



HAL
open science

La pensée en creux des oeuvres : les philosophes dans Paul Valéry - Paul Valéry dans quelques philosophes

Hugues Marie-Sosnowski

► **To cite this version:**

Hugues Marie-Sosnowski. La pensée en creux des oeuvres : les philosophes dans Paul Valéry - Paul Valéry dans quelques philosophes. Sciences de l'Homme et Société. 2023. dumas-04317981

HAL Id: dumas-04317981

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04317981>

Submitted on 1 Dec 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Mémoire de master
Préparé pour l'obtention de la première année de master de philosophie

La pensée en creux des œuvres

Les philosophes dans Paul Valéry

—

Paul Valéry dans quelques philosophes

Présenté et soutenu à l'université de Caen-Normandie
par Hugues MARIE-SOSNOWSKI

Le 21 juin 2023

Sous la direction de Jérôme LAURENT
Professeur de philosophie
Et de Marie-Hélène BOBLET
Professeure de littérature française ;
Également membres du jury

Remerciements

Tous mes remerciements d'abord à Monsieur Jérôme Laurent, qui a pris la direction d'un mémoire consacré à un auteur dont il découvrait presque en même temps que moi les paradoxes et le sérieux ; qui a accepté de lire cet auteur alors qu'il corrigeait mes premières rédactions ; qui m'a indiqué les commentateurs et les sources utiles à sa compréhension.

À Madame Marie-Hélène Boblet, qui a accepté de diriger elle aussi cet exercice philosophique en apportant sa connaissance de l'œuvre de Paul Valéry et son regard sur les choses littéraires ; qui a réorienté dès qu'il le fallait mon interprétation et rendu mon vocabulaire plus précis.

À Madame Anne Devarieux, qui m'a aidé à limiter le domaine de la recherche avant le commencement de la rédaction ; à Madame Maud Pouradier, qui m'a indiqué les commentaires les plus récents de l'œuvre de Paul Valéry ; à Monsieur Stanislas Vauzac, qui a donné son impulsion à la rédaction du mémoire, qui a bien voulu en lire les premières pages et qui m'a conseillé de développer ou parfois de réduire celles-ci.

Mes remerciements enfin aux étudiantes et aux étudiants en master de philosophie et notamment à Lisa Lecauchois, Hugo Thuillier, Orlane Faucheux, Lucile Baeskens et Jean Mercier, qui ont lu les pages que je leur avais soumises et qui m'en ont signalé les points les moins évidents.

Introduction : la pensée de Paul Valéry, philosophie critique ou critique de la philosophie ?

Quelles lectures de Valéry ?

La publication récente du *Cours de poétique* donné au Collège de France rappelle la question qui, peut-être, se posait déjà à ses contemporains : Paul Valéry fut-il poète, ou spécialiste de poésie ? L'intrication, dans la bibliographie des études valéryennes, des commentaires de l'œuvre littéraire et des commentaires de l'œuvre intellectuelle, rend à cette incertitude une raison d'être. Fabien Vasseur la relève en ces termes en introduisant son commentaire des poèmes, pourtant, de Valéry :

Partons de ce constat qu'on ne lit plus beaucoup la poésie de Paul Valéry. Surannée, didactique ou formaliste : nombre de qualificatifs la jugent aujourd'hui sévèrement. [...] Il est une raison plus profonde à cette désaffection que l'anachronisme flagrant des vers de Valéry [...]. Les modes évoluent, et Valéry n'a jamais été aussi admiré qu'à l'aube du XXI^e siècle. Mais ce n'est plus pour ses vers qu'on l'admire. Depuis la révélation des *Cahiers* – versant souterrain d'une œuvre déjà étendue – les lecteurs ont découvert un autre Valéry [...], le Valéry intime de l'écriture matinale, tout à la spontanéité jaillissante des spéculations et des rêveries du moi¹.

C'est donc le penseur que l'on étudie désormais. Mais que Valéry soit reconnu pour sa pensée, cela suffit-il à justifier que l'on interprète celle-ci dans le site de la philosophie ? Il y a une pensée qui est propre à l'écrivain, et c'est en elle que Paul Valéry semble s'être mû ; ses saillies dirigées contre les philosophes auraient dû suffire à l'indiquer.

Cependant, il y a un doute et, dans ce doute, un soupçon de philosophie. On a douté si les plaisanteries de Valéry ne devaient pas, précisément, ne pas être prises au sérieux ; on a douté si Valéry n'avait pas eu, pour s'en être moqué, un vice semblable à celui des philosophes. On a lu d'un autre œil ses commentaires de Descartes, de Voltaire, de Nietzsche : la critique, la volonté de ne pas s'en faire accroire – n'est-ce pas, devant ces auteurs-ci, le meilleur hommage qu'on puisse leur rendre ? Doubter de la philosophie – n'est-ce pas, autant qu'elle, aimer la vérité ? Et ce pourrait encore être en philosophe que Valéry, dans les lignes qui suivent, parle contre ceux-ci :

Recette pour détruire les philosophes.

On peut lire un livre de philosophie dans sa suite, comme un développement possible. Mais on peut, au lieu de le prendre ainsi, l'interroger ou l'aborder de questions que l'on s'est faites et lui demander des réponses. Cette épreuve est une épreuve de *fonctionnement*. On demande au système de jouer entièrement et de s'adapter à un besoin, non à un lecteur².

Une méthodologie de la lecture des textes se dessine ainsi ; Valéry demande à la philosophie de se mesurer elle-même, mais il cherche pour son propre compte cette mesure. Le philosophe doit répondre à une question précise : formulé si généralement, ce projet de destruction des philosophes ou de leurs textes ne semble pas aller dans un sens contraire au projet philosophique. Qu'il y ait une philosophie de Paul Valéry, certains de ses commentateurs ont eu le projet de le montrer ; d'autres même l'ont pris pour hypothèse de leurs études. On pourrait objecter : qu'un auteur soit philosophe, cela ne peut être douteux, car douter qu'une pensée soit sérieuse, pour le statut de cette pensée est déjà mauvais signe. Mais à cela, on peut encore répondre qu'il y a bien des philosophes dont la reconnaissance fut tardive, qu'il y a des auteurs dont le statut reste incertain, mais dont la pensée quant à certain objet est assez philosophique – quoi que l'on entende par là – pour qu'ils soient cités dans les livres d'histoire de la philosophie : ainsi de Kierkegaard et de Freud. Il y a d'ailleurs des citations de Paul Valéry dans les textes de philosophie, déjà, de ses contemporains : dans Benjamin³, dans

1 VASSEUR Fabien, *Poésies – La Jeune Parque de Paul Valéry*, Paris, Gallimard, « Foliothèque », 2006, p. 11-12.

2 VALÉRY Paul, *Cahier B 1910 (1924), Tel Quel, Œuvres II*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1960, p. 584-585.

3 Cf. BENJAMIN Walter, *Le Conteur (1936), Œuvres III*, trad. P. Rusch, Paris, Gallimard, « Folio », 2000, p. 128, p. 149.

Heidegger¹, dans Simone Weil² ; et plus tard dans Adorno³, dans Merleau-Ponty⁴, dans Jacques Derrida⁵. Tout ceci dessine une sorte de situation de Paul Valéry dans la philosophie, d'autant que ces auteurs le citent, non tout à fait comme ils peuvent citer Baudelaire, ou Rilke, ou Proust, mais comme un penseur avec lequel discuter : comme un écrivain, mais dont les essais exigent du philosophe qu'il pense dans une certaine direction, qui lui était jusque là inconnue.

Valéry philosophe ?

D'autre part, les tentatives de ramener à la philosophie la pensée de Paul Valéry existent ; mais isolées comme elles sont, peut-être manque-t-il à cette pensée la reconnaissance institutionnelle pour que l'on puisse conclure à son caractère philosophique. Qu'en est-il cependant de cette pensée en tant que telle ? Ces tentatives ont-elles abouti à montrer dans ces textes quelque chose qui soit irréductible à la littérature ?

Dans nos recherches, nous avons rencontré deux études qui développent en une philosophie, mise à jour du même coup, la pensée valéryenne ; ces études sont donc identiques quant à leur projet. Mais elles divergent autant que possible dans leurs thèses, dans leurs arguments et dans les propositions de philosophie auxquelles elles aboutissent, où l'on devrait reconnaître la propre pensée de Valéry. L'étendue de cette divergence, bien que l'une et l'autre études soient parties d'un même corpus et dans les mêmes intentions, donne déjà l'impression que l'unité de la pensée valéryenne, ou même l'articulation de la diversité de ses vues, n'a pas été tout à fait bien établie. Mais ce pourrait être aussi que, les deux études ayant des horizons très différents, leur opposition serait une complémentarité. De fait, l'une situe Valéry dans la tradition de la philosophie des sciences, l'autre, dans celle de la philosophie du sujet. Commençons par la plus récente, la seconde, publiée sous le titre *Paul Valéry Philosophe de l'art*.

Patricia Signorile est spécialiste de la mutation de la notion de *Cogito* dans la philosophie contemporaine et dans l'art ; c'est comme un penseur de la subjectivité qu'elle a lu Paul Valéry, et c'est ainsi que nous devons comprendre ce qu'elle écrit. Elle ne se donne pas pour projet de montrer qu'il y a une philosophie valéryenne, mais suppose celle-ci afin d'en démontrer l'unité, ainsi que l'indique la phrase introductive : « L'unité de la philosophie de Valéry ne s'impose pas d'emblée »⁶. Mais pour reconstituer cette unité, il faut malgré tout décider de son caractère philosophique, et pour cela Signorile rapproche, à chaque proposition qu'elle attribue à Valéry, celui-ci d'un philosophe antérieur ou postérieur à lui. Elle place donc Valéry à la convergence des pensées les plus diverses, afin de montrer l'étendue des objets de sa pensée. L'argument, pourtant, ne peut encore nous suffire. Qu'il y ait des objets communs à tous les philosophes, plus encore à tous les philosophes de même époque, nous le savons bien ; nous ajouterions même que ces objets se proposent à l'attention de la plupart de leurs contemporains : scientifiques, écrivains, politiques, artistes... Mais l'argument de Patricia Signorile va plus loin : il consiste à assimiler les propositions de Valéry à certaines thèses reconnues de la philosophie. Là, il est parfois difficile de suivre l'argumentation. Prenons deux objets centraux de la pensée valéryenne, la conscience et le Moi ; aucun doute que ces notions n'aient longtemps été élaborées par la philosophie, ni qu'elles occupent d'autres penseurs que les philosophes. Cependant, Patricia Signorile place Valéry à la rencontre de la philosophie de Kant, de celle des idéologues français, de l'idéalisme allemand, de l'intuitionnisme de Bergson, de la première pensée de Heidegger et enfin de l'existentialisme. Est-il donc un maillon nécessaire de la chaîne qui lie ensemble toutes ces philosophies du *Cogito* ?

Si « prendre conscience consiste [...] à se faire et à pouvoir se faire une idée nette et distincte des relations actuelles de son corps avec les corps environnants » [*Cahiers*, VIII, 633], le double projet valéryen de l'étude de la conscience et de son architecture, ainsi que de la connaissance considérée comme une construction, démontre

1 Cf. HEIDEGGER Martin, « Terre et ciel de Hölderlin » (1959), *Approches de Hölderlin*, trad. F. Fédier, Paris, Gallimard, 1973, p. 199, p. 230-231.

2 Cf. WEIL Simone, *Cahiers (1933-septembre 1941)*, *Œuvres complètes VI*, Paris, Gallimard, 1994, p. 174, p. 224.

3 Cf. ADORNO Theodor, « Les écarts de Valéry » (1960), *Notes sur la littérature*, trad. S. Muller, Paris, Flammarion, « Champs », 1984, p. 101-139.

4 Cf. MERLEAU-PONTY Maurice, *La Prose du monde* (1969), Paris, Gallimard, « Tel », 1978, p. 31-33.

5 Cf. DERRIDA Jacques, « Qual Quelle, les sources de Valéry » (1971), *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, p. 325-363

6 SIGNORILE Patricia, *Paul Valéry Philosophe de l'art*, Paris, Vrin, 1993, p. 9.

l'existence d'une nouvelle philosophie qui se situe au carrefour du kantisme, de la phénoménologie, et de l'existentialisme alors naissant¹.

Pour être une nouvelle philosophie, il faudrait en effet qu'elle soit ce point de rencontre – mais devons-nous alors réécrire l'histoire de la philosophie contemporaine ? Et lorsqu'il donne une telle définition, Valéry se place-t-il au centre de cette histoire ?

La conscience serait un effort de distinction du corps personnel sur les autres corps : se faire une idée distincte de leurs relations, n'est-ce pas, autant qu'avoir une perspective sur ces deux types de corps, gagner cette idée contre leur confusion ? S'il y a des « relations actuelles » entre le corps et les corps, ces relations ne peuvent pas être une pure synthèse de la conscience ; et même, puisque celle-ci en procède, ces rapports que nous pourrions identifier – sensation, usage – précèdent son apparition. Mais « prendre conscience » est un acte qui s'explique comme l'acte de « faire » ou de « pouvoir se faire » une « idée nette et distincte » des relations. Ce qui est gagné avec la conscience, c'est donc une vision ou la possibilité d'une vision des choses dans leur identité à elles-mêmes. Si l'on s'en tient à cela, c'est si l'on veut une définition moderne de l'esprit ; sauf que cet esprit conscient n'est pas originaire, qu'il est dérivé des relations entre les choses sur lesquels il aura vue. Cette vue claire et distincte n'est donc pas, comme dans sa compréhension classique, antérieure à la connaissance des corps comme choses senties et choses d'usage. Formulée ainsi, la compréhension que nous disons classique est cartésienne ; or, Patricia Signorile a pris soin d'écarter Descartes dès le début de ce chapitre. En revanche, elle cite Emmanuel Kant. Mais qu'en est-il de la conscience dans la philosophie de ce dernier ? Cette conscience est transcendantale ; c'est-à-dire que la possibilité d'une synthèse des choses a lieu avant toute synthèse actuelle. Valéry, lui, mentionne des « relations actuelles de son corps avec les corps environnants » : relations, c'est-à-dire une certaine connaissance, si le corps personnel a déjà la sensation ; pour autant, une connaissance qui n'appartient à aucune conscience, puisque celle-ci n'a pas encore émergé. Valéry parle donc, d'abord d'une antériorité des relations actuelles sur les relations possibles, ensuite d'une connaissance qui précéderait la conscience du Moi – ce qui semble n'avoir rien de kantien, et moins encore d'husserlien. Ce n'est pas non plus une formule qu'aurait adoptée Heidegger, s'il a conservé le concept kantien de *conditions de la possibilité* au moins dans sa première philosophie. Pour tout ramasser, autorisons-nous d'un des cours de ce dernier philosophe, publié sous le titre d'*Interprétation phénoménologique de la Critique de la Raison pure*, et dans lequel il se revendique des *Recherches logiques* de Husserl ; ainsi, on aura toujours une idée de la pensée de trois des auteurs qui sont en cause. Heidegger écrit dans son introduction :

À titre provisoire, que suffise l'éclaircissement suivant : la « connaissance *a priori* » signifie une connaissance par concepts, c'est-à-dire une connaissance que le moi pensant peut accomplir à partir de lui-même par la pensée rationnelle, sans l'aide de l'expérience ; toute connaissance qu'acquiert ou que peut acquérir la pensée comme telle est dite « *a priori* »².

« La pensée comme telle », cela signifie qu'il y a une connaissance propre à l'activité intellectuelle et antérieure, dans l'ordre de la possibilité du moins, à la synthèse des choses et donc à leur compréhension par la conscience. Ce caractère *a priori* de la connaissance rationnelle doit permettre de prouver que les sciences ont dans l'entendement leur possibilité, et que cette possibilité peut se découvrir indépendamment du fait qu'il y a des sciences ; à propos des conditions de la possibilité, Heidegger écrit donc ceci :

En d'autres termes : dans les sciences de l'étant, quelque chose est établi à propos des objets avant que ceux-ci ne nous soient donnés, et c'est cet établissement apriorique, c'est-à-dire libre d'expérience [...] qui permet seulement que ces objets puissent nous être donnés pour ce qu'ils sont. Ces principes aprioriques sont valables *avant* et *pour* toute expérience, c'est-à-dire qu'ils sont principes de la possibilité de celle-ci³.

1 *Ibid.*, p. 82.

2 HEIDEGGER Martin, *Interprétation phénoménologique de la « Critique de la raison pure » de Kant* (1927), trad. E. Martineau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de philosophie », 1982, p. 57.

3 *Ibid.*, p. 61.

Ce sont précisément ces conditions que Valéry ne semble pas penser, lorsqu'il considère dans leur actualité les relations. Il est certain qu'il s'efforce de distinguer de la sensation une activité pure de la pensée, qui est une certaine forme ; mais la citation des *Cahiers* donnée par Patricia Signorile indique que cette distinction, pour lui, doit se gagner sur la confusion primitive des différents corps. Nous dirons bien que Valéry a développé une pensée de la constitution des objets par l'activité de l'intelligence ; pour autant, cette pensée ne semble guère avoir de rapports avec une philosophie de la conscience transcendantale. Ce qui nous donne, d'ailleurs, une indication pour la lecture de la propre pensée de Valéry : « pouvoir se faire une idée nette des relations », en conséquence de ce que nous avons discuté, ce doit être un pouvoir bien différent de la notion philosophique de possibilité thématifiée par Kant et reprise par Husserl et Heidegger.

Valéry critique de la philosophie ?

J.E. Sutcliffe, dans *La Pensée de Paul Valéry*, prend une direction toute différente. Distinguant nettement de celle de ses maîtres éventuels la pensée de Paul Valéry, il écarte successivement Condillac, Maine de Biran, Bergson et aussi Fichte. Pour cela, il montre Valéry dans son attitude critique, mais aussi dans une certaine posture philosophique : la discussion de la tradition. Si Valéry ne cite guère l'idéalisme allemand – sauf quand il tourne son vocabulaire en ridicule¹ –, il a bien commenté certains concepts dont il avait eu connaissance. Voici ce qu'en dit Sutcliffe :

Parmi les ancêtres dont on a si abondamment doté Valéry, il y en a un dont les titres sont des plus sérieux, c'est Fichte. [...] Dans sa *Doctrine de la Science*, Fichte se proposait d'exposer et de compléter la pensée de Kant. [...] Fichte supprime tout simplement les choses en soi. Pour lui, le Moi seul existe. Ce qui est extérieur au Moi est posé par le Moi. Le Moi en soi, préalable à toute perception du dehors qui le limite, Fichte l'appelle Moi pur, Moi absolu, pouvoir illimité de connaître².

On reconnaît à nouveau, dans ce vocabulaire, certains termes que nous avons déjà vu attribués à la pensée de Valéry ; on admettra que ces mots de *Moi pur* et d'*Absolu*, par l'intermédiaire de Mallarmé, lui seront venus de l'idéalisme allemand. Il faudrait encore savoir si Valéry n'en fait pas tout autre chose ; c'est d'ailleurs ce qu'admet Sutcliffe :

Le postulat sur lequel se base son œuvre [celle de Valéry], c'est que la raison est capable de faire la science et que science et vérité ne font qu'une seule et même réalité. C'est pourquoi toute mise en parallèle de la pensée de Valéry avec la philosophie idéaliste allemande se trouve fatalement en porte-à-faux. Ce n'est pas à dire que ce rapprochement soit absurde, bien au contraire ; de tous les « ancêtres de Valéry » que l'on nous a proposés, Fichte est peut-être le plus authentique, mais [...] il y a de vastes domaines qui sont fermés à Fichte, alors que Valéry s'y meut à son aise³.

Et Sutcliffe conclut que la *Doctrine de la Science* ne tient plus devant les développements des mathématiques et de la physique contemporaine. Peut-être va-t-il trop loin lorsqu'il donne raison à Valéry contre le sensualisme de Condillac, contre l'idéalisme de Fichte et contre le vitalisme de Bergson : on ne se demande plus si Valéry est philosophe, on se demande si, finalement, il peut encore y avoir après lui de la philosophie. Mais pourquoi Sutcliffe place-t-il Valéry si haut ? C'est qu'il reconnaît en lui une culture scientifique supérieure à celle qu'auraient eue les philosophes du même temps. Valéry aurait ainsi élaboré pour la pensée des concepts plus pertinents que ceux, par exemple, de Bergson – à qui Sutcliffe reproche d'avoir manqué le tournant des mathématiques modernes, le passage de la catégorisation par la « quantité » à la catégorisation par « l'ordre »⁴. Plus pertinents, parce que directement tirés des sciences dites *exactes*, et de la thématification par l'épistémologie de la vérité comme *exactitude*. On se demanderait bien si la philosophie doit tirer ses concepts d'un certain mode d'élaboration des objets ; et c'est d'ailleurs une question que Valéry lui-même a posée : il connaît et marque la différence entre pensée de la pensée et pensée de ce qui est. Mais alors, on pourrait admettre une exactitude particulière à la philosophie, qui aurait à se régler moins sur les choses

1 Cf. VALÉRY Paul, *Cours de poésie II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 2023, p. 608.

2 SUTCLIFFE J.E., *La Pensée de Paul Valéry*, Paris, Nizet, 1955, p. 43.

3 *Ibid.*, p. 50.

4 Cf. *ibid.* p. 104.

présentes que sur la présence en général, et à rendre évidente son évidence. À cet endroit, le dialogue des sciences et de la philosophie mérite d'avoir lieu ; or, est-ce bien à Valéry que revient, dans ce dialogue, la place du philosophe ? S'il n'a jamais trouvé d'exactitude ailleurs que dans les sciences, n'est-ce pas sur leur propre façon d'élaborer les choses qu'il s'est guidé, plutôt que sur la mesure de la véracité qu'elles ont pu suivre elles-mêmes ? Et n'est-ce pas là qu'il y aurait comme un défaut de la pensée valéryenne ? Si la philosophie doit être critique – ainsi que Sutcliffe la comprend, lorsqu'il fait se distinguer Valéry des philosophes qui lui sont antérieurs –, alors c'est peut-être Valéry qui ne s'est pas montré philosophe devant les sciences.

Sutcliffe, dans son étude, n'a pas mentionné un auteur dont les textes sont à peu près contemporains de ceux de Valéry, c'est Edmund Husserl. Il ne l'a pas fait, sans doute parce que Valéry ne semble pas avoir connu même les premières traductions en français de ce dernier. Mais on peut encore demander : mettre en question l'exigence d'exactitude scientifique, ainsi que l'a fait Husserl, en relevant l'idée d'évidence sur laquelle les sciences se guident¹, n'est-ce pas atteindre un point de vue supérieur sur le critère de la scientificité ?

Toutefois, l'exactitude scientifique est-elle, au point de vue de Valéry, une idée ou un paradigme ? Lorsqu'il déclare, dans sa leçon du 3 mars 1944, que l'« artificiel est un emploi des actes réels issus de la pratique, qui devient, de perfectionnement en perfectionnement, du pouvoir d'action, la science positive »² –, ne situe-t-il la précision plutôt en deçà de la connaissance scientifique qu'au delà, plutôt dans la manipulation des choses que dans l'ouverture d'une vision sur elles ? Si Valéry n'a jamais cherché l'évidence dans laquelle les choses soient présentes elles-mêmes, c'est peut-être avant tout parce qu'il ne croyait pas pouvoir la trouver. On peut dire qu'il a pensé la véracité des propositions moins selon la *présence* des choses que selon la *possibilité d'agir* sur elles. Or, s'en tenir aux choses à produire et à modifier, sans chercher à savoir simplement si elles sont ni ce qu'elles sont, est-ce n'avoir pas pensé assez loin ? Ou bien cette position n'est-elle pas une manière d'avoir déjà décidé des rapports entre réception et élaboration ? Une telle décision pourrait bien expliquer toute la pensée de Valéry, si elle en a ouvert et dirigé le regard. Nous avons remarqué que quelque chose, quant à la primauté de l'activité sur la possibilité, avait déjà été décidé, lorsque nous avons distingué la notion valéryenne de la conscience de celle, kantienne, du sujet transcendantal. Poursuivons cette discussion et creusons maintenant la différence entre ce que Valéry nommera le Moi pur et le Moi absolu de l'idéalisme fichtéen.

Le Moi pur et l'univers : être ou non-être ?

Celui-ci, si l'on s'en tient à l'exposé de Sutcliffe, est un « pouvoir illimité de connaître ». Nous entendons qu'il peut avoir une connaissance infinie, ou encore incommensurable à la totalité des choses ; qui inclut donc en la dépassant cette totalité. Mais Valéry fait procéder la conscience de l'actualité des choses, et donc des choses individuelles ; celles-ci étant données les premières, on ne voit pas qu'une connaissance de l'universel soit encore possible. Il y a ici une ambiguïté ; Valéry n'affirme pas qu'il n'y ait aucune idée de la totalité, il écrit seulement que celle-ci est purement formelle, de la pure pensée sans référence à un objet possible. C'est ce que nous pouvons lire dans la lettre à Leo Ferrero, « Léonard et les philosophes » : « *Le philosophe est, en somme, une sorte de spécialiste de l'universel [...]. De plus, cet universel n'apparaît que sous forme verbale* »³. C'est-à-dire que ce qu'il y a observable sous cette idée de l'universel ne peut être observé que comme une proposition : l'idée de l'universel, c'est la définition de ce dernier. Mais ce que la restriction indique, c'est l'absence de référence à un objet ultime que l'on puisse saisir, et auquel se confronter. Il faut donc revenir sur ce que nous évoquions plus tôt, que Valéry avait fini par marquer la différence entre vérité de la science et vérité de la philosophie. C'est bien à la notion d'exactitude qu'il rapporte celle de vérité ; mais il admet des pensées qui sont inexacts nécessairement, parce qu'elles ne peuvent porter, étant donné ce que sont leurs objets, sur aucune chose précise. L'universel, par définition, est vague : tout ce qui est, soit rien d'identifiable. La philosophie, science de l'universel, admet toutes les propositions que l'on voudra ; elle est donc verbale – et rien d'autre. Cependant, il faut encore savoir pourquoi c'est comme nom que l'universel se donne comme objet à la pensée : s'agit-il d'une critique

1 HUSSERL Edmund, *Méditations cartésiennes*, Première Méditation, § 5 (1931), trad. G. Pfeiffer et E. Levinas, Paris, Vrin, 2014, p. 33.

2 VALÉRY Paul, *Cours de poésie II*, op. cit., p. 294.

3 – « Léonard et les philosophes » (1929), *Variété*, *Œuvres I*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1957, p. 1235-1236.

nominaliste de la philosophie ? Valéry affirme-t-il que les mots ne touchent en rien aux choses ? Il l'affirme, au moins, du vocabulaire de la philosophie ; mais il semble que le vice en soit autant dans la langue que dans la pensée. Ainsi, dans ce fragment du recueil *Analecta* :

Ce que l'on pense *réellement* quand on dit que l'âme est immortelle, peut toujours être représenté par des propositions moins ambitieuses. À ce sujet, on peut considérer toute la métaphysique de ce genre comme infidélité, impuissance de langage, tendance à augmenter *gratuitement* la pensée, et en somme à recevoir de l'expression que l'on a formé plus que l'on a donné et dépensé en la formant¹.

Il y a donc une manière d'ajouter à l'être le non-être, mais cet accroissement est le fait de celui qui pense ; non pas une impuissance *du* langage, mais de celui qui, pourtant, devrait être en possession des moyens de parler. Le nominalisme de Valéry est d'abord une considération de la puissance qu'a le sujet d'abstraire les choses de l'être. On peut distinguer d'ailleurs l'explication qu'il donne de l'obscurcissement du vocabulaire de la critique de ses conséquences ; c'est alors qu'il admet par hypothèse un sens originel des mots, altéré et perdu par leur usage quotidien. Cette critique est formulée ainsi par Valéry :

La substance la plus intime, la plus profonde de nos pensées, notre sentiment véritable de la mort, de la personnalité, de l'amour, etc., sont faits de la naïveté de nos ancêtres, de leurs expressions imagées, de leurs méprises, de la confusion de leurs esprits en matière physiologique, de la pauvreté de leur langage, etc. Et la suite que nous donnons à ces misérables prémisses est celle que peuvent donner la hâte, l'incohérence, les facilités, les abus nerveux de notre temps étrange².

Dans cet autre fragment d'*Analecta*, c'est de l'acte d'altération qu'il s'agit. Ainsi, il y a toujours un Moi qui choisit ses mots, avec en vue quelque chose de bien réel. Mais il se peut qu'il choisisse un mot qui ajoute à la chose tout ce qu'elle n'avait pas – ou plutôt lui retire ce qu'elle avait de réalité, car la chose mal nommée devient une sorte de néant : « Ce qu'il y a d'excitant dans les idées n'est pas idées ; c'est ce qui n'est point pensé »³. Le philosophe lui-même se rend étranger à ce qui est, et qui n'est jamais que la chose actuellement sous son regard, parce qu'il aime trop sa seule pensée, ou l'excitation que provoquerait une pensée sans objet. Toutefois, dans sa propre façon de formuler, nous surprenons Valéry en plein paradoxe, peut-être en contradiction : que le nom d'Être soit donné à toute l'étendue de ce qui est, on l'entend ; mais Valéry semble du même coup affirmer que cette idée de l'Être est un Néant d'idée. Comment expliquer cela ? Il faut lire les lignes de l'article « Eurêka » sur l'idée de néant, pour savoir jusqu'où va ce début de contradiction ; mais aussi pour la résoudre :

Le problème de l'idée de la totalité des choses, et celui de la provenance de ce tout procèdent de l'intention la plus naïve. [...] Que nous faut-il, en effet, pour penser cette origine ? S'il nous faut l'idée d'un néant, l'idée d'un néant est néant ; ou plutôt, elle est déjà quelque chose : c'est une feinte de l'esprit qui se donne une comédie de silence et de ténèbres parfaites, dans lesquelles je sais bien que je suis caché [...] ; où je sens que je suis, et présent, et volontaire, et indispensable, afin que je conserve, par un acte dont j'ai conscience, cette absence si fragile de toute image, et cette nullité apparente⁴...

On voit donc bien le néant d'idée apparaître dans l'idée en formation de l'univers. Toutefois, Valéry ajoute que l'idée de néant se définirait comme un néant d'idée, s'il était seulement possible de n'en pouvoir former aucune ; et en se reprenant ainsi il se rétracte. L'idée de néant « est déjà quelque chose » – c'est moi-même : « je m'appelle *Néant* par une convention momentanée »⁵. Mais, tandis que dans ces pages Valéry réduit ainsi la notion de non-être à une simple marque posée sur quelque chose de bien réel, dans d'autres c'est précisément à ce Moi qu'il va donner de se rendre absent : « Car nous-mêmes, consistons précisément dans

1 – *Analecta*, III, § V (1926), *Tel Quel*, op. cit., p. 705.

2 – *Choses tues*, VIII (1930), *Tel Quel*, op. cit., p. 503

3 – *Analecta*, III, § V (1926), *Tel Quel*, op. cit., p. 706.

4 – « Eurêka » (1921), *Variété*, op. cit., p. 862-863.

5 *Ibid.*, p. 863.

le refus ou le regret de ce qui est ; dans une certaine distance qui nous sépare et nous distingue de l'instant »¹. La négation est donc un acte positif, si l'on peut dire ; l'acte précisément de la distinction du Moi, par lequel seul il se constitue et s'apparaît. C'est le même acte de « prendre conscience » dont nous avons déjà parlé. On peut maintenant prendre en sens inverse l'examen de la formation de l'idée d'univers : dans cette négation de toutes choses, c'est la conscience qui se donne, de façon positive. En mettant l'une dans la perspective de l'autre les pages d'« Eurêka » et le fragment des *Moralités*, il semble que l'on puisse tirer les conclusions de Paul Valéry sur l'activité du philosophe : ce dernier prend les choses à l'envers. Lorsqu'il devrait se connaître niant, il ne s'en tient encore qu'aux choses qu'il nie – le philosophe, en tant que penseur de la pensée, est encore trop attaché aux choses, même après qu'il les a abolies : il s'excite de ce qu'elles ne sont plus. L'absence de pensée, indiquée dans le paragraphe V, troisième partie d'*Analecta*, ne doit donc pas s'entendre comme une absence de l'acte, mais seulement de l'objet. Il n'y a rien qui soit pensé – et pourtant l'on pense ; c'est ce qui définirait l'activité du philosophe. En conséquence de tout cela, une idée de l'univers ne peut pas être un véritable néant d'idée, mais une pensée restreinte, qui ne se termine pas en action sur les choses. Et pourtant, cette idée même est dérivée – mais par abstraction – des actes du corps personnel : c'est la suite du paragraphe d'« Eurêka » que nous avons cité.

J'observerai en moi-même ce que je pense sous ce nom. Une première forme d'univers m'est offerte par l'ensemble des choses que je vois. Mes yeux entraînent ma vision de place en place, et trouvent des affections de toute part. Ma vision excite la mobilité de mes yeux à l'agrandir, à l'élargir, à la creuser sans cesse [...] ; et par le groupement de ces mouvements qui s'enchaînent entre eux, qui se prolongent, qui s'absorbent ou se correspondent l'un l'autre, je suis comme enfermé dans ma propriété de percevoir. Toute la diversité de mes vues se compose dans l'unité de ma conscience motrice².

Arrêtons-nous sur cette analyse de la sensibilité. Elle procède encore une fois de ce qu'il y a d'actuel : je vois autour de moi des choses. Mais de plus, je ne suis pas immobile, mes yeux passent d'une chose à l'autre, et ainsi j'apprends qu'il y a plus à observer que ce qui actuellement s'observe ; à l'acte des organes de mon corps répond une sorte d'acte de ce qui est vu, puisque c'est la vision même qui exige de la motricité qu'elle l'augmente et prenne en vue toujours un plus grand nombre de choses³. C'est bien en effet la motricité qui intervient désormais, ou plutôt seulement la mobilité – la puissance des yeux de se mouvoir ; mais Valéry parle aussitôt après de conscience motrice, et ce terme semble être le pivot sur lequel l'analyse de la sensibilité bascule en synthèse de la conscience. Cette synthèse, elle apparaît déjà dans le mot de « groupement » ; et ce ne sont pas les choses qui se groupent par affinités, ce sont les propres « mouvements » du corps. Il y a de l'unité parce que les organes se meuvent de telle façon que leurs mouvements « se correspondent l'un l'autre », sont harmonisés – autant dire qu'il n'y a de conscience qu'à raison du corps même, et des relations nécessaires tant entre ses organes qu'en chacun d'eux. Et certes, c'est la sensibilité qui l'excite, cependant le moment de l'apparition de la conscience succède au mécanisme des organes. L'unité que la conscience exige d'elle-même a pour condition la régularité spéciale dont elle s'origine. C'est à cette seule condition qu'il peut y avoir une sorte d'universalité :

J'acquies l'impression générale et constante d'une sphère de simultanéité qui est attachée à ma présence. Elle se transporte avec moi, son contenu est indéfinissablement variable, mais elle conserve sa plénitude par toutes les substitutions qu'elle peut subir. Si je me déplace, ou si les corps qui m'entourent se modifient, l'unité de ma représentation totale, la propriété qu'elle possède de m'enclorre, n'en est pas altérée. [...] Je vois donc un *tout*. Je dis que c'est un Tout, car il épuise en quelque sorte ma capacité de voir. Je ne puis rien voir que dans cette forme d'un seul tenant, et dans cette juxtaposition qui m'entourne. Toutes mes autres sensations se réfèrent à quelque lieu de cette enceinte, dont le centre pense et se parle⁴.

1 – *Moralités* (1930), *Tel Quel*, op. cit., 1960, p. 518.

2 – « Eurêka » (1921), *Variété*, op. cit., p. 864.

3 Il y a bien sûr ambiguïté du sens du mot *vision* : acte ou objet ; cependant le pronom avec fonction de complément des verbes « agrandir », « élargir », « creuser », paraît indiquer qu'il faut la prendre en second sens. C'est ce qui est vu qui gagne en profondeur.

4 *Ibid.*, p. 865.

Ce sont les substitutions mêmes qui produisent leur unité, à compter qu'elles aient toujours pour fonction les mêmes organes qui substituent en effet l'une à l'autre chose ; de sorte que l'on puisse déclarer la substitution continuelle et comme unique. Mais la conscience n'est pas la condition de cette unité, elle est son résultat ; la seule condition en est le corps avec sa motricité, autour duquel toutes les visions s'organisent ; et c'est donc à ce corps que la conscience s'attache comme à la chose qui ne change pas. Conscience, c'est d'abord le sentiment de l'invariable dans tout ce qui varie – et si l'on peut gloser Paul Valéry, c'est *avoir conscience* qui est l'idée de l'univers ; celui-ci n'étant jamais que tout ce dont je suis conscient.

Quelle différence entre le langage de la philosophie et le langage des textes valéryens ?

Il y a donc une idée du tout dont l'objet est bien connu, et c'est sa formation que Valéry, dans ces pages d'« Eurêka », a examinée. Maintenant, il nous faut savoir comment cette idée est augmentée jusqu'à prendre des proportions sans commune mesure avec l'objet initial. Nous savons que, dans cet accroissement, le langage a une certaine part. Mais de quel langage s'agit-il ? Ce ne peut pas être celui dont chaque mot viserait un objet particulier ; au contraire, c'est un langage sans rien qui le termine – comme un pur langage poétique. Le philosophe serait donc une sorte d'écrivain, et c'est ainsi que Valéry le prend dans la lettre « Léonard et les philosophes ». Il le suggère d'abord à la suite de la note que nous avons déjà citée : « *Ces deux considérations [le philosophe est un spécialiste de l'universel, cet universel est tout verbal] conduisent facilement à ranger le philosophe dans les artistes ; mais cet artiste ne veut pas convenir de l'être, et là commence le drame, ou la comédie, de la Philosophie* »¹. Puis il l'affirme dans une discussion de la valeur de la philosophie à l'époque des sciences exactes :

Que devient la philosophie, assiégée, obsédée de découvertes dont l'imprévu fait naître les plus grands doutes sur les vertus et sur les valeurs des idées et des déductions de l'esprit réduit à soi seul et s'attaquant au monde ? [...] Que devient : *Je pense*, et que devient *Je suis* ? Que devient, ou que redevient, ce verbe nul et mystérieux, ce verbe ÊTRE, qui a fait une si grande carrière dans le vide ? De très subtils artistes ont tiré de ces syllabes, dont l'évanouissement ou l'usure de leurs premiers sens ont permis l'étrange fortune, un infini de questions et de réponses. *Si donc l'on ne tient aucun compte de nos habitudes de pensée* [...], on observe facilement que la philosophie, définie par son œuvre qui est œuvre écrite, est objectivement un genre littéraire particulier, caractérisé par certains sujets et par la fréquence de certains termes et de certaines formes. [...] Mais ces artistes dont je parlais se méconnaissent et ne veulent point l'être².

La pensée sans objet, c'est la littérature, c'est même la poésie. L'action de Valéry contre la philosophie ne vise donc pas, au juste, sa vacuité : il lui reconnaît une puissance spéciale dans le développement de la pensée. C'est pour cette raison qu'il place ces lignes dans une méditation sur la ruine des formes de celle-ci – de ses formes, ou de la pensée même. Ce que Valéry tente ici, par paradoxe, c'est de sauver la philosophie en la réduisant à ce qu'il croit être son essence. Cependant, en cela, il s'affronte aux philosophes qui ne veulent pas céder leur prétention à dire ce qui est. Mais pour Valéry être n'est rien – rien que l'on puisse comprendre ni rien que l'on puisse prendre. Les philosophes veulent être savants quand la science a sapé les concepts de la métaphysique ; eux-mêmes participent ainsi à la ruine de l'esprit. Ceci étant posé, il est clair que Valéry ne peut pas être compté parmi les philosophes, tant que ceux-ci restent attachés aux choses ; mais en quel sens faudrait-il s'en détacher ?

Considérons les deux recueils *Tel Quel*, publiés par Gallimard en 1941 et 1943, dont les aphorismes sont directement tirés des *Cahiers* de Valéry. S'agit-il cependant encore d'aphorismes ? Que disent-ils que l'on doit retenir, s'il n'y a rien qui mérite qu'on s'y arrête ? On y trouve que chacun appelle le suivant, que le suivant appelle à l'infini sa suite – s'il faut prendre au sérieux au moins la note liminaire des *Rhumbs* :

Comme l'aiguille du compas demeure assez constante, tandis que la route varie, ainsi peut-on regarder les caprices ou bien les applications successives de notre pensée, les variations de notre attention, les accidents de notre vie mentale, les divertissements de notre mémoire, la diversité de nos désirs, de nos émotions et de nos

1 – « Léonard et les philosophes » (1929), *Variété*, op. cit., p. 1236.

2 *Ibid.*, p. 1255-1256.

impulsions – comme des écarts définis par contraste avec je ne sais quelle constance dans l'intention profonde et essentielle de l'esprit, – sorte de présence à soi-même qui l'oppose à chacun de ses instants¹.

Chaque pensée, chaque position de la pensée n'est qu'une application de celle-ci peut-être à quelque objet. Faut-il en conclure qu'il n'y a en elles aucune valeur, et dans leur formulation rien qui vaille la peine d'être lu ? Pourquoi Valéry doit-il avertir son lecteur que lui-même ne tient pas tellement à ce qu'il a écrit ? Il est vrai que l'on ne saurait rien de la direction de cette pensée, si elle ne donnait pas les jalons du chemin parcouru. Mais alors, peut-être faut-il comprendre que les œuvres, accidents sans doute, comme autant d'applications de l'intelligence à quelque objet venu à nous par hasard, les œuvres particulières sont aussi essentielles à la pensée que sa « constance essentielle ». C'est tout de même à ses œuvres que l'on peut demander quelle a été la pensée de Paul Valéry ; ou peut-être plus simplement, quelle a pu être la pensée qui en elles s'est un instant reposée.

Nous savons maintenant que nous devons lire une phrase de Valéry comme un repos de son esprit et un signe vers sa pensée prochaine. Mais cela ne nous explique pas encore comment nous devons lire ses vers. On ne peut sans doute pas dire que la place qu'occupe la poésie dans son œuvre soit fortuite, d'autant qu'elle ne se réduit pas aux recueils publiés ; il faut y ajouter les vers libres et les poèmes en prose éparpillés dans les *Cahiers*. Mais il pourrait encore s'agir d'un autre genre de la pensée, de cette poésie didactique que certains de ses contemporains ont cru lire dans ses vers publiés. Ce serait omettre ce qu'il rapporte d'un mot de Mallarmé à Edgar Degas : « "ce n'est pas avec des idées qu'on fait des vers, c'est avec des mots" » ; à quoi Valéry ajoute : « Il y a là une grande leçon »². La poésie n'est donc pas la pensée. Pourtant, ne sont-elles pas l'une et l'autre des réseaux de substitutions infinies des choses ? Mais il y a une différence : la poésie a depuis longtemps connu que le lieu de ses objets est tout imaginaire ; la philosophie croit encore atteindre l'être. Si la poésie doit exercer l'esprit, c'est qu'elle doit le révéler à cette parenté, lui apprendre à ne pas trop tenir à ce que le plus simple de ses actes, déjà, a altéré. Nous pouvons alors lire ces quelques lignes de Maurice Blanchot à propos de Valéry :

L'art a un but, il est ce but même, il n'est pas un simple moyen d'exercer l'esprit, il est l'esprit qui n'est rien que l'œuvre, et qu'est-ce que l'œuvre ? [...] L'œuvre est l'esprit, et l'esprit est le passage, en l'œuvre, de la suprême indétermination à l'extrême déterminé. Passage unique qui n'est réel que dans l'œuvre, laquelle n'est jamais réelle, jamais achevée, n'étant que la réalisation de ce qu'il y a d'infini dans l'esprit, qui à nouveau ne voit en elle que l'occasion de se reconnaître et de s'exercer indéfiniment³.

Ces lignes donnent Valéry pour un poète incapable d'achever ; incapable dirait Blanchot d'entrer dans *l'exigence de l'œuvre* : qu'elle s'élève du recommencement infini de l'ouvrage, qu'elle commence enfin. Mais Blanchot reconnaît en Valéry une pensée aux prises avec l'infini de l'œuvre, cet infini qui ne lui est pas moins essentiel que son commencement. Il comprend l'infini valéryen comme un cercle, un passage sans cesse du poème à l'esprit et de l'esprit au poème : l'esprit n'est rien que l'œuvre, mais l'œuvre est l'esprit : identité sans différence. Il y a sans doute un tel passage et une telle identité dans Valéry, si l'on retient avant tout pour son œuvre seule sa propre pensée qu'il a voulue ou assumée infinie.

C'est à ce point que nous arrivons à la difficulté centrale que nous oppose cette pensée ou cette œuvre. Car nous savons qu'il faut lire en chaque phrase et peut-être en chaque vers une indication – mais nous ne savons pas encore qu'une telle lecture soit possible. Nous ne savons pas ce qu'est cet indiquer, vers quoi, vers où, vers *quand* il fait signe, s'il est vrai que cette chose, ce lieu, ce temps ne peut non plus à son tour être une chose, un lieu, un temps où l'on puisse faire halte, qui soit une position définitive, l'affirmation, la seule peut-être, de cet esprit qui s'y dirigeait. La question devient celle de l'avenir de cette pensée, s'il est vrai que c'est dans son avenir que nous devons l'entendre, et s'il est vrai que cet avenir n'est rien qui puisse être entendu. C'est cette question que nous lisons dans ces lignes de la lettre adressée à Leo Ferrero :

Il arrive à l'artiste de vouloir remonter (en suivant quelque temps le chemin d'un philosophe) à des principes qui puissent justifier et édifier ses intentions, leur communiquer une autorité plus qu'individuelle ; mais ce n'est là

1 – *Rhumbs* (1926), *Tel Quel*, op. cit., 1960, p. 597.

2 – « Souvenirs littéraires » (1927), *Variété*, op. cit., p. 784.

3 BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, « Folio », 1955, p. 106-107.

La pensée en creux des œuvres

qu'une philosophie intéressée qui vise, au travers de ses pensées, des conséquences particulières pour une œuvre. Tandis que pour le philosophe véritable, *ce qui est* est la limite à rejoindre et l'objet à retrouver à l'extrême de ses excursions et opérations de son esprit, l'artiste se propage dans l'avenir et se fait agent de *ce qui sera*¹.

Ce qui sera doit intéresser la pensée, la pensée philosophique, puisqu'elle lui est un moyen. Et pourtant le philosophe est exclu de l'avenir. L'avenir n'est pas – cependant l'avenir n'est pas non plus néant. Quelle transformation encore inconnue faudrait-il subir au philosophe, pour qu'il atteigne cet avenir ? Quelle différence entre lui et l'artiste, le cours de leur pensée étant le même ? Si l'œuvre à laquelle aboutir n'est rien, rien que l'esprit, le penseur n'a-t-il pas lui aussi comme son œuvre à faire ? Et la philosophie, à gagner sa propre pensée ?

Si la pensée de Paul Valéry se trouve ainsi en creux de son art d'écrire, entre ce qui fut fait et ce qui reste à faire, c'est dans l'étude de la création, dans l'étude surtout de ses moyens intellectuels, que l'on pourra trouver, peut-être, la notion valéryenne de la philosophie. Inversement, c'est peut-être dans l'interprétation par la philosophie de l'écrivain qu'il fut que se dessine la figure du philosophe qu'il a pu, ou qu'il aurait pu être. Nous suivrons donc en parallèle l'examen par Valéry des conditions de la poésie et les commentaires philosophiques de ses textes. Et, puisque aussi bien nous savons que l'activité valéryenne précède sa puissance d'être, nous commencerons en prenant pour thème la pensée en acte et terminerons sur sa possibilité. Ce qui nous mènera successivement de la passivité des sens à leur activité et, de là, à l'abstraction du sentiment en intelligence. Avec la notion de forme, nous pourrons alors passer à la possibilité de penser et à sa conservation éventuelle dans le poème ou dans le texte en prose. Ainsi, la situation littéraire ou textuelle de la philosophie pourra apparaître comme la condition de sa sauvegarde à l'époque contemporaine, que Valéry espère, malgré les philosophes.

1 VALÉRY Paul, « Léonard et les philosophes » (1929), *Variété*, *op. cit.*, p. 1243.

Première partie : Faire sa pensée

1. De la passivité à l'activité : subir ou produire l'effet esthétique

Effets de discours ou effet du poème ?

La poésie valéryenne n'est peut-être pas le lieu de la présence des choses ; cependant, à suivre ses considérations diverses et sa prose abstraite, on trouve que la parole, pour Valéry, n'est pas tout à fait étrangère à ce qui est : elle est un moyen de l'atteindre et de le transformer. Si la limite du vrai doit être le vérifiable, la précision de la science expérimentale est celle de l'outil dont l'efficacité est prouvée, en retour de son action, par constat d'une transformation de la matière dont cet outil a été l'instrument¹. Une phrase est précise et vraie, en ce sens, pourvu qu'elle fasse effet sur les choses, par le biais d'un acte qu'elle provoque chez celui qui l'écoute. C'est par excellence le cas, dans les sciences, du protocole expérimental. Ceci nous indique déjà que l'effet est le pivot du changement de la passivité en activité : c'est le même laborantin qui reçoit ce protocole et qui procède ensuite à l'expérimentation. Par analogie, l'esthétique de l'effet ne pourra se contenter de thématiser une pure action de l'auteur sur un lecteur purement passif : il doit y avoir reprise de soi contre la captivité dans laquelle maintient l'art d'autrui. Cette reprise est d'abord expérience personnelle pour le futur poète ou le futur penseur, ainsi que nous le verrons plus loin ; elle se poursuit dans un travail de réflexion qui revient sur la transition tout entière du premier état au second. Car la phrase littéraire n'est pas non plus étrangère à l'instrumentalité : son effet, elle l'a sur le lecteur, qu'elle met dans un certain état : l'état poétique². Si la vérité n'est que la vérification d'un pouvoir sur les choses, la littérature, la poésie surtout est vraie à mesure de son pouvoir sur le sentiment. Il est difficile d'entrer dans la profondeur de ce genre d'affirmations, assez éloignées de développements de la poésie qui leur sont ultérieurs. Il faut se rappeler que l'esthétique de l'effet, que Valéry a voulu formuler dans sa dernière pureté, suit une ligne dans la poésie du XIX^e siècle tracée d'Edgar Poe à Baudelaire, de Baudelaire à Mallarmé, et qui se poursuit ou se perd peut-être avec les disciples de ce dernier. C'est que cette théorie de la sensation, en tant que théorie de la production d'un effet, tient à une certaine physiologie : celle de la réaction nerveuse. Le nerf est à la fois ce qui reçoit l'effet et qui y répond par un certain mouvement, par un sentiment ; par quoi cette physiologie se tourne en psychologie.

Nous n'étudierons pas les éventuelles sources scientifiques de Valéry, ni ses sources littéraires ; en revanche, nous essayerons d'interpréter les rapports de la passivité et de l'activité, tels qu'il a pu les thématiser. À cet endroit, nous pouvons faire cette première remarque que ce sont des réflexions d'esthétique qui ouvrent et referment sa vie intellectuelle ; on pourrait dire : sa vie toute entière. Son premier texte de théorie, écrit en 1889, est un article intitulé « Sur la technique littéraire »³. La perspective de l'artisan, du producteur même, qui restera la sienne, s'annonce déjà dans ce titre ; quant à l'article, il s'agit d'un développement sur ce que le lecteur d'un poème peut recevoir de celui-ci, selon la manière dont il aura été composé. Le point de vue du producteur implique donc, à l'horizon sans doute, mais toujours dans ses limites, la présence d'un consommateur : de celui qui subira l'effet. En outre, dès cet article, il est exigé que cet effet soit *continu*. Nous retrouverons la notion de continuité tout au long des textes de Valéry, mais explicitée et problématisée par les notions de fonctionnement, de fonction, de loi, d'ordre, de forme. Ce sont ces mêmes notions qui sont encore à l'étude dans les derniers mois de la vie de Paul Valéry, dans ses leçons du cours de poétique : c'est d'ailleurs sous le titre « Éloge de la forme »⁴ que William Marx a édité la dernière d'entre elles. La forme en vient alors à être définie comme une continuité du mouvement ; mais continuité analysée, ou du moins analysable : comme une série de positions distinctes.

Mais en parallèle de cette étude de son esthétique de l'effet, nous avons à interpréter la compréhension par Valéry de la philosophie, et sa compréhension de celle-ci dans le site de la littérature ; ou peut-être plutôt de

1 Cf. – *Cours de poétique II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 2023, p. 226.

2 Cf. *ibid.*, p. 316.

3 Cf. – « Sur la technique littéraire », *Œuvres I*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1957, p. 1786-1788.

4 Cf. – *Cours de poétique II*, *op. cit.*, p. 687-703.

ce qui s'écrit. Or, il y a certains textes dont Valéry a analysé la composition pour reconnaître et réduire leurs effets sur le lecteur, et pour opposer aux décisions littéraires et intellectuelles de leur auteur à la fois une poétique et une attitude scientifique toute différentes : ce sont ceux de Friedrich Nietzsche. Ses notes *Sur Nietzsche*, publiées par Michel Jarrety dans leur état de brouillon¹, ont donc pour nous l'avantage d'être aussi bien une étude de textes selon leur effet esthétique que la critique d'une philosophie.

Technique littéraire et manipulation des sens

Valéry se place, dès son entrée en littérature, sous le patronage non seulement de Poe, de Baudelaire, de Mallarmé, mais aussi de la science et de la musique, puisque c'est en étudiant le langage selon la précision de l'une et selon la puissance de l'autre que le poète en découvre les moyens particuliers :

La littérature est l'art de se jouer de l'âme des autres. C'est avec cette brutalité scientifique que notre époque a vu se poser le problème de l'esthétique du Verbe, c'est-à-dire le problème de la Forme.

Étant donné une impression, un rêve, une pensée, *il faut* l'exprimer de telle manière, qu'on produise dans l'âme d'un auditeur le maximum d'effet – et un effet entièrement calculé par l'artiste.

Cette formule donne, par déduction, quelques notions très nettes sur le style : le style n'est pas un rite invariable, un éternel moule définitivement coulé – même par un Flaubert – il doit se plier au dessein de l'auteur et servir uniquement à préparer le *feu d'artifice* final. Il le faut adéquat à l'objet. Enfin, l'écrivain devra posséder diverses notes dans le clavier de l'expression, afin de produire de multiples effets – comme le musicien a le choix entre un certain nombre de timbres et de vitesses rythmiques².

Si jamais c'est l'époque qui parle, dans le texte d'un jeune auteur, ce jeune auteur-ci nous en prévient lui-même. L'objet de l'article, la forme, et même la Forme capitale, est problématique ; non parce qu'on l'a rendue telle, mais parce que le problème s'en pose : il s'impose de lui-même et, de plus, à cette fameuse « époque », non au cercle restreint des poètes symbolistes. Mais c'est une façon d'introduire qui s'assure en quelque sorte de la réalité de son objet : si toutes ces assertions de Valéry emportent plutôt la persuasion qu'elles ne convainquent, cette puissance sur le sentiment étant tout ce qu'il y a à prouver, le moyen convient assez bien à la fin. Sauf que, majuscules mises à part, la poésie valéryenne n'est pas une rhétorique grandiose, et c'est bien une esthétique plus subtile, une esthétique de la multiplicité, que ce texte prépare. C'est le sens du troisième paragraphe de ce que nous avons cité ; celui-ci donne sur la notion de style certains développements, par lesquels Valéry oppose une manière à une autre, celle de la poésie nouvelle et celle de la génération d'écrivains précédente. Que le style s'adapte à l'objet, ce n'est peut-être pas une exigence très neuve, mais sans doute est-ce une exigence qu'il a fallu reformuler, chaque fois que l'écriture a couru le risque d'être réglée par un ensemble de préceptes abstraits. Ce n'est pas après l'enseignement républicain de la rhétorique que Valéry en a, c'est après certains auteurs, Flaubert dans cette page, Heredia dans la suivante : après l'école du réalisme et celle de « l'art pour l'art », donc. Ce qui est aussi une façon de prendre parti en littérature contre ses prédécesseurs : attaquer, c'est ici s'installer dans ses propres positions. En revanche, ce qui est gagné par cette théorie du style, c'est d'une part la multiplicité, que Valéry tournera plus tard en variété et en variation ; et d'autre part le rapport, le point de contact entre l'auteur et son lecteur. Ce point est le style lui-même, puisque l'art, la manière de constituer le texte, est le moyen de produire sur le lecteur l'effet que l'on voudra ; la forme étant l'unité sensible du poème, telle qu'elle aura ainsi été constituée.

Mais alors, il y a tout de même de l'unité, une certaine unité, sans quoi ce n'est pas le texte qui ferait effet, mais chacun de ses vers, peut-être de ses mots. La forme est forme au moins par l'articulation de ses parties, pour la rédaction desquelles l'auteur a de multiples moyens ; en outre, cette articulation est celle de l'ensemble de ces moyens à un fin : le « feu d'artifice » du dernier vers. Mais ainsi, le style, en tant qu'art des moyens, est aussi la manière de disposer sur la feuille les mots du texte : c'est la composition en acte. La notion de composition, introduite dans le paragraphe suivant, fait penser à la fois unité et multiplicité ; mais la notion de style, lequel n'est pas tant écriture qu'outil de l'écriture – l'écriture devant ainsi être un acte de la main – donne à penser l'unité de la multiplicité comme un certain mouvement. D'où l'introduction, à la fin du troisième paragraphe, des « timbres » que l'on pourrait comparer aux voyelles, aux consonnes, et des

1 Cf. – *Sur Nietzsche*, Paris, La Coopérative, 2017, p. 40-91.

2 – « Sur la technique littéraire », *op. cit.*, p. 1786.

« vitesses rythmiques » différentes du poème : il y a donc variété des éléments distincts, et variation du mouvement d'ensemble de celui-ci.

C'est ce mouvement et la réunion des rythmes au terme du poème qui est thématiquement dans les derniers paragraphes de l'article :

Supposons qu'au lieu d'un refrain unique et monocorde, on en introduise plusieurs, que chaque personnage, chaque paysage, chaque état d'âme ait le sien propre ; qu'on les reconnaisse au passage ; qu'à la fin de la pièce de vers ou de prose, tous ces signes connus confluent pour former ce qu'on a appelé le *torrent mélodique* et que l'effet terminal soit le fruit de l'opposition, de la rencontre du rapprochement des refrains, et nous arrivons à la conception du *Leit motive* ou motif dominant qui est la base de la théorie musicale wagnérienne¹.

C'est bien à une nouvelle poétique que la comparaison avec l'art musical aboutit : le refrain, plutôt que d'être répété identiquement à chaque strophe, pourrait être à chaque fois modifié. Toutefois, sa variation doit rester une variation sur du semblable, sans quoi il manquerait au poème la force qu'il tire de la répétition. Les modèles de celle-ci, pour Valéry, ce sont aussi bien toutes les allitérations que l'on peut trouver dans la poésie en général que l'anaphore du mot « *Nevermore* » dans *Le Corbeau* de Poe. L'allitération, ou même la paronomase, sont des procédés particulièrement bienvenus, puisqu'il s'agit d'une certaine unification de la diversité des mots, ou bien d'une diversification de l'unité des consonnes, selon la perspective ; dans tous les cas, c'est à la fois unité et multiplicité. D'autre part, l'unification des vers est accomplie, comme on l'a dit, au terme du poème ; mais cette unification est une certaine « rencontre » de ce qui s'oppose. Valéry, s'il parle ici en héritier du XIX^e siècle, pense ainsi l'articulation dialectique des contraires ; cette rencontre, cette « confluence » n'est pas en effet une confusion, le dernier vers étant le « fruit » de celle-ci : le produit de l'arbre, mais à part de ce dernier. Si tout le texte est une préparation du dernier vers, c'est que celui s'en distingue en quelque sorte, ainsi que l'indique ce qui suit : « Ici, [...] la pensée [sera] souvent parée d'un *Symbole*, voile qui se déchirera à la fin »². L'obscurité des treize premiers vers sera réduite par la clarté du quatorzième, comme si celui-ci était d'une autre facture, d'une autre espèce que les précédents : comme le tonnerre dans les nuées, « effet final et foudroyant »³. C'est la poétique du sonnet mallarméen que Valéry refait ainsi. Quelle que soit la tournure qu'il donnera plus tard à sa propre esthétique, en insistant moins peut-être sur l'éclat du vers final, il conservera le souci de l'ensemble plutôt que celui de l'unité, au point de déclarer bien plus tard qu'« une merveille de huit vers [...] est presque infiniment plus rare et plus étonnant[e] que huit beaux vers »⁴.

Ce qu'il s'agit de montrer dans ce texte de 1889, c'est que la multiplicité du poème symboliste n'est pas contraire à l'unité de l'œuvre ; elle en est même le moyen. L'article apparaît ainsi comme une réponse à la critique en décadence qu'on a pu opposer à cette esthétique ; réponse donnée dans cette phrase polémique : « ...Et ici, ne pas prononcer le mot de *Décadence*, qui ne signifie rien »⁵.

Que dire de la décadence, avec ou sans capitale ? En philosophie, on pense à l'examen qui en est fait dans *Le Cas Wagner* de Nietzsche ; mais Valéry n'avait pas lu celui-ci en 1889. En revanche, il y a peut-être une source commune à l'un et à l'autre, c'est Paul Bourget. Dans son introduction au tome I des *Œuvres* de Nietzsche, Jacques le Rider rappelle qu'un certain paragraphe du *Cas Wagner*, que nous allons citer, est assez similaire à quelques lignes du premier chapitre, paragraphe trois des *Essais de psychologie contemporaine* : recueil d'articles de critique littéraire que Nietzsche aurait lu en 1883⁶. Voici le texte de Nietzsche, traduit par Daniel Halévy et Robert Dreyfus et publié par eux en 1892 :

Je m'en tiens cette fois à la seule question du style. – Quelle est la caractéristique de toute *décadence littéraire* ? C'est le fait, que la vie ne réside plus dans l'ensemble. Le mot devient souverain et fait un saut hors de la phrase,

1 *Ibid.*, p. 1788.

2 *Ibid.*, p. 1786.

3 *Idem.*

4 – « Au sujet d'Adonis » (1921), *Variété*, *Œuvre I*, Paris, Gallimard, Pléiade, p. 487.

5 – « Sur la technique littéraire », *op. cit.*, p. 1788.

6 Cf. LE RIDER Jacques, « Nietzsche en France », Fr. Nietzsche, *Œuvres I*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1993, p. XIV.

– la phrase se répand et obscurcit le sens de la page, – la page prend vie aux dépens de l'ensemble, – l'ensemble n'est plus un ensemble¹.

Et voici l'extrait de l'article de Bourget sur Charles Baudelaire, qui succède à une théorie organiciste de la décadence des civilisations : « Un style de décadence est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l'indépendance du mot »².

L'analyse des deux auteurs est semblable, mais l'un et l'autre vont en sens inverse : Nietzsche, du mot à l'ensemble, et Bourget du livre au mot ; l'un suit une gradation, l'autre une dégradation. Qu'elle commence par l'élémentaire, et surtout que toute cette analyse se fasse dans un style plus heurté et plus vif que celui, répétitif, de Bourget, peut-être cela indique-t-il chez Nietzsche une violence sous-jacente et contraire à ses propos les plus explicites, à sa défense de l'art classique et de l'unité. Il y a le goût et il y a la tendance : voilà ce que semble dire cet examen de la sensibilité moderne, dont la critique s'achève en confirmation ; le goût de la musique d'Offenbach le cédant à la tendance et à la tension wagnérienne.

Dans l'un comme dans l'autre texte, la physiologie, ou plus généralement l'étude du vivant, n'explique pas les effets de l'œuvre sur le public, elle est appliquée à l'étude de cette œuvre directement. Il y a une vitalité du texte comme il y a une vitalité de son auteur ; mais la perte de celle-ci dans l'un sera le symptôme de sa perte dans l'autre. Seulement, ce n'est pas d'un musicien, c'est de Baudelaire que parle Bourget dans cet article. La comparaison entre la structure du texte et la vie, animale ou humaine, n'a sans doute pas la même portée chez le critique littéraire et en philosophie. Mais on peut tout de même relever que, par cette métaphore, l'œuvre est directement intriquée avec l'impulsion qu'elle exprimerait et avec le désir qu'elle satisferait. Car, si la perte de l'unité peut être conduite au rang d'une théorie esthétique, c'est à cause de cette « psychologie contemporaine » dont Bourget fait l'examen. Or, c'est une psychologie, aussi bien celle du poète que celle de ses lecteurs, qui se caractérise par la même perte de vitalité générale dans l'organisme social que dans l'œuvre. « L'énergie » de l'organisme passe désormais dans chacune de ses « cellules », au détriment du premier. Mais alors, le décroissement de l'énergie générale n'est-il pas contemporain d'un accroissement de l'énergie individuelle ? Cependant, cet accroissement-là est moins celui de la force, de la puissance d'agir, que de la nervosité et de la puissance de réagir : les artistes décadents sont, de l'avis du « psychologue pur », « des virtuoses, stérilisés mais raffinés, de la vie et des douleurs »³. Ils sont ainsi sans force, par excès d'énergie.

Les voix et les regards de Nietzsche

Paul Bourget se donne par là une théorie de la création et de la réception, où la vie et le corps lui permettent d'expliquer à la fois les conditions sociales et le succès de cette littérature nouvelle. Mais chez Nietzsche, la vitalité et le corps sont des catégories centrales, autour desquelles et par lesquelles sont définis des concepts classiques de la philosophie, comme la perception et l'intellection, qui sont ainsi repris par lui. Que dire alors de l'esthétique et de la poétique nietzschéenne ? Dès *Le Gai Savoir*, au paragraphe 84, la poésie la plus originelle est interprétée dans le sens de l'utilité qu'elle pouvait avoir pour les hommes et de sa puissance sur les esprits. Quelque chose a donc été d'emblée décidé à propos de cet art, qui resterait déterminant pour la suite :

De l'origine de la poésie. – [...] Eh bien ! dans ce cas particulier il me faut parler en faveur des utilitaristes. [...] C'est pourtant l'utilité, une très grande utilité que l'on avait en vue, dans ces temps anciens qui donnèrent naissance à la poésie [...]. On voulut graver les désirs humains dans l'esprit des dieux au moyen du rythme, après avoir remarqué qu'un homme retient mieux dans sa mémoire un vers qu'une phrase en prose ; ce ne sont pas seulement les pas que l'on fait avec les pieds qui suivent la cadence de la mesure, l'âme aussi – et il en sera probablement de même, ainsi raisonnait-on, de l'âme des dieux⁴ !

1 NIETZSCHE Friedrich, *Le Cas Wagner* (1888), *Œuvres II*, trad. D. Halévy et R. Dreyfus révisée par J. le Rider, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1993, p. 911.

2 BOURGET Paul, *Essais de psychologie contemporaine*, Chapitre I, § III (1883), Paris, Gallimard, « Tel », 1993, p. 14.

3 *Ibid.* p. 15.

4 NIETZSCHE Friedrich, *Le Gai Savoir*, Livre deuxième, § 84 (1882), *Œuvres II*, trad. H. Albert révisée par J. Lacoste, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1993, p. 101.

La comparaison des mouvements de l'âme avec les mouvements des pieds n'est pas seulement un exemple qui rendrait par une image l'action du rythme ; pour Nietzsche cette action n'est pas différente, qu'elle s'exerce sur le corps ou sur l'esprit. Or, si l'on peut élaborer une physiologie, s'expliquer le corps et prévoir ses mouvements, on devrait pareillement pouvoir aboutir à une physiologie de l'âme, une psychologie dont l'esquisse aurait donc été donnée par l'art poétique le plus ancien. Mais cette interprétation, lorsque Nietzsche annonce que la perspective en est utilitariste, la fait-il en son nom propre ? Si c'est dans les termes mêmes de la physiologie qu'il va se prononcer sur la musique de Wagner à nouveau dans *Le Gai Savoir*, au paragraphe 368, c'est encore avec une autre voix :

Le cynique parle. – Mes objections contre la musique de Wagner sont des objections physiologiques : à quoi bon les déguiser encore sous des formules esthétiques ? Mon « fait » est que je respire difficilement quand cette musique commence à agir sur moi ; qu'aussitôt mon *pied* se fâche et se révolte contre elle [...]. – Mais n'y a-t-il pas aussi mon estomac qui proteste ? mon cœur ? la circulation de mon sang ? Mes entrailles ? Est-ce que je ne m'enroue pas insensiblement¹ ?

C'est la pensée cynique qui se dit ici, la philosophie qui se placerait au plus près de l'animalité et du corps. L'interprétation nietzschéenne du cynisme, qu'il développe dans le paragraphe 26 de *Par-delà le Bien et le Mal*, est ambiguë. Il y parle du cynique plutôt que du cynisme, d'un caractère humain plutôt que d'une doctrine philosophique. On peut donc encore aujourd'hui rencontrer des cyniques : ce sont les hommes dont le discours est impudent. Dans ce paragraphe 26, celui qui prend la parole ne s'identifie pas aux cyniques : contre l'idéalisme, il leur rend grâce de réduire les mouvements de l'âme aux appétits du corps, mais il ne se place pas à leur point de vue². Est-ce alors bien Nietzsche qui parle, lorsque l'esthétique est pensée à partir d'une physiologie ? On pourrait poser la même question à propos du paragraphe 84 du *Gai Savoir* : qui parle, des philosophes utilitaristes auxquels il donne pour une fois raison, ou de Nietzsche lui-même qui d'ordinaire se prononce contre eux ? Le cynique en tout cas, au paragraphe 368 du même livre, pense la sensibilité à partir d'un corps qui subit des effets, plutôt que d'une âme qui les sentirait. C'est pourquoi l'esthétique devient physiologie. La musique de Wagner provoque toujours le dérèglement d'un certain mouvement : digestion, battements du cœur, inspiration et expiration. Mais à côté de ces mouvements qu'on pourrait dire internes, il y a avant tout le dérèglement du mouvement du pied. C'est le seul organe dont le nom soit inscrit en italiques dans le texte : le pied du cynique est comme la partie principale de son corps. Or, c'est aussi l'organe du mouvement en général, en tant que déplacement, et pour ainsi dire l'organe de la pensée cette fois nietzschéenne : celui que l'on pose sur les montagnes de l'Engadine, au moment de la vision de l'Éternel retour. Ce qu'il y a de remarquable dans cette philosophie n'est sans doute pas qu'elle ramène l'âme au corps et la métaphysique à une physiologie, mais qu'elle donne au corps et à l'âme une définition et des rapports nouveaux : c'est bien à partir du corps que l'on va penser l'esprit, mais en premier lieu le corps est pensé d'une façon toute différente de celle, par exemple, des utilitaristes et des cyniques. C'est en raison de cette modification que l'ambiguïté du point de vue n'est pas un flottement de la position nietzschéenne : au contraire, Nietzsche s'installe dans une pensée pour laquelle le corps est d'abord une vue sur les choses, mais en changement incessant. Le corps aboutit donc à de l'esprit, sans que l'esprit soit simplement du corps, au sens où ce dernier serait une matière vile. Cette pensée se développe avec celle de la volonté de puissance ; on en trouve l'expression dans certains fragments rassemblés plus tard par les éditeurs de Nietzsche sous ce titre :

S'il est vrai que l'essence la plus intime de l'être est la volonté de puissance, que tout accroissement de puissance est plaisir, que tout sentiment de ne pouvoir résister, de ne pouvoir dominer est douleur, ne pouvons-nous pas poser le plaisir et la douleur comme des faits cardinaux ? [...] Mais qui donc ressent le plaisir ?... Mais qui donc veut la puissance ?... Question absurde, si l'être est par lui-même volonté de puissance, donc sensation de plaisir et de douleur³ !

1 *Ibid.*, Livre cinquième, § 368, p. 238.

2 Cf. – *Par-delà le Bien et le Mal*, Deuxième partie, § 26 (1886), *Œuvres II*, trad. H. Albert révisée par J. Lacoste, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1993, p. 583-584.

3 – Fragment III-VI 1888 (XVI, § 693), *La Volonté de puissance I* (1935), éd. Fr. Würzbach, trad. G. Bianquis, Gallimard, « Tel », 1995, p. 237.

Ce n'est pas moi qui sens, c'est toujours et en toutes choses la volonté qui réagit à certains effets, qu'elle les surmonte ou qu'elle y cède. Plaisir et douleur sont donc relatifs à la puissance particulière de la volonté dans tel ou tel de ses moments ; mais il faut, pour que la volonté s'exerce, quelque chose à quoi elle réagisse. Or, si le plaisir et la douleur sont l'effet d'une chose qui agit sur elle, la volonté déjà doit être une manière de sentir, d'interpréter l'effet comme plaisir ou comme douleur. Ce n'est qu'ayant accumulé telle quantité de sensations que la volonté commence de les ramener à l'indifférence de leur variété et qu'elle invente le principe d'identité, ou Moi :

Pour que l'existence d'un *sujet* soit possible, il faut qu'il existe du permanent, mais aussi beaucoup d'identité et d'analogie. [...] – Or, je crois que le sujet pourrait naître de l'illusion de l'identité, par exemple quand des forces diverses (lumière, électricité, pression) produisent sur un protoplasme *une excitation identique*, il conclut à l'identité des causes ; de même, s'il n'est capable de recevoir qu'une seule sorte d'excitation et s'il ressent toutes les autres comme identiques¹.

L'illusion est donc nécessaire à la constitution de l'identité à partir de ces choses qui sont en changement et auxquelles, dans cet extrait-ci, n'est pas attribuée de commune mesure propre. Les choses sont toujours différentes, mais c'est l'illusion qui fait leur unité. Cette thèse pourrait être poussée plus loin, si l'on disait que l'illusion, c'est-à-dire la perspective particulière, est aussi bien ce qui rend chaque chose différente d'une autre que ce qui *est* leur unité réelle. En effet, cette manière d'expliquer l'apparition de la conscience de soi suppose dans l'être vivant le plus informe, le protoplasme, de la volonté et de la puissance d'interpréter ou de s'illusionner.

La compréhension de Valéry

Nietzsche a éclairé la place centrale qui devait revenir à la volonté, une fois la véracité mesurée au pouvoir de réagir aux effets des choses. Cette place centrale, Valéry ne l'a sans doute pas mise en lumière, puisqu'il a conservé au Moi sa position de terme ultime. Toutefois, vouloir est un des actes principaux de ce Moi, et parfois même l'acte qui le *commande*. Ainsi, dans un paragraphe de *Tel Quel*, la volonté est l'acte par lequel l'esprit ou l'intellect ordonne à soi la totalité et l'unité de ce qui est ; acte où se manifeste la passion de comprendre. Mais si la « passion » est sujet du verbe vouloir, alors l'intelligence même semble prise au mouvement spontané de sa propre volonté :

La passion de l'intellect veut tout abolir par l'acte de tout reconstruire.

L'esprit invente « l'Univers », afin de pouvoir d'un seul coup, d'un seul mot, affronter, enfermer, et donc consommer toutes choses. [...] Il cherche à tout résumer dans une seule « loi », comme cet empereur souhaitait que le genre humain n'eût qu'une seule tête.

C'est le même sentiment².

La thèse de ce dernier extrait est la plus résolument opposée à celle de l'unité, selon l'essence ou l'acte, de tout ce qui est. Le sentiment de l'empereur Caligula, qui avait le désir de réunir en un seul individu tout le genre humain, afin de pouvoir l'anéantir d'un seul coup, est aussi la passion intellectuelle ou spirituelle de réunir les choses afin de n'avoir plus affaire à elles. Mais l'un et l'autre projet sont également voués à l'échec, en raison de la différence irréductible de celui qui rassemble avec ce qu'il rassemble. La différence entre l'esprit et les choses qui est affirmée ici a cependant pour moyen terme la volonté, ou le projet d'articulation des choses, afin de les réunir sous un regard. Cette articulation est dite ici *reconstruction* ; c'est-à-dire que l'esprit qui a la passion de comprendre suppose les choses déjà construites, et propres à une seconde construction, qui serait de son fait. L'étape que Valéry ne nomme pas ici, c'est celle de la destruction de l'unité déjà donnée ; mais il est vrai qu'elle est impliquée dans la reconstruction. C'est par celle-ci que l'esprit ou l'intellect comprend et abolit les choses. Il y a donc défaire et refaire, mais le résultat en est un néant et non une œuvre. Cependant, ce néant est la fin du désir de réunir les choses : il est donc en quelque sorte son accomplissement. C'est en les absorbant en lui que l'esprit réunit les choses et les annule. Mais

1 *Ibid.*, Fragment 1881-82 (XII, 1^{re} partie, § 46), p. 238.

2 VALÉRY Paul, *Ébauches de pensées* (1931), *Tel Quel*, *Œuvres II*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1960, p. 545.

l'intellect dans ce paragraphe est commandé par sa passion, dont l'acte est la volonté. La volonté n'est peut-être pas ici l'acte de tout ce qui est, mais c'est à partir d'elle que la possibilité de cette unité se découvre et c'est en elle qu'elle doit s'accomplir.

La volonté est ainsi le projet et l'énergie utile à l'achèvement d'une unité, encore rejetée dans l'idéal. Mais si la philosophie donne à la volonté toute l'attention qu'elle mérite, pour la place qu'elle occupe dans bien d'autres auteurs nous ne pouvons pas interpréter toute la pensée de Valéry en termes nietzschéens. Nous ramènerions à de la philosophie ces manières particulières d'atteindre aux objets, d'affirmer, de nier, d'interroger. Il nous fallait comprendre d'où l'esthétique de Nietzsche avait tiré ses propositions, et c'est pourquoi nous avons cité quelques unes de ses pages ; maintenant, il nous faut admettre que ces propositions sont orientées par la notion de volonté de puissance dans un sens que Valéry n'a sans doute pas suivi. Mais s'il n'a pu établir ses thèses aussi profondément que Nietzsche, ces considérations peuvent avoir leur pertinence au regard des moyens de leur élaboration et de leurs fins. Valéry a discuté les pages de Nietzsche qu'il a lues dans leur première traduction, et si ses remarques contre la philosophie ne résisteront peut-être pas à un examen philosophique, elles aussi atteignent à leur façon l'objet dont, ainsi que le philosophe, le poète s'occupe – par exemple, l'esthétique de l'effet.

Il semble que Valéry lui-même ait lu Nietzsche en considération de l'effet que la musique de Wagner a dû produire sur celui-ci. Dès la première page du corps des notes *Sur Nietzsche*, on lit, seulement séparés par un trait, les deux mots « musicien » et « origine »¹. Cette explication de la pensée par la formation ou par les goûts de l'homme se poursuit dans les pages suivantes : c'est l'écriture même de Nietzsche qui a des qualités plus musicales qu'intellectuelles.

Musicien. Artiste.

Prend un développement excitant et un enchaînement ingénieux pour preuve – marque de vérité. C'est le contraire.

C'est marque d'homme – continuité – impossible.

L'harmonie d'une doctrine est une présomption de sa fausseté et si cette doctrine touche aux mœurs alors certitude.

De même que l'harmonie d'une œuvre d'art est présomption².

Ces lignes-ci sont ambiguës : que la cohérence d'une pensée parle contre sa véracité, est-ce un reproche adressé à Nietzsche ? Est-il trop cohérent ? Mais dans sa lettre à Gide du 13 janvier 1899, où il lui rendait compte de sa découverte de celui-ci, Valéry insistait sur son incohérence : « Pour moi il est avant tout *Contradictoire* »³. Si Nietzsche manque de suite dans ses idées, si sa pensée n'a pas de continuité, c'est parce qu'il préfère à celle-ci, pour critère de la vérité, « un développement excitant ». On pourrait croire que ce qui provoque l'excitation, c'est le choc et la dissonance, si Valéry n'avait écrit aussitôt après que le critère nietzschéen de la vérité, ce n'est pas seulement l'excitation, c'est encore l'« enchaînement ingénieux ». Il y a donc bien une certaine unité de la pensée de Nietzsche. Faut-il comprendre que ces raisonnements sont irrecevables, pourtant, parce qu'ils seraient « ingénieux » – artificiels ou forcés –, parce qu'ils rapprocheraient des termes contradictoires ? On en reviendrait aux dissonances. Ce qui explique tout cela, c'est peut-être la comparaison avec l'harmonie. « L'harmonie d'une œuvre d'art » est une présomption, non parce qu'elle serait illusoire, ni parce qu'elle rendrait l'œuvre fautive, mais parce qu'elle est une « marque d'homme » – la marque de l'artiste. L'harmonie est ce qui fait sentir, en deçà de l'œuvre, la présence de celui qui en a assemblé les parties. Mais par analogie, la cohérence d'un texte philosophique, avec ses « enchaînements », est la marque de l'homme qui a *assemblé* les éléments de sa pensée – qui ne doit donc pas celle-ci aux choses mêmes. Or, si pour Valéry l'œuvre d'art ne se rapporte pas aux choses, et si dans son cas il ne s'agit pas de vérité ou de fausseté, il en va autrement du texte de philosophie. Toutefois, Valéry ne déclare pas non plus qu'un texte incohérent serait plus véridique ; sa mesure de la vérité, c'est semble-t-il une unité qui ne soit pas de composition : la « continuité ». C'est elle que la construction rend impossible, puisqu'elle est nécessairement un assemblage d'éléments. Et comme la continuité du sentiment s'oppose à l'analyse et à la synthèse intellectuelle, la continuité de la ligne monodique s'oppose à l'harmonie entre les

1 – *Sur Nietzsche*, op. cit., p. 41.

2 *Ibid.*, p. 63.

3 – et GIDE André, *Correspondance 1890-1942*, Paris, Gallimard, 1955, p. 342.

notes de différents degrés. L'« enchaînement ingénieux » n'est pas de la continuité, car les deux parties enchaînées restent pourtant séparées. Mais si c'est à chaque fois ce qui se distingue qui est connu, en revanche ce qui se produit est toujours du composé. Peut-être y a-t-il ici la thématization d'un départ entre la forme du texte de philosophie et la forme du texte poétique ; si la continuité est impossible entre les éléments intellectuels, en revanche c'est à composer que le musicien s'efforce : « La musique moderne [...] qui abuse de sa puissance, abuse du pouvoir qui donne une vie en trois minutes. Illusion d'accélérer, arrêter. Celle de tout mettre en valeur, indépendamment : articulation. Assouplit de force la pensée – la réalité incomplète »¹. Si le compositeur semble faire se distinguer chacune des parties de son morceau, c'est peut-être à cause de cette puissance du son, qui lui permettrait de ne plus se soucier des contrastes. Et cependant, il faut lire le double point : quand chacune des parties paraît indépendante, il y a pourtant « articulation », puisque cette indépendance est une « illusion ». L'indépendance des parties est l'effet produit par leur disposition les unes à la suite des autres, par la composition de l'œuvre. La musique donne l'effet de quelque chose, et de même la prose nietzschéenne. Or, donner l'effet sans la chose, n'est-ce pas un procédé rhétorique contraire au projet que le philosophe prétend poursuivre ? Il ne s'agit pas ici de savoir si la musique fait illusion, il s'agit de savoir ce qu'il en est d'une certaine prose, que son auteur a donnée pour de la philosophie. Mais le mot d'illusion est ambigu : Nietzsche n'a-t-il pas voulu ces prestiges ? Faut-il prendre ses textes pour de la musique, ou peut-être pour de la poésie ? C'est ce que Valéry parfois semble dire, dans les lettres adressées à Henri Albert et à Guy de Pourtalès². Cependant, à la même page de ces notes, au-dessus de l'extrait que nous venons de citer, on lit : « Ce que [Nietzsche] prenait pour sa pensée c'était de la musique – une vision vague des choses en tant que quelque musique les entraîne – et se les soumet. Il confondait le geste avec l'acte. Prendre le geste pour l'acte »³.

Les choses dans la musique sont vagues, parce qu'elles sont soumises à un certain mouvement, un certain entraînement. Or, ce mouvement doit s'expliquer comme un geste, par différence d'un acte. Que signifie cela ? Un acte est mien, il n'aurait pu être sans moi, et tel que j'en ai l'expérience, je puis agir à nouveau en tout occasion ; mais dans la pensée nietzschéenne c'est ce qu'il y a de musique qui entraîne. Que Nietzsche ait confondu le geste avec l'acte, n'est-ce pas alors un effet de cet entraînement ? N'est-ce pas le musicien en lui qui l'a confondu ? Le musicien ou l'amateur de musique : dans d'autres notes, Valéry ramène la pensée de Nietzsche à sa sensibilité et sa physiologie. Il s'en autorise de Nietzsche lui-même, puisque celui-ci semble avoir favorisé l'instinctif : « Il considère les instincts en soi, lui qui détrône les choses en soi. Mais – Il paraît presque aimer le Christ – si comme il le dit c'était une perversion des instincts »⁴. L'incohérence de l'auteur de *L'Antéchrist* n'a-t-elle pas, à ce point, fait son propre tour ? Est-ce par perversion de son propre instinct que Nietzsche a mis au plus haut point ce dernier ? Valéry suggère, jusque dans ses lettres, que sa sensibilité était malade déjà bien avant qu'il ne tombe dans la folie :

Pour moi, il a trouvé une certaine méthode, presque une logique ; si l'on peut appeler *logique*, une exploitation intellectuelle des modes de la sensibilité centrale. Pourquoi n'a-t-on jamais parlé de ceci, qui est capital ? – car le nombre des idées émises par lui, le genre particulier de relations qui les lui engendre – et l'espèce de *charme* qu'elles instituent tiennent à la forme *nerveuse* de son intelligence⁵.

Les restrictions abondent dans cette lettre qui semble faire plus grand cas de l'écrivain qu'était Nietzsche que du philosophe. La relation entre les éléments de sa pensée ne constitue pas un système logique, mais un « charme », et ce charme est sensible à deux points de vue : si l'écriture nietzschéenne est nerveuse, c'est d'une part à cause de la nervosité de Nietzsche lui-même, c'est d'autre part à cause de la réaction des lecteurs à son texte. *Charme*, le mot est assez caractéristique de la poétique de Valéry pour se trouver placé à la tête de son second recueil de poèmes ; il indique bien sûr l'effet que l'on subit, mais il dit avant tout l'enchantement que l'on produit, ou même plus simplement le chant lui-même, en tant qu'effort de la voix. Valéry ajoute que ce charme doit être continu : c'est que, pour être charme, les éléments de la poésie doivent être, non seulement articulés, mais se succéder les uns les autres dans un mouvement général. Ce n'est pas

1 – Sur Nietzsche, *op. cit.*, p. 77.

2 Cf. *ibid.*, p. 25-37.

3 *Ibid.*, p. 77.

4 *Ibid.*, p. 85.

5 *Ibid.*, Lettre à Guy de Pourtalès du 16 novembre 1929, p. 36.

tout à fait un charme de cette sorte que Valéry semble prêter au texte nietzschéen, puisque, s'il reconnaît qu'une relation générale en produit les éléments intellectuels, si cette énergie est celle d'un corps, en revanche elle est « nerveuse » ; c'est-à-dire, ainsi que Valéry le suggérait dans ses notes de 1899, que cette énergie se dépense par réaction et au coup par coup. Il faut peut-être considérer le sens que ce mot de *nerveux* pouvait avoir dans les publications médicales du XIX^e siècle : le sens encore courant aujourd'hui du substantif, « personne dominée par les nerfs », est attesté en 1789 ; le sens médical de l'adjectif, « ce qui est provoqué par une hyperexcitabilité des nerfs », est relevé la première fois en 1816¹. L'interprétation médicale éclaire-t-elle mieux que l'interprétation musicale quelles difficultés Valéry trouve dans Nietzsche ? Mais l'une et l'autre interprétations sont articulées. La musique agit sur les nerfs : voilà ce sur quoi du moins Nietzsche et Valéry semblent d'accord. S'agit-il cependant pour l'un comme pour l'autre du même système nerveux ? Valéry écrit encore que Nietzsche a présenté lui-même sa philosophie comme une « [d]octrine immortelle fondée sur la physiologie de 1875 »². Il reconnaît l'effort fait par celui-ci pour penser son propre état nerveux, afin de ne plus le subir ; effort insuffisant cependant, à cause de l'état des sciences dans les années 1870-1880, ou par manque de propreté scientifique : « N. le moins scientifique des hommes le plus empoisonné de morale »³. La rigueur scientifique est ici opposée à l'habitude de juger, non selon les mœurs, mais selon la doctrine des mœurs. Celle-ci est un poison ; il semble alors que ce soit, non la musique de Wagner, mais la morale, l'obsession des choses morales qui ait rendu Nietzsche malade. Ce dernier détail doit-il nous faire corriger notre interprétation de la lecture que Valéry en a faite ? Cependant, l'illusion dans les questions de mœurs n'est pas sans rapport avec la musique : « Il est clair que la doctrine de Nietzsche est commandée non par son objet mais par la première affirmation sur l'objet. [...] *L'idole du contrepied*. Et ainsi l'immoralisme fait partie du groupe du moralisme »⁴.

Valéry comprend Nietzsche, à la manière de Gide qui le lui a recommandé, comme un immoraliste. Mais il réduit lui-même l'immoraliste à l'injonction – au devoir – qu'il se donnerait de suivre ses instincts. Cependant, le mot de *contrepied* ramène à la formation musicale de Nietzsche : « Lutte contre Wagner lui apprend le contrepied »⁵. Il y a un reproche sur la méthode : Nietzsche aurait simplement eu le goût du paradoxe. Mais Valéry ne se contente pas de cette explication ; dans la réaction se révèle une physiologie dominée par le réflexe : « Musique. Intuition du réflexe et de ce qui dessine dans le groupe des réflexes »⁶. Le bon musicien sait produire chez l'auditeur un réflexe, ce que Wagner aurait enseigné à Nietzsche ; mais Nietzsche n'a jamais eu que l'intuition de ses effets et n'est donc pas maître de son art : il est dominé par lui. C'est là qu'est l'illusion nietzschéenne, selon Valéry : puisqu'il la subit lui-même, puisqu'il donne pour ce qui est quelque chose qui n'est pas, cet effet de rhétorique n'est pas seulement contraire à la rigueur scientifique. Il s'oppose aussi à l'effet esthétique, lequel est une action sur les sens, mais qui ne contraint pas l'intelligence à admettre ce qui lui serait contradictoire. L'effet esthétique valéryen n'est pas une illusion, il est tout allusif : c'est, encore une fois, le *charme*.

L'œuvre selon son effet, l'œuvre selon sa constitution

Ce qu'écrit Valéry contre lui, Nietzsche a pu le dire – sur un autre ton – contre d'autres penseurs, d'autres artistes. Contre Wagner, bien sûr ; mais, d'un autre côté, les attaques de Nietzsche envers le compositeur de *Parsifal* portent aussi sur une esthétique, qui n'est pas si éloignée de celle de Valéry. Peut-on alors comprendre à son tour Valéry comme s'il avait été plus musicien que penseur ? N'aurait-il pas subi sa *passion de l'intellect* comme Nietzsche a subi son mal ?

Que Valéry ait reçu de Wagner une forte impression, plusieurs textes l'indiquent, qui n'ont pourtant pas pour objet l'art musical, mais le milieu que fréquentaient les poètes des années 1880-1890. On lit par exemple dans le texte « Existence du Symbolisme », à propos d'un adolescent anonyme qui viendrait en 1886 de découvrir Rimbaud, Verlaine et Mallarmé :

1 REY Alain (dir.), « Nerf », *Dictionnaire historique de la langue française M-Z*, Paris, Le Robert, 2016, p. 1491.
 2 VALÉRY Paul, *Sur Nietzsche, op. cit.*, p. 45.
 3 *Ibid.*, p. 79.
 4 *Ibid.*, p. 45.
 5 *Ibid.*, p. 73.
 6 *Ibid.*, p. 59.

La pensée en creux des œuvres

Une circonstance de l'époque qui nous occupe portait à l'extrême l'intensité de l'émotion esthétique quasi mystique dont l'existence est inséparable du symbolisme. Parmi tous les modes de l'expression et de l'excitation, il en est un qui s'impose avec une puissance démesurée : il domine, il déprécie tous les autres, il agit sur tout notre système nerveux, le soumet aux fluctuations les plus capricieuses [...] : cette puissance est *Musique*, et il se trouve que la plus puissante des musiques est souveraine au moment même que notre jeune symboliste à l'état naissant s'engage dans sa destinée : il s'enivre de la musique de Wagner¹.

Dans ces lignes-ci, c'est la phrase valéryenne, avec ses accumulations de propositions juxtaposées, avec la répétition de ce pronom dont la référence, le « mode de l'expression » qu'il désigne, n'est donnée qu'au terme d'un mouvement qui reprend aussitôt, et avec aussi son vocabulaire hyperbolique, qui restitue un peu de la phrase musicale wagnérienne. Ce rapprochement de la musique et de la poésie, on a déjà pu l'observer dans l'article de jeunesse « Sur la technique littéraire », où l'on remarquait déjà autant d'intellection de leurs moyens que de passion des œuvres. Mais que dire des rapprochements qu'il s'y autorisait entre la mélodie continue de Wagner et le poème en prose baudelairien ou mallarméen ? S'agit-il seulement de rendre plus mélodieuse la langue ; ou n'est-ce pas plutôt en tant que manières, ouvrages, actes de constitution des œuvres que les arts sont comparés ? Dans « Existence du Symbolisme », c'est toute une époque qui, derrière les silhouettes d'auteurs incertains, introduit les procédés musicaux dans la poésie : « Certains écrivent avec le souci d'emprunter à la musique ce qu'ils peuvent en débaucher par voie d'analogie ; ils essaient parfois de donner à leurs ouvrages le dispositif d'une partition d'orchestre »². Cette dernière phrase indique déjà que les artistes fin-de-siècle ne s'en tenaient pas à l'état de passivité pure, dont le paragraphe que nous avons cité plus haut doit rendre au lecteur le sentiment. Au contraire : la passion de la musique conduit à une réaction, mais qui cette fois est défense contre sa domination. Qui sont cependant ces écrivains, qui se défendent de la musique par examen et par reprise de ses procédés ? Dans le texte de la conférence donnée sur Mallarmé, on lit ceci :

La poésie, sans doute, n'est pas si libre que la musique dans ses moyens. Elle ne peut qu'à grand'peine ordonner à son gré les mots, les formes, les objets de la prose. Si elle y parvenait, ce serait *poésie pure*. [...] Il est important de savoir que toute poésie s'oriente vers quelque *poésie absolue*... C'est celle-ci dont Mallarmé a médité l'existence et de laquelle il a essayé, à tout prix, de se rapprocher par les développements de son art³.

C'est donc notamment de Mallarmé qu'il s'agit – d'un Mallarmé valéryen, du moins. Or, l'effort que Valéry prête à son maître d'avoir élaboré les moyens d'une poésie *pure* ou *absolue*, cet effort ne semble pas avoir trouvé son achèvement. Ces deux adjectifs qui définissent la poésie peuvent se comprendre comme deux de ces mots vagues que Valéry d'ordinaire reproche aux philosophes d'employer. Mais leur vague ici dit quelque chose : il dit l'absence de cette poésie. Cette absence est cependant celle d'une chose qui oriente l'effort du poète. Leur indétermination est donc indétermination de ce qui détermine, si l'on peut dire. La poésie pure est ce que le poète attend, c'est ce qui oriente sa recherche et qu'il devra enfin faire. Ce n'est plus que d'un parallèle entre musique et poésie qu'il s'agit ici, et peut-être du vœu – que Valéry ne formule pas – de libérer la langue de sa syntaxe ordinaire. Qu'il y ait un passage de l'enthousiasme juvénile à la maturité de l'artiste, c'est presque un lieu commun ; que Valéry mette en scène ce passage dans ces articles, ces études, ces conférences que l'on a demandées au poète et à l'académicien, c'est toujours une façon d'instituer le caractère absolu de l'activité poétique : il y a les extrêmes de l'ardeur initiale, comme il y a la solitude altière du maître. Valéry fut ce jeune homme, sans doute, mais dans ces textes des années 1920 et 1930, ce n'est peut-être pas même le poète qui parle, c'est plutôt le spécialiste de poésie. Il faut donc lire une esthétique, non des impressions, dans ces parallèles : c'est un idéal que la poésie pure, mais ainsi une notion, un paradigme, telle que Valéry l'a formulée d'abord dans sa préface au recueil de poèmes de Lucien Fabre⁴. Mais dans le dernier extrait cité, le rapprochement ne portait que sur ce qui se retrouve dans toute œuvre, l'ordre des parties. C'est auprès de la musique, non de la peinture, que Valéry a voulu trouver une science de la composition. Toutefois, il interprète l'acte de composer dans un sens si général, que l'on se

1 – « Existence du Symbolisme » (1938), *Variété*, op. cit., p. 698-699.

2 *Ibid.*, p. 693.

3 – « Stéphane Mallarmé » (1933), *Variété*, op. cit., p. 676-677.

4 Cf. – « Avant-propos à la Connaissance de la Déesse » (1920), *Variété*, op. cit., p. 1270.

demande s'il s'agit encore de musique ou même de poésie. Demander quel doit être le rapport des parties d'un ensemble quel qu'il soit, n'est-ce pas aussi se poser des questions comme : que sont l'analyse et la synthèse, ou qu'est-ce que l'intelligence ?

La question des rapports des parties d'une œuvre entre elles et de leur rapport à sa totalité, Valéry la pose tout comme Nietzsche ; chacun toutefois y apporte une réponse différente. Lorsque l'un parle de l'unification du divers, l'autre semble évoquer la diversification, la différenciation de la volonté de puissance, en tant que volonté d'être supérieur à soi-même. D'un côté, une installation dans un comportement tout moderne : le développement, la multiplication, l'excès des procédés, tout cela répond aux désirs d'esthètes sensibles et « à l'alanguissement exquis des artistes et des raffinés dilettanti [*sic*] »¹. De l'autre, une tentative critique, la préparation par la philosophie de mœurs nouvelles. Cette critique passe par un examen de la sensibilité moderne dont les termes sont assez proches de ceux de Valéry, dans « Sur la technique littéraire ». On peut ainsi lire le *Cas Wagner* comme une physiologie de l'époque :

J'aurai l'occasion [...] de montrer en détail que cette métamorphose totale de l'art en cabotinage est également une manifestation de dégénérescence physiologique [...] comme chacune des corruptions et des faiblesses de l'art inauguré par Wagner : par exemple de la turbulence de son optique qui force à changer continuellement de posture en face de lui. [...] Wagner était quelque chose de *parfait*, un *décadent* typique, à qui manque tout « libre arbitre », dont chaque trait a sa nécessité².

Remarquons que Nietzsche lui-même passe d'une interprétation de l'art wagnérien comme comédie à la physiologie et de l'interprétation physiologique à l'interprétation morale. Il est clair que c'est en raison du désordre de ses instincts que Wagner manque de libre-arbitre ; c'est le lieu de rappeler que la liberté nietzschéenne dans tout organisme, vivant ou artificiel, est domination d'un but unique. Ce qui est plus incertain, c'est que ce même désordre contraigne au cabotinage : l'art du comédien n'est-il pas une maîtrise, même de l'estime de soi ? C'est dans les fragments de *La Volonté de puissance* que se trouve le dernier mot de Nietzsche sur la capacité ou l'incapacité de créer : « Si l'on entend par le génie d'un artiste la plus extrême liberté à l'intérieur d'une loi, la divine légèreté, la désinvolture dans les pires difficultés, Offenbach a plus de droit que Wagner au titre de « génie » [...] Mais peut-être faut-il donner au mot génie un tout autre sens »³.

C'est à partir de sa pensée du caractère et surtout de l'instinct que Nietzsche explique le droit de l'artiste à créer. Cette dernière notion, Valéry la comprend comme réflexe, absence de liberté, lorsque, pour Nietzsche, la liberté n'est que la cohésion de ces instincts et la fluidité du passage de l'un à l'autre. Mais la notion nietzschéenne du caractère se complique, avec l'artiste, de l'instinct du comédien, dont le désir est de mimer le caractère des autres ou l'unité de caractère qu'il n'a pas. C'est un comédien que Nietzsche voit en Wagner ; celui-ci n'est pas maître de son art, il en mime la maîtrise, car cette maîtrise lui est impossible. Néanmoins, dans le cas d'une œuvre d'art dont l'apparence, l'effet sur le spectateur est toute l'essence, quelle différence y a-t-il entre la maîtrise et son imitation ? Valéry pourra dire que le poète doit *imiter* en toute conscience les beaux vers qui lui sont venus sous le coup de l'inspiration : il y a « [d]eux sortes de vers : les vers *donnés* et les vers *calculés*. Les vers calculés sont ceux qui se présentent sous forme de *problème à résoudre* – et qui ont pour condition initiales d'abord les vers donnés, et ensuite la rime, la syntaxe, le sens déjà engagé par ces données »⁴.

Les vers reçus par inspiration sont un modèle à suivre pour un opérateur intégralement conscient, c'est-à-dire maître de tous ses moyens ; et c'est parce qu'il est réfléchi qu'il suit des règles connues seulement par convention, jamais spontanément. Valéry place donc ensemble la maîtrise et l'imitation du côté de la conscience. Pour Nietzsche, le comédien a bien moins la liberté d'imiter que celui qui crée dans la plénitude de son instinct artistique n'est véritablement libre : Wagner n'a pas de « libre arbitre ». Valéry ne sépare pas le corps de l'âme ; pourtant il distingue de telle façon la physiologie et la psychologie qu'il est difficile de comprendre comment il parvient à passer de l'une à l'autre. D'un côté il y a le réflexe, réaction immédiate, de l'autre le choix, multiplicité des réponses possibles. Cette difficulté, il semble qu'il la résolve en attribuant

1 – « Sur la technique littéraire », *op. cit.*, p. 1788.

2 NIETZSCHE Friedrich, *Le Cas Wagner*, *op. cit.*, p. 911.

3 – Fragment 1884 (XVI, § 834), *La Volonté de puissance II*, *op. cit.*, p. 91.

4 VALÉRY Paul, *Littérature* (1929), *Tel Quel*, *op. cit.*, p. 551.

à la sensibilité du corps une certaine liberté, un certain pouvoir de produire à son tour. Dans Valéry, le rapport du corps à l'âme est réciproque ; chacun donnant à l'autre ses pouvoirs. La pensée de Nietzsche est plus difficile, et risque souvent la contradiction. Affirmer qu'être libre, c'est n'avoir qu'un unique instinct dominant, c'est aller contre les droits du libre-arbitre et contre l'ouverture à la liberté d'une multiplicité de choix. Pourtant, l'instinct nietzschéen n'est pas une « réaction », ainsi que l'interprète Valéry : c'est à l'homme d'un seul instinct qu'il appartient de créer. Cela fait une grande différence dans la façon dont l'un et l'autre comprennent l'œuvre d'art : pour Valéry, l'œuvre est une articulation d'éléments distincts, qu'elle soit produite ou reçue. Ces éléments se distinguent par nature, puisque certains sont calculés, d'autres sont donnés ; leur unité dépend de la puissance d'imitation, ou de tromperie si l'on veut, de l'artiste. Pour Nietzsche, si elle est grande, l'œuvre est d'une forme unique. Produire pour l'un, c'est assembler ; pour l'autre, c'est tout d'un même mouvement que l'artiste crée. Ce que Nietzsche attend des artistes modernes, et ce pourquoi, par dérision, il prétend préférer Offenbach et Bizet à Wagner, c'est qu'ils s'en tiennent à leur caractère, si médiocre soit-il. Mais il n'ignore pas que s'il y a un *goût* pour la bouffonnerie, l'*instinct* ou la tendance de l'époque est à la multiplicité, et son esthétique balance entre la facilité de l'opéra-bouffe et la profusion du drame wagnérien.

Illusion et vérité, charme et intellection

Pourquoi Nietzsche explique-t-il de façon si difficile et si peu évidente la création ? Pour Valéry comme pour lui, l'œuvre est toute dans son apparence, dans son effet sur le spectateur. Mais la pensée de Valéry, en distinguant du moment de la fabrication le moment de la réception, ne comprend-elle pas mieux la différence entre la cause et l'effet ? L'esthétique de l'effet, n'est-ce pas un effort pour distinguer, de ce qu'est l'œuvre dans sa plénitude, ce qu'elle est pour moi, son spectateur ou son lecteur ? Nietzsche aurait craint, peut-être, dans une distinction comme celle-ci, de retomber dans la croyance aux *choses en soi*. Il semble qu'il faille lire sa pensée comme le perspectivisme le plus radical. Mais alors, cette contradiction dans le relativisme, qui lorsqu'il prend l'effet pour la seule chose connue admet par implication une cause inconnue – cette contradiction doit être résolue par lui. La perspective que l'on prend sur la chose doit épuiser son essence et la constituer intégralement : si l'on suit jusque-là le texte nietzschéen, il faut croire que l'illusion que l'on se fait n'est peut-être pas différente de ce qu'est réellement la chose. Ce qui expliquerait qu'il y a une différence entre la maîtrise et son imitation, comme entre Zarathoustra et son singe. Ce dernier « imitait un peu les manières de Zarathoustra et la chute de sa phrase »¹. Mais lui est plein de ressentiment ; ce qu'il imite surtout, c'est la malpropreté de cette grande ville dont il médite. Si Zarathoustra méprise la ville, c'est d'un tout autre point de vue, le point de vue de celui qui vit dans sa montagne. Par analogie, et pour s'en tenir à une explication formelle, disons qu'en art le maître constitue son œuvre magistralement et lui confère son caractère, mais que l'imitateur constitue une imitation. Il y a donc entre l'une et l'autre une différence essentielle, et cela signifie : une différence dans l'apparence.

Au contraire, on pourrait croire qu'il y a pour Valéry une distinction entre l'œuvre considérée dans le rapport de ses parties entre elles, telle qu'elle a été constituée, et l'œuvre considérée dans son unité ou sa continuité, telle qu'elle apparaît. L'œuvre pour lui doit donner l'idée d'un auteur plus capable, plus puissant que celui qui l'a vraiment faite ; d'un auteur capable d'assembler d'une pièce tous ces beaux morceaux². Mais alors, il faut que la diversité de l'œuvre soit sensible, autant que son unité. Toute la différence entre la fabrication et la réception, c'est la durée : le lecteur de poèmes reçoit d'un seul coup les heures, les jours de labeur concentrés en quelques vers. On pourrait dire que l'œuvre n'est constituée que des moments où l'auteur fut auteur, et ces moments concentrés, une fois retirées les périodes d'indécision, d'inaction et d'impuissance, ne sont rien d'autre que l'œuvre dans son unité. Seulement, Valéry a donné beaucoup d'attention à ces moments où l'artiste ne produit pas, ces moments où il attend l'œuvre prochaine. Cette attente cependant n'est pas la dissipation du dilettante, puisque précisément elle est attendue de faire quelque chose, préparation de l'acte. C'est parce qu'il est attendu que l'acte de faire peut se montrer dans sa supériorité sur la chose faite, comme un état de l'homme supérieur à la beauté de l'œuvre. Insister sur la composition, le moment de l'assemblage des parties, ce n'est donc pas seulement se donner des prescriptions et faire pour l'artiste des recettes ; c'est

1 Cf. NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Troisième partie, « En passant » (1883-1885), *Œuvres II*, trad. H. Albert révisée par J. Lacoste, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1993, p. 421.

2 Cf. VALÉRY Paul, « Poésie et pensée abstraite » (1939), *Variété*, *op. cit.*, p. 1337.

encore réfléchir à son meilleur état. Mais ce redoublement est lui-même une nouvelle perfection, un nouveau plaisir intellectuel – ou bien, peut-être, esthétique. Il reste à montrer que le plaisir que prend Valéry à l'analyse de la production n'est pas si différent du plaisir qu'il prétend donner aux lecteurs de ses poèmes. La passion de l'intellect est de comprendre ; mais comprendre c'est analyser puis synthétiser, c'est défaire et pouvoir refaire. Dans ses jeunes années, Valéry a prétendu réduire le poème à une machine qui fasse à coup sûr effet sur le lecteur ; mais puisque c'est de poèmes qu'il s'agit, considérons que cette réduction à l'état de machine, avant d'être une théorie de la réception, en est une de la production. Cette notion de machine est ambiguë : son sens est très différent selon qu'elle est prise telle quelle, par exemple lorsque Valéry parle d'écrire de telle façon que le poème avec certitude fasse effet, ou qu'elle est prise par métaphore. Dans le premier cas, la différence entre fabrication et réception est absolue, le poète étant parfaitement actif, le lecteur tout à fait passif. Dans le second cas, l'un et l'autre moment de l'œuvre ont des rapports d'analogie, de même que c'est une relation d'analogie qu'a l'œuvre avec la machine. Ce n'est pas que l'œuvre tirerait à volonté du public des larmes ou des rires, c'est qu'elle se fait sentir par lui, et même en lui, comme une activité ou comme un fonctionnement, qui implique la notion de sa fonction. Si l'auteur cherche la cause ou le principe d'unité de l'œuvre pour produire celle-ci, le public la cherche comme on cherche en général la cause d'une activité intense de sa propre sensation.

Nous savons maintenant que Valéry s'est interdit de ramener la totalité de ce qui est à l'unité d'un acte, par exemple la volonté. Cette dernière n'a, pour lui, que le projet d'articuler la multiplicité. Telle que nous l'avons rencontrée jusqu'ici, cette multiplicité est celle des éléments de l'œuvre d'art. Mais nous verrons que l'œuvre n'est enfin qu'un modèle pour l'intelligence, comme la machine est le modèle de l'œuvre ; il nous faudra alors nous demander ce qui, en dernier lieu, est multiple. Considérée dans son articulation, dans la machine ou dans l'œuvre, la multiplicité est caractérisée par Valéry comme variété. Nous aurons à définir mieux ce dernier terme. D'autre part, puisque cette articulation reste en projet, la multiplicité peut aussi être interprétée comme diversité. On peut déjà comprendre de façon minimale la pensée de Valéry comme ce projet de maintenir dans l'unité de son articulation et comme variété cette diversité. De celle-ci, nous avons déjà un type particulier : c'est la distinction de la cause et de l'effet. Mais à cet endroit, nous avons remarqué que cause et effet se confondent dans l'ambiguïté de l'idée de machine. La machine en effet est la figure à la fois d'une chose qui produit et d'une chose que l'on conçoit, c'est-à-dire que l'on comprend par le pouvoir qu'on a de la produire. Comprendre et produire sont tous deux articulation d'une diversité. Or, celle-ci, c'est la machine en fonctionnement ou le poème en acte, écrit ou lu, qui la fera passer à l'état de variété, ou plutôt de variation. Pour toutes ces raisons, l'idée de machine demande d'être un peu plus examinée.

2. Activité et contrôle de l'activité : concevoir la machine

Comment contraindre à l'activité ?

Pour commencer l'étude de l'idée de machine, citons le commentaire qu'en a fait Jean Hytier en établissant la *Poétique de Valéry* :

Valéry a défini le poème « une sorte de machine à produire l'état poétique au moyen des mots ». Nous sommes donc fondés à interroger Valéry sur l'efficacité de cette machine. Comme souvent, sa réponse témoigne d'un grand scepticisme : « L'effet de cette machine est incertain, car rien n'est sûr en matière d'action sur les esprits »¹.

Hytier suggère ensuite que Valéry a balancé entre l'idée d'une œuvre toute faite pour son créateur, qui ne vaille que pour un seul, et l'idée d'une œuvre qui fasse sur ses lecteurs le plus d'effet possible. Mais le balancement, comme Hytier le note, appartient à l'œuvre elle-même. L'incertitude de ses effets est l'effet même qu'elle produit. Toutefois, introduire de l'incertitude, de l'inachèvement dans l'œuvre achevée, Valéry n'y est arrivé qu'assez tardivement. Dans ses premières années, il semble bien qu'il ait cru pouvoir produire des effets certains ; du moins était-ce le projet qu'il s'était donné. Il écrit dans l'« Introduction à la méthode de Léonard de Vinci » : « [l']effet est le but ornemental, et l'œuvre prend ainsi le caractère d'un mécanisme à

1 HYTIER Jean, *La Poétique de Valéry* (1953), Paris, Armand Colin, 1970, p. 235.

impressionner un public »¹ ; puis : « l'œuvre d'art devient une machine destinée à exciter et combiner les formations individuelles de ces esprits »². Il semble que nous restions ici dans une esthétique où la plus grande lucidité appartient à l'artiste, et la plus grande passivité au public. On pourrait trouver que la passivité commence de passer à de l'activité lorsque la machine fait se combiner les « formations individuelles », qui sont celles de chacun des membres de ce public ; pourtant, aucun d'eux ne contrôle ces formations de leur propre esprit : elles sont entièrement le fait de l'œuvre, à la fois dans leur production, ou *excitation*, et dans leur articulation, ou *combinaison*. Ce qui est remarquable malgré tout, c'est que, par le biais de la sensibilité, l'activité de l'esprit puisse être produite par un tiers, et qu'une machine comme le poème puisse se substituer au producteur intime de cette activité, au Moi. C'est l'ornement qui est le moyen de cet effet ; c'est-à-dire, en architecture, le détail qui conduit le regard au détail suivant. Les éléments distincts dans l'œuvre d'art occupent donc la place de certains éléments de l'activité spontanée de la sensibilité et de l'esprit, qui ne sont pas nommés ici. Cependant, il semble que Valéry n'ait eu ce projet de substituer l'action du poème à l'activité spontanée du sujet qu'aussi longtemps qu'il a prétendu ne rien donner au public. Faut-il alors croire que ses recherches n'ont pas abouti ? Mais puisqu'il a recommencé d'écrire pour publier, ne peut-on pas lire, dans la théorie esthétique dont il a fait part dans sa maturité, l'aboutissement de ses réflexions de jeunesse ? Cette interprétation paraît d'autant moins arbitraire que l'idée d'une machine à faire de l'effet pourrait sembler mieux faite pour penser la fabrication que la réception de l'œuvre. On peut alors lire comme un indice cette phrase de la préface à la traduction anglaise de *La Soirée avec Monsieur Teste*, où Valéry donne les motifs qu'il avait de publier si peu dans les années 1890 : « Il me semblait indigne d'ailleurs de partir mon ambition entre le souci d'un effet à produire sur les autres, et la passion de me connaître et me reconnaître tel que j'étais, sans omissions, sans simulations, ni complaisances »³. La simple pratique de la poésie est contraire à la lucidité sur soi-même : le poète serait dupe même de ses propres mots. Mais Valéry a recommencé d'écrire : c'est peut-être qu'il fallait connaître le propre mécanisme du poète, avant de concevoir celui du poème. Toute compréhension est mécaniste, le mécanisme comme projet n'est que défaire et refaire – afin de faire. Ce que Valéry a dans un premier temps souhaité de produire, de comprendre comment il pouvait le produire – c'est le poème seul. Toute considération de l'effet de celui-ci sur le lecteur venant après ; quoique cette dissolution de la fabrication en actes distincts doive avoir des conséquences sur la lecture.

La fonction de transformation

La pensée valéryenne de l'efficacité est déjà ambiguë dans ses premières années. L'efficacité est partout, puisqu'on peut admettre que, pour lui comme pour Nietzsche, ne sont connus des choses que leurs effets. Or, derrière l'efficacité il y a la cause, le pouvoir de produire, et ce pouvoir appartient éminemment au corps et à l'esprit. Valéry toutefois, dans ces années-là, ne s'en tient pas encore au pouvoir pur, ainsi qu'il le fera dans sa maturité : il lui faut vérifier. La notion de pouvoir implique une direction, l'exigence d'un achèvement de la puissance en actes. Le pouvoir d'un homme s'atteste dans ses œuvres. En tant que machine, en tant que chose technique, le poème vérifie une esthétique inconnue du lecteur, le plan que l'auteur a tracé et suivi. Mais la pensée même, tant qu'elle suit son cours, est sans cesse sur le point de s'en écarter. Il faut une instance de contrôle, il faut redoubler d'attention. C'est la conscience qui doit dominer dans l'auteur : conscience, la principale vertu de Mallarmé. Valéry avait remarqué dans celui-ci la totale maîtrise qu'il avait de son art, et sa distinction du commun des artistes ; sa pureté, en somme. De lui, il écrit que « [l]e premier mouvement de sa recherche fut nécessairement pour définir et pour produire la plus exquise et la plus parfaite beauté. Le voici d'abord qui détermine et qui sépare les éléments les plus précieux. Il s'étudie à les assembler sans mélange, et commence par là de s'éloigner des autres poètes [...] »⁴. Cette fois c'est le chimiste, non l'ingénieur, qui travaille à reconnaître chaque élément pur. Le but de cet effort de décomposition des éléments est cependant la découverte de leur unité, la loi de leur composition :

1 VALÉRY Paul, « Introduction à la méthode de Léonard de Vinci » (1894), *Variété, Œuvres I*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1957, p. 1185.

2 *Ibid.*, p. 1198.

3 VALÉRY Paul, « Préface » (1925), *Monsieur Teste, Œuvres II*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1960, p. 12.

4 – « Stéphane Mallarmé » (1923), *Variété, op. cit.*, p. 620. Cet article a le même titre que la conférence citée plus haut, mais le contenu en est différent.

« la plus parfaite beauté », c'est l'ordre. Le mot d'*exquis* désigne lui le plaisir spécial que donne cet ordre. Comme l'adjectif lui-même, ce plaisir est à la fois rare et distingué ; dans l'histoire de la langue, avant d'être attribué à la cause d'une impression, il a désigné tout ce qui est exceptionnel ; ce sens que l'on trouve chez Bossuet, Valéry ne l'a peut-être pas ignoré¹. Quoiqu'il en soit, à l'image du chimiste suggérée dans ce premier article est substituée ensuite, de façon plus explicite, celle du mathématicien, et non de n'importe quel mathématicien :

La littérature ordinaire me semblait comparable à une arithmétique, c'est-à-dire à la recherche de résultats particuliers, dans lesquels on distingue mal le précepte de l'exemple ; celle que [Mallarmé] concevait me paraissait analogue à une algèbre, car elle supposait la volonté de mettre en évidence, de conserver à travers les pensées et de développer pour elles-mêmes, les formes du langage².

Dans cette imagerie scientifique, à laquelle Valéry peut faire appel dans ces articles et conférences destinés à un public instruit, les mathématiques sont placées à l'arrière-plan des sciences naturelles, comme la forme, la fonction ou le calcul auquel seraient réductibles leurs propositions. Mais Valéry voit dans la poésie de Mallarmé la forme des formes en quelque sorte, une conscience du caractère formel ou systématique de la langue. Or, cette comparaison, il se la permet autant d'après les manières de Mallarmé que contre la culture de celui-ci : « Il est extrêmement remarquable qu'il soit arrivé, par l'étude approfondie de son art, et sans connaissances scientifiques, à une conception si abstraite et si proche des spéculations les plus élevées de certaines sciences. Il ne parlait jamais, d'ailleurs, de ses idées que par figures »³.

Faut-il admettre que le poète cachait un mathématicien ? Ou qu'il ne s'agit encore que d'images – de poésie ? Ce qui se manifeste à chaque fois dans ces figures, c'est l'homme maître de toutes ses puissances – c'est le centre des capacités intellectuelles et physiques, le point où toute entreprise, scientifique ou artistique, est près de s'engager. Chaque comparaison entre l'artiste et l'ingénieur, l'artiste et le chimiste, l'artiste et le mathématicien, pourrait être renversée ; Mallarmé n'a pas moins approché ce centre des pouvoirs que, disons, le mathématicien Cantor ou le physicien Einstein. Chacune de ces figures renvoie donc à l'autre, le jeu des correspondances semble être infini ; mais toutes cherchent leur fin commune dans ce centre dont, comme activités, elles sont issues.

Dans ses recherches de la fin des années 1890 aux années 1910, Valéry nommera d'un adjectif substantivé, l'*implexe*, ce centre des pouvoirs humains ; il en exposera la notion au public, sur un ton léger, dans un dialogue entre un médecin et un double de lui-même, dont le titre est *L'Idée fixe*. C'est le double de Valéry qui parle le premier :

- J'appelle tout ce virtuel dont nous parlions, l'*IMPLEXE*.

- C'est un beau nom, ma foi ! [...] Mais dites-moi un peu : Est-ce que votre *Implexe* ne se réduit pas à ce que [...] les philosophes, les psychologues, les psychopathes – la foule enfin – [...] appellent tout bonnement ou simplement l'*Inconscient* ou le *Subconscient* ?

- [...] Ils entendent par [ces mots] je ne sais quels ressorts cachés [...]... Non, l'*Implexe* n'est pas *activité*. Tout le contraire.

Il est *capacité*. Notre capacité de sentir, de réagir, de faire, de comprendre, – individuelle, variable, plus ou moins perçue par nous, – et toujours imparfaitement, et sous des formes indirectes, (comme la sensation de fatigue), – et souvent trompeuses. Il faut y ajouter notre capacité de résistance... Et parmi ces variations possibles du possible, il en est qui sont diurnes, d'autres annuelles⁴...

Nous rencontrons pour la première fois, dans Valéry, la notion de quelque chose qui n'est pas en acte, mais qui explique l'acte. Cependant, la capacité, qu'on peut comprendre comme pouvoir de faire ou d'agir, est ensuite explicitée comme « variation du possible ». Si, comme l'écrit Valéry dans l'adresse au lecteur de ce texte, cette notion est sujette à toutes les variations – n'est pas une idée fixe –, c'est peut-être que l'*implexe*

1 Cf. REY Alain et REY-DEBOVE Josette (dir.), « Exquis », *Le Petit Robert de la langue française*, Paris, Le Robert, 2018, p. 988.

2 VALÉRY Paul, « Dernière visite à Mallarmé » (1923), *Variété, op. cit.*, 1957, p. 631.

3 *Idem*.

4 – *L'Idée fixe* (1932), *Dialogues, Œuvres II*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1960, p. 234.

se retrouve dans toute variation. Mais dans ce cas, est-il lui-même quelque chose de variant – ou bien la variabilité même ? Ce que dans ses *Cahiers* Valéry, de façon ambiguë, nomme la *self-variance* de l'esprit, semble être à la fois la variation de celui-ci, et son pouvoir de la produire. Que les actes de l'esprit et du corps soient divers, on s'en doute ; qu'en tant qu'actes ils soient des variations, on l'admet ; mais faut-il croire que la puissance de ces actes, cette fonction des variables de l'esprit et du corps, varie elle-même ? Ou bien l'implexe est-il la seule espèce d'invariant que l'on puisse admettre ?

Mais que l'implexe ne puisse être atteint ou plutôt deviné que derrière les variations, c'est déjà ce que laisse entendre l'*Idée fixe* et ce que montre surtout l'étendue des *Cahiers*. La philosophie de la deuxième moitié du XX^e siècle emploiera le même mot pour désigner ce qui, d'un concept, « ne peut se réduire à un seul schème »¹ ; ce qui est à la fois assez valéryen et contraire à tout désir de réduction à l'unité par articulation. Quoiqu'il en soit, cette définition lui étant ultérieure, Valéry doit avoir tiré ce substantif ou de l'adjectif latin pour *entremêlé*, ou de sa réfection, dans la théorie dramatique classique, pour désigner une pièce dont l'intrigue est composée de plusieurs actions. Dans l'un comme dans l'autre cas, l'adjectif indique une multiplicité sans distinction nette des parties, qui seraient fondues les unes dans les autres ; mais dans Valéry il semble parfois que cette seule fusion soit toute leur articulation et leur unité. Or, s'il en est ainsi, si l'articulation de l'implexe est le système de ses parties ou des actes du Moi, on ne peut plus parler du centre des pouvoirs comme d'une chose identifiable. C'est peut-être pourquoi le Moi dans Valéry est toujours marqué d'une négation, ou défini par différence d'avec ce qui est et qui est bien connu. Peut-être lui aussi n'est-il qu'une hypothèse utile, un nom commodément ajouté à cette sorte de néant que l'unité d'un système est toujours ; car qu'y aurait-t-il d'autre à identifier dans un rapport que ses termes ? C'est déjà ce que désigne la différence entre capacité et activité que l'interlocuteur du médecin souligne. Il y a là quelque chose d'un tout autre type que les objets plus ou moins idéels de la psychologie et de la philosophie : quelque chose qui soit plus nécessaire et plus propre que ces notions à expliquer ce qui est, mais qui soit moins réel qu'aucune chose.

Le mouvement continu de la pensée valéryenne, ces balancements que nous avons reconnu entre certaines images, tout cela trouve sa raison d'être dans une psychologie et une physiologie dont la variation est la notion principale. Comme la variation dans une machine est fonctionnement de celle-ci, la variation en général doit dépendre d'une fonction de transformation dont l'implexe est la dénomination conventionnelle. La notion de fonction permettra de passer du modèle mécanique au modèle mathématique, pour penser l'activité en général. Car la variation est l'activité de l'esprit et du corps ; l'un et l'autre n'étant jamais connus que par réflexion sur celle-ci. Toutefois, il est nécessaire de supposer cet invariant, ce pouvoir de variabilité ou cette fonction qui produise leur activité, parce qu'à la réflexion il faut un point fixe et sur lequel pivoter pour faire retour ; à moins que l'invariant ne soit le pouvoir réflexif lui-même. Il nous faut donc corriger ce que nous avons suggéré en introduction, que Valéry ne s'était pas soucié d'établir les conditions de possibilité de l'entendement ni de la sensibilité. L'implexe semble bien nommer la condition de l'activité humaine en général, et cette notion en ce sens est celle de la puissance même. Elle ne s'atteint pas, toutefois, comme un objet, n'atteint jamais au concept ; il ne semble pas qu'à partir d'elle on puisse décrire une structure, commune au corps et à l'esprit, dont les traits soient bien stables. D'autre part, Valéry ne la renvoie pas dans l'*a priori* et ne dit pas qu'elle soit à l'origine de l'activité corporelle et mentale ; seulement qu'on la découvre par abstraction de celle-ci.

Les moyens, la médiation et le milieu

Berkay Ustun, de l'université d'Istanbul, a publié sur cette notion d'implexe un article qu'il a sous-titré d'une phrase tirée des *Cahiers* : « Paul Valéry's implex, or that by which we remain contingent, conditional ». Citation qui donne déjà la portée de la notion : on pourrait l'assimiler à la *finitude* des phénoménologues si l'on ajoutait que, pour cette raison que l'implexe fait de nous des êtres finis, sa définition doit être infinie. Car ce qui est ici défini, c'est l'homme, l'homme est celui qui pourrait ne pas être, ou du moins n'être pas tel qu'il est ; mais, si c'est à l'implexe que l'on demande raison de cette contingence, il faut que lui-même ne puisse être atteint que dans cette contingence où il nous place. La définition de l'implexe est encore provisoire, ou bien toujours prochaine : c'est ici le sens de l'infini.

1 REY Alain (dir.), « Implexe », *Dictionnaire historique de la langue française A-L*, Paris, Le Robert, 2016, p. 1129.

Ustun relève que, ce concept, Valéry l'a dans un premier temps élaboré à partir de deux modèles apparemment irréductibles l'un à l'autre, l'un instrumental, l'autre psychologique. De cette façon de concevoir l'implexe, il écrit ceci :

[O]ne can easily argue that reading the history of its formation and the constraints that led to its emergence in its distinctively abstract form, is exactly what one needs to do to get to what it is capable of, in imitation of the formation of what could count as a "real" implex, given its developmental or ontogenetic underpinnings¹.

[O]n pourrait facilement avancer qu'une lecture de l'histoire de sa formation et des contraintes qui ont conduit à son émergence dans une forme distincte et abstraite, est exactement ce dont on a besoin pour saisir de quoi [l'implexe] est capable, par imitation de la formation de ce qui pourrait être un implexe « réel », étant donnés ses fondements dans la théorie du développement ou dans l'ontogenèse.

C'est la formation de son idée, bien plus qu'aucune de ses définitions, qui donne à voir l'implexe. Ceci est déjà un indice sur les motifs qu'avait Valéry d'employer un modèle psychologique : toute formation n'est rien d'autre qu'une certaine activité de l'intellect, qui est ainsi défini comme une capacité de mettre en forme. Mais dans ce cas, l'implexe n'est-il pas purement formel, purement notionnel ? Cependant, si l'intelligence est une telle *capacité* de formalisation, c'est qu'elle-même est implexe. C'est pourquoi la modélisation psychologique de l'implexe est insuffisante : il faut encore rendre raison de la formation de l'esprit même. Pour cela, quelles indications le modèle instrumental donne-t-il ?

Ce n'est pas n'importe quel instrument qui est mentionné dans les *Cahiers* ; ce n'est même pas, pourrait-on dire, un instrument du tout : c'est « le mécanisme imperceptible des bras et des doigts ». Dans l'*Idée fixe*, l'implexe d'ailleurs est en même temps évoqué par un verbe et par l'acte ou la multiplicité d'actes que ce verbe désigne. C'est encore le double de Valéry qui parle d'abord :

- Je crois bien... Tenez. Exemple simple. Prenez un verbe quelconque... *Marcher*.

[...]

- Non... Je ne marche pas.

- Comment ! Vous ne voyez pas la variation d'Implexe ?... *Je marche. Je marcherai*. Vous ne sentez pas le changement d'état ?...

- Réaction négative.

[...]

- On pourrait raffiner... J'abrège. Le verbe ne nous offre qu'un fort petit nombre d'expressions. Il n'a que cinq ou six couleurs, et qui ne se mélangent pas, pour une infinité de nuances ; et c'est pourquoi on y ajoute des locutions qui nous font un peu plus riches²...

L'implexe est-il atteint, senti, compris... à l'occasion du mot, ou bien à l'occasion de l'acte ? Mais dans ce cas précis, le mot prépare l'acte et la séparation entre eux n'est plus absolue : *je marcherai*, ou bien, pour donner une autre de ses nuances, *je vais marcher*. Or, c'est peut-être dans cet écart, ce laps entre préparation et action que se trouvera l'implexe, et c'est pourquoi le modèle de l'instrument est capital dans l'élaboration de son concept. Instrument, c'est le procédé, le moyen d'agir sur les choses ; mais comme moyen il signifie, tant que je n'y touche pas, la différence entre ma puissance et mon acte. Or, ainsi que le relève Ustun, l'implexe est une certaine médiation, ou peut-être le caractère médiat de toute médiation :

Among Valéry's self-reflective glances, the one that links the implex "to my old 'theory' of the Instrument" is very noteworthy, since it allows one to fill in the mediating/medial status Valéry ascribes to implex, by way of a superimposition of the technological and the bodily [...]³.

1 USTUN Berkay, « Paul Valéry's implex, or that by which we remain contingent, conditional », *Neohelicon*, 46:2, Springer international publishing, 2019, p. 630-631. Nous devons paraphraser entre crochets les citations de Valéry intégrées à l'article plutôt que de les retraduire, n'ayant pas accès à la traduction anglaise des *Cahiers* à partir de laquelle a travaillé Ustun. Il s'agit de l'édition parue à Francfort-sur-le-Main chez Peter Lang en 2001.

2 VALÉRY Paul, *L'Idée fixe* (1932), *op. cit.*, p. 235.

3 USTUN Berkay, « Paul Valéry's implex, or that by which we remain contingent, conditional », *op. cit.*, p. 631.

Parmi les coups d'œil réflexifs de Valéry sur lui-même, celui qui relie l'implexe [à ce qu'il nomme sa vieille "théorie" de l'Instrument] est très remarquable, puisqu'elle permet de déterminer le statut médiateur/médian que Valéry donne à l'implexe, par le moyen d'une superposition du technologique et du corporel [...].

Il n'est donc pas clair si l'implexe est un moyen ou un milieu, s'il est médiateur ou médian – sans doute est-il l'un et l'autre. Mais en tant que moyen de n'importe quels termes, il explique toute ambivalence des termes, et c'est à chaque fois dans une ambivalence que nous le rencontrons : ici, celle de la machine et du corps. Cependant, que le mouvement du bras soit un mécanisme, si cette comparaison est acceptable après analyse par la physiologie du jeu des muscles et des os, nous n'en avons aucune conscience lorsque nous levons le bras. C'est justement le point que Valéry doit expliquer, et qu'explique la comparaison avec l'instrument :

In an entry from *Cahiers* that simply carries the title "Instrument," Valéry writes about "the great, immeasurable characteristic of human beings of a certain degree – being able to overlook or dominate infinitesimal circumstances (in general)". Continuing, he adduces the following example: "I'm writing this for example without taking into consideration the paper [...] This magical tendency consists of adaptations—habits, acquired scraps or 'sets' of experience which have imposed themselves on our make-up." The finality of a function or an ability to act with a built-in capacity for inducing insensibility for things immediate but non-relevant to function, defines the instrument here¹.

Dans une entrée des *Cahiers* qui porte simplement le titre « Instrument », Valéry écrit ceci à propos de [ce qu'il déclare caractéristique des hommes d'un certain niveau, d'être capables d'avoir une vue d'ensemble ou de dominer des circonstances infinitésimales]. Poursuivant, il ajoute l'exemple suivant : [qu'en écrivant il ne tient pas compte de la feuille de papier, et que cette tendance dite magique consiste en adaptations, en habitudes, en restes acquis ou en séquences d'expérience qui se sont imposés par notre pouvoir d'invention ou de décision]. La finalité d'une fonction ou d'un pouvoir, agir avec cette capacité acquise d'induire une insensibilité aux choses immédiates mais non pertinentes pour le fonctionnement, définit ici l'instrument.

L'instrument est la chose la plus évidente du monde, et qui échappe le mieux au regard. Il n'est jamais un phénomène, au sens de ce à quoi l'on serait attentif, car lorsqu'il tombe sous l'attention c'est qu'il n'est plus un instrument : on l'a cassé ou mis dans un musée. C'est pourquoi la phénoménologie de l'instrumentalité a dû se faire une approche nouvelle de ses objets ; mais Valéry ne semble guère être allé dans ce sens. Plutôt que de traiter le phénomène de l'instrument, il s'est efforcé de reconstruire celui-ci, c'est-à-dire de le considérer en tant que chose produite. Il est vrai qu'une telle approche reconduit plus loin la difficulté, puisqu'en tant qu'il est produit, l'outil n'est pas encore un outil ; en revanche, les outils avec lesquels on le fabrique ne tombent pas sous le regard. La solution de Valéry, c'est plutôt de considérer la production même, et c'est là que nous passons du modèle de l'instrument au modèle de la formation, au modèle biologique dont Ustun fait état dans la suite de son article. Cependant, la comparaison entre l'instrument et l'implexe permet d'expliquer ce dernier est tout différent de l'inconscient freudien : cette latence, cet écart qui le caractérise, ne le rend pas *latent* comme le contenu du rêve et comme quelque chose qui serait à découvrir : la latence est propre à ce qui est fonctionnel. Toutefois, s'il y a une latence, ce n'est pas seulement parce que l'instrument échappe au regard aussi longtemps qu'il est utilisé ; car la fonctionnalité n'est pas le fonctionnement, et ce n'est pas en tant qu'elle est utilisée que la chose est fonctionnelle, c'est plutôt en tant qu'elle pourrait l'être. Le mot d'« écart » désigne cette différence, qui est aussi indiquée par le mot de « fonction » dans son usage en mathématiques : celle-ci est la forme et non le résultat, la possibilité de l'acte et non l'activité. C'est ce que Ustun relève ainsi :

That the remains in question are "functional" especially ties in with the points about latency and nascency of a given ability raised earlier : the implex names and gestures toward a layer of a given human ability that is a necessary condition for its exercise, without being exhausted by that apparent functioning. Valéry's earlier reflections on the "instrument" also make more sense if they are approached from this perspective².

Que les restes en question [l'implexe vient d'être défini comme l'ensemble des « restes fonctionnels de la conscience »] soient « fonctionnels » s'accorde tout spécialement aux remarques à propos de la latence et de la genèse d'une capacité donnée qui ont été faites plus tôt : l'implexe nomme et fait signe vers un certain niveau de

1 *Idem.*

2 *Idem.*

toute capacité humaine donnée, qui est une condition nécessaire à l'exercice de celle-ci, sans être épuisé par ce fonctionnement manifeste. Les premières réflexions de Valéry sur l'« instrument » sont en outre mieux compréhensibles si elles sont approchées de ce point de vue.

L'implexe est donc la possibilité de l'acte que l'acte ne résume pas, n'abolit pas ; le mot désigne une différence irréductible entre le pouvoir d'agir et l'activité. Mais cette différence se creuse à partir de l'activité, et non depuis la possibilité pure ; il faut ainsi penser, si l'on suit Valéry, une exhaustion, une abstraction progressive de l'esprit, plutôt qu'une descente de celui-ci dans la matière. D'autre part, si l'on en revient à l'interprétation de l'œuvre comme d'une machine, le poème n'est pas l'instrument, c'est la chose faite ; en tant que tel il est donc assez indifférent, au regard du pouvoir qui l'a conçu. Ce qu'affirme explicitement Valéry dans quelques-uns de ces textes où il revient sur ses années de formation :

Je me disais que *ce n'est point l'œuvre faite et ses apparences ou ses effets dans le monde qui peuvent nous accomplir et nous édifier, mais seulement la manière dont nous l'avons faite.* [...]

Par là, je donnais à la volonté et aux calculs de *l'agent* une importance que je retirais à *l'ouvrage*. Ce qui ne veut pas dire que je consentais qu'on négligeât celui-ci, mais bien le contraire¹.

Ce n'est pas que l'œuvre soit la fin de sa production, c'est le poète ou la fonction créatrice qui est la fin de l'œuvre ; et pourtant, l'accroissement de la puissance du poète passe par l'application avec laquelle il crée. Le plan d'une machine poétique qui fasse à coup sûr effet ne peut donc être dessiné qu'à condition de découvrir en soi les outils et les règles d'un tel dessin. Le modèle de la machine, en tant qu'il est aussi celui d'un outil, ne sert plus alors à penser l'œuvre, mais l'activité mentale qui doit la produire.

Modèle de la machine et figure de l'ingénieur

Theodor Adorno a commenté ces pensées de Valéry, qu'il a ramenées à toute l'histoire moderne de l'art. Pour lui, cette substitution à l'œuvre de ses conditions dans la « subjectivité », est l'indice de la disparition de l'œuvre en tant que telle, en tant qu'elle est un certain objet. On lit par exemple dans ses *Paralipomena* à sa théorie esthétique que « [I]a rationalisation des moyens aboutit comme partout à leur fétichisation [...]. Plus l'utilisation de ces moyens est pure, plus ils tendent objectivement à devenir fins en soi. Voilà ce qui est fatal dans la récente évolution de l'art [...]. Les fins, c'est-à-dire les œuvres, sont remplacées par leurs possibilités [...] »².

Dans la condamnation de la « fétichisation » des moyens de produire, on pourrait avoir une pensée à la fois assez valéryenne et assez contraire à celle de Valéry : celui-ci admettait qu'il avait l'intellect pour idole, mais déclarait aussi qu'il aurait refusé de s'en départir³. Toutefois, si l'œuvre n'est jamais que la fin et l'objet de l'ouvrage, ne peut-on admettre qu'elle s'est simplement déplacée, qu'elle est passée de la chose sensible à l'acte de la produire et que celui-ci en devenant une fin a perdu de sa subjectivité ? Peut-être cette autre citation d'Adorno le suggère, lorsqu'il écrit qu'« [organiser] les œuvres de manière rationnelle signifie les élaborer rigoureusement en soi »⁴. Il y a donc deux moments dans la rationalisation de la création artistique : un moment positif et un moment négatif. La raison considère la création pour en découvrir les moyens : dans un premier temps, l'œuvre est encore la fin d'une production contrôlée ; mais dans un second temps, l'activité rationnelle n'aboutit plus dans un objet, elle n'a plus de finalité. On en vient à ne plus s'occuper que des moyens ; et si l'on s'en préoccupe, c'est que, désormais entièrement rationnels, ils manifestent immédiatement au sujet sa rationalité. On perd alors la médiation entre le sujet et l'objet, et la possibilité d'un changement dialectique. Mais auquel de ces moments l'art de Valéry appartient-il ? N'est-il pas à la limite, au point de basculer ? Cependant, ce basculement dialectique, c'est pour Adorno le mouvement et la progression des arts. Ainsi comprend-il l'histoire de la poésie hermétique, de Mallarmé à Valéry et de Valéry

1 VALÉRY Paul, « Lettre sur Mallarmé » (1927), *Variété, op. cit.*, p. 640-641.

2 ADORNO Theodor, *Autour de la théorie esthétique : Paralipomena, Introduction première*, trad. M. Jimenez et É. Kaufholz, Paris, Klincksieck, 1976, p. 59.

3 Cf. VALÉRY Paul, « La Crise de l'esprit », Deuxième lettre (1919), *Variété, op. cit.* p. 994. « Les choses du monde ne m'intéressent que sous le rapport de l'intellect [...]. Bacon dirait que cet intellect est une *Idole*. J'y consens, mais je n'en ai pas trouvé de meilleure ».

4 ADORNO Theodor, *Autour de la théorie esthétique, op. cit.* p. 50.

à Paul Celan, comme une redécouverte des conditions de l'œuvre : « C'est dans la poésie hermétique – traitée par elle-même – que devient thématique ce qui jadis pouvait advenir dans l'art, sans qu'il s'y soit appliqué [...] »¹. Les artistes désormais se proposent donc une fin nouvelle, qui a toujours appartenu à l'art mais sans être jusque là portée à l'objectivité. Cette fin, ce sont les conditions historiques de l'œuvre ; et c'est ainsi l'histoire de l'art qui vient à l'objectivité à l'époque moderne. Comprendre Celan *après* le surréalisme et la poétique valéryenne comme le fait Adorno, comprendre Mallarmé *après* Baudelaire et Hugo comme l'a fait Valéry lui-même, ce n'est pas écrire une histoire de l'art, c'est lire la poésie comme une médiation : à la fois la médiation historique, l'héritage de l'auteur qu'on lit, et la médiation dans l'histoire, la dialectique des doctrines esthétiques en conflit. Le concept de médiation toutefois n'a peut-être pas le même contenu dans Valéry et dans Adorno ; pour le second, la médiation est la différence et la relation entre le subjectif et l'objectif :

Les antagonismes [dans l'objet à imiter] sont articulés de façon technique dans la composition immanente de l'œuvre qui rend l'interprétation [la médiation par le sujet] perméable aux rapports de tension à l'extérieur [du sujet, à l'intérieur de l'objet]. Ces tensions ne sont pas copiées mais elles donnent forme à la chose ; cela seul constitue le concept esthétique de forme².

Les tensions dans la chose que l'œuvre imite, c'est-à-dire, à ce point de l'histoire, les tensions historiques ou la dialectique du moment romantique et du moment classique, sont intégrées et résolues dans la forme de l'œuvre. Cependant, cette résolution à son tour est le moment d'une autre dialectique, celle de l'immanence des parties à l'œuvre et de la transcendance de celle-ci à son lecteur. L'hermétisme a donc sauvé d'une certaine manière l'objectivité. Il correspondrait au moment classique, où l'on s'applique à l'œuvre dans le travail de composition ; par opposition au moment romantique de l'inspiration et de la subjectivité. Toutefois, l'exigence de composition peut faire passer de l'œuvre à la subjectivité, non de l'émotivité, mais de l'intellect : « Le fait que le processus – que constituent les œuvres – meurt en elles à cause de leur objectivation, conduit tout classicisme à se rapprocher des rapports mathématiques »³. Le procès est précisément celui de l'objectivation, du passage de la subjectivité de l'artiste à l'œuvre achevée. Mais l'œuvre achevée n'est plus, ne se donne plus comme procès, ce qui peut conduire à la considérer comme un rapport immédiatement donné de membres ou comme une équation : nous sommes ramenés par là au sujet qui la conçoit. Néanmoins, qu'il y ait un certain rapport entre des parties, cela est essentiel à l'œuvre, ainsi que Adorno l'écrit dans l'extrait que nous avons cité plus haut, car elle est une chose transcendante. La forme de l'objet, c'est l'unité, l'immanence à elle des rapports qui la constituent. De ce point de vue, la forme est donc l'objectivité de cet objet qu'est l'œuvre. D'un autre point de vue, en tant qu'elle est ce qui est sensible au lecteur, la forme peut passer dans la subjectivité ; c'est alors l'atmosphère de l'œuvre, mais comme sentiment de celui qui en profite :

La satisfaction des sens [...] est devenue historiquement l'ennemie directe de l'art, l'harmonie des sons et des couleurs, la suavité sont devenues *kitsch*, signe distinctif de l'industrie culturelle. [...] L'une des difficultés de l'art contemporain est d'associer les exigences de la cohérence en soi [...] à la résistance à l'égard du moment culinaire⁴.

L'œuvre d'art devient un plat de gastronomie lorsqu'elle se donne uniquement, non seulement au plaisir, mais surtout à la consommation. Ce qui pour Adorno est le critère du produit de l'industrie culturelle, c'est qu'il ne se prête à rien d'autre qu'à celle-ci ; or, le plaisir du consommateur est un pur rapport à soi-même, qui interrompt la dialectique. On pourrait croire que Valéry, avec son langage choisi et ses allitérations, n'a pas toujours fait de résistance à la cuisine ; toutefois, nous avons déjà eu l'occasion de remarquer quelle attention il donnait à l'élaboration de l'œuvre. Y a-t-il un balancement entre la difficulté de l'élaboration de

1 *Ibid.*, p. 94. Valéry ne considérait sa poésie comme hermétique et cette catégorie ne lui est pas appliquée par les autres commentateurs que nous avons lus. Mais on peut admettre qu'il est un moment de cette histoire, entre Mallarmé et Celan.

2 *Ibid.*, p. 96.

3 *Ibid.*, p. 61.

4 *Ibid.*, p. 31.

ses œuvres et le plaisir qu'elles pourraient donner ? Cette ambiguïté est celle de la définition valéryenne du poème, si ce dernier est toujours une machine à faire effet. Car il semble qu'il ne soit ainsi lui-même qu'une fois reçu, senti ; et pourtant la machine à l'époque moderne est une chose dure, mystérieuse dans son fonctionnement, indissoluble dans le sentiment. Le mot de machine reprend alors la relation qu'entretenait le mot de *mékhané*, dont il est dérivé, avec celui de *dolos*, ou chose qui trompe¹. Si on la comprend ainsi, le poème qui l'imité devrait être une tromperie et se donner sous l'apparence d'une chose qu'il n'est pas. Cela dit, puisque le poème fait l'effet d'une machine, ce n'est sans doute pas sous cette apparence de tromperie qu'il peut tromper. En revanche, et c'est d'ailleurs où il est moins trompeur que mystérieux, l'image d'une machine sous laquelle se présente le poème indique à son tour la présence de l'ingénieur qui fabrique celle-ci, et dans la figure duquel il faudrait entrevoir une force inconnue, une maîtrise inhumaine des moyens de produire. Mais ce n'est pas seulement que la machine est mystérieuse et l'idée de son auteur plus mystérieuse encore. C'est, par-dessus tout cela, que toute image poétique est mystérieuse par ce qu'elle est : un déplacement du phore vers le thème, mais aussi, dans la poésie valéryenne, un renversement de cette relation. Si le modèle du poème est la machine, celle-ci est le terme comparant. Mais il ne semble pas que le mot de « machine » apparaisse jamais dans les poèmes de Valéry, même dans ceux qui ont la poésie pour thème. La seule chose présente est le poème lui-même, comme y sont présents les mots qui indiquent par métaphore quelque autre chose. Dans ce cas, si la notion de machine ou de fonctionnement vient à l'esprit du lecteur, c'est le poème qui est son phore. Or, il faut que le poème indique quelque chose comme une fonction, ou du moins la notion de celui qui a produit son fonctionnement, comme il faut qu'un effet indique sa cause. Mais nous pouvons dire alors que cette indication n'a rien de l'arbitraire de la signification, qu'elle est plutôt implication nécessaire. La relation de comparaison passe donc d'un terme à l'autre, et de celui-ci fait retour au premier : le modèle mental du poème est la machine, mais la figure fictive de la fonction mécanique est l'auteur du poème. Nous avons à cet endroit une oscillation exemplaire, quoiqu'elle ne passe pas entre le son et le sens.

Maintenant, cette oscillation a son lieu dans le lecteur ; c'est pour lui qu'il y a substitution du poème à la machine et du fonctionnement mécanique à l'auteur du poème. Or, cela serait-il possible sous le seul effet d'une machine à tirer des émotions ? Il semble que celle-ci ne se présenterait pas telle quelle à l'esprit du public, qu'elle ferait un tout autre effet. Mais l'effet dans l'esthétique valéryenne est le point de passage entre l'activité esthétique et mentale de l'auteur, et celle de son lecteur : c'est le moyen d'un regain d'activité. Cependant, puisqu'il n'y pas d'activité sans cause de celle-ci, la notion de producteur ou de fonction est elle-même impliquée dans ce fonctionnement : d'où la notion de l'auteur du poème. Si l'on suit l'examen par Michel Jarrery des *Cahiers*, dont il a présenté la synthèse dans son ouvrage *Valéry devant la littérature*, c'est même le balancement sans terme premier qui donne au sujet sa figure :

Or si la voix est le signe du Moi, il n'est pas moins essentiel que, pour prendre conscience de lui-même, et pour s'apparaître, celui-ci ait besoin de la voix, et de son dédoublement dans ce que Valéry appelle le langage intérieur, qui opère le nécessaire passage au Je (puis au Tu), et constitue bien la matrice de cette *adresse* à l'autre dont nous verrons les difficiles exigences quant à la lecture valéryenne. C'est la parole qui fait surgir à lui-même cet individu que le Moi ne désignait pas. Nous sommes ici dans le silence d'un circuit fermé dont l'immédiateté est le fondement, et qu'un passage bien connu des *Cahiers* donne à comprendre, où Valéry décrit le Moi (et son langage intérieur) par le terme de Bouchoreille, car "on pourrait les [celui qui parle et celui qui entend, invisibles] figurer à l'égyptienne par une bouche et une oreille, deux exigences aussi correspondantes que les deux bouts d'un bâton" (*Cahiers* XXIV, p. 106). Le bâton, comme l'Être, est toujours un, et c'est l'adresse de soi à soi qui dédouble en silence celui qui parle et qui entend. Ce que ce dédoublement nous permet de mieux percevoir, c'est que se trouve par là déjouée la question de l'*identité*. De ne jamais savoir qui parle en ce dialogue, sinon le même à travers l'autre, et de ne pas avoir à le savoir, c'est aussi bien l'illusion de la *personne* qui disparaît².

Le mot de « bouchoreille », c'est celui par lequel Valéry désigne l'intrication des deux organes du sens et leur activité commune. Je m'entends parler à chaque fois que je parle et je parle à chaque fois que je

1 Cf. REY Alain (dir.), « Machine », *Dictionnaire historique de la langue française M-Z*, Paris, Le Robert, 2016, p. 1310.

2 JARRETY Michel, *Valéry devant la littérature*, Paris, PUF, 1991, p. 131.

m'entends ; c'est cette reconnaissance sensible de soi, plutôt d'ailleurs que de sa propre voix, qui rend pertinente, vérifiable dans certaines limites, la notion de sujet ou de ce qui prend ici le nom d'« Être ». Mais ces limites, ce sont celles de la configuration dans laquelle cet être est rendu sensible ; son identité étant plutôt une identification. « Je me parle » : ainsi le sujet est-il à la fois le « Je » qui parle et le « Moi » qui écoute. Nous pourrions remarquer que cette distinction rend l'identité valéryenne problématique ; en tout cas, comme le note Michel Jarrety, elle interdit de conclure à l'unité de la personne psychologique. De même que l'unité pour un bâton est d'être la médiation de ses extrémités, le sujet valéryen est figuré par une oscillation ; aussi bien est-il plutôt cette oscillation même, une activité, un fonctionnement dont le « Je » est l'origine et dont le « Moi » est le terme, toujours à retrouver. Mais c'est ce qui explique aussi la présence de ce sujet dans le poème, dont il est l'ordre, la fonction. Toutefois, l'auteur qui se présente à l'idée du lecteur de poème n'est pas semblable à l'individu qui a cherché trois jours durant une rime ; ce doit être, écrit Valéry, une figure supérieure, comme celle d'hommes « plus précis, plus maîtres d'eux-mêmes [...] que ceux qui regardent l'ouvrage fait »¹. À propos de cette figure de l'auteur, thématifiée par Valéry dans ses essais des années 1920 et 1930, voici ce qu'écrit Annick Ettlín dans son article « Le poème est une fiction... d'auteur » :

La figure de l'auteur de Valéry n'est donc pas vraiment médiatique, ni publique ; elle prend forme au sein de la relation esthétique privée et y acquiert une valeur théorique, qui est aussi une valeur fonctionnelle. Au cours de la lecture du poème telle que l'envisage Valéry, une fiction d'auteur se compose et joue un rôle, celui d'éblouir, d'enchanter le lecteur².

La thèse d'Ettlín, annoncée par le titre, est que le poème valéryen est une certaine fiction, non par son récit, mais par son auteur. Dans cet extrait, elle donne ses conclusions sur la manière dont la figure de celui-ci se dessine, dans la relation du lecteur seul avec le poème. S'il y a fiction, elle est donc moins dans le texte que dans le sentiment du lecteur, en tant qu'il suit, qu'il recompose un mouvement qu'il n'aurait pu produire lui-même. Mais c'est dire ainsi que l'œuvre ne se présente pas sans celui qui aurait pu l'écrire. La poésie valéryenne ne serait donc ni celle de l'auteur mort, ni celle de l'inhérence de ce que signifie le texte à sa matière, thématifiées dans la seconde moitié du XX^e siècle.

À l'origine du progrès

Ceci nous donne quelques éléments pour comprendre les raisons qu'avaient les écrivains et les auteurs de cette époque de recevoir l'héritage de Valéry avec circonspection³. Adorno, dès ces mêmes années, relevait qu'on ne pouvait situer Valéry, dans l'histoire littéraire, ni du côté du progrès ni du côté de la réaction. Cette impossibilité de le situer tient, on le verra, à ce que Valéry en revient à la notion d'art classique, c'est-à-dire à un âge révolu, mais qui serait celui de l'impulsion initiale du progrès. Valéry a prononcé quelques mots contre les études historiques⁴ ; faut-il pour autant le déclarer *anhistorique* ? C'est ce que pourrait nous suggérer un article de Michel Jarrety, « Valéry : du classique sans classicisme ».

Le classique, ainsi, n'est qu'accessoirement une époque, et ce que privilégie Valéry, c'est une qualité qui est peut-être sans histoire — une qualité que j'appellerai l'être-classique, et qui peut se préserver, nous le verrons, ou bien faire retour, à des âges différents. [...] Mais voilà en tout cas confirmée la rupture entre l'être-classique et ce que nous appelons l'âge classique — et cette rupture qui sera toujours maintenue est d'abord capitale en ceci qu'elle recouvre parfaitement l'opposition que [...] Valéry décidera d'établir publiquement entre l'histoire littéraire qui ne le retient pas parce qu'elle s'occupe des alentours de l'œuvre, et la poétique qui tout à l'inverse est l'objet de son étude car elle s'intéresse aux lois de fonctionnement intérieur des œuvres : c'est ce fonctionnement, nous allons le voir, qui peut être classique ou non⁵.

1 VALÉRY Paul, *Choses tues*, I (1929), *Tel Quel*, *Œuvres II*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1960, p. 475.

2 ETTLÍN Annick, « Le poème est une fiction... d'auteur », *Le Seuil*, 184, 2018/2, p. 152.

3 Cf. JARRETY Michel, « Paul Valéry, l'intermittent », *Medium*, 50, Association Médium, 2017/1, p. 72.

4 Cf. *ibid.*, p. 73.

5 — « Valéry : du classique sans classicisme », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 107, PUF, 2007/2, p. 360.

Mais si l'attitude classique n'est pas située historiquement, la question porte maintenant sur le statut du classicisme et du soin de la composition dans la pensée de Valéry : ce soin est-il quelque chose d'historique, ainsi que le comprend Adorno ? On peut d'autant mieux poser la question que ce dernier a lui-même hésité, lorsqu'il a fait valoir que l'habitude de Valéry de penser l'art selon sa production était à ce point en avance et en retard sur son temps, que Valéry en devenait politiquement inclassable. Car Valéry n'a de l'avance sur l'histoire de l'art qu'en raison de son souci de la composition et de la production des œuvres ; mais ce souci, il l'a hérité de l'époque classique autant que de Mallarmé. L'injonction d'imiter la nature, au XVII^e siècle, était comprise dans le sens d'une reproduction de son ordre ; et quoique la nature ait depuis été conçue comme un désordre à abolir, quoiqu'il ne s'agisse plus d'imiter, l'exigence d'ordonner n'en a pas moins été maintenue, dans le romantisme tardif et dans le Parnasse, jusqu'à ce qu'Adorno nomme l'hermétisme.

Mais le champ de réflexion de Valéry a aussi trente ans d'avance sur celui de l'art contemporain : celui de l'émancipation et de l'intégration. [...] Mais c'est la soumission totale à son objet, et jamais le jeu narcissique qui donne son acuité à sa pensée. [...] La faculté de voir les œuvres d'art de l'intérieur, dans la logique de leur production – l'accord de la réalisation et de la réflexion [...] – est sans doute la seule forme d'esthétique possible aujourd'hui. [...]

En tant que théorie du beau, qui voudrait établir ses lois une fois pour toutes [...], [l'esthétique] est devenue aussi réactionnaire que ce pathos apparenté à cette conception de l'art qui élève celui-ci jusque dans l'absolu [...]. Valéry a hérité ce pathos de Mallarmé, bien que l'essai sur le triomphe de Manet [...] dépasse incontestablement le mot d'ordre de *l'art pour l'art* qu'on lui applique de façon si simpliste [...]. Mais l'avant-garde française a pris l'habitude de ranger Valéry parmi les réactionnaires [...]¹.

L'émancipation de l'artiste s'explique paradoxalement par la « soumission » à l'œuvre ; peut-être faut-il comprendre que c'est à condition de cette application de l'artiste à sa tâche que l'art se libérera d'une esthétique de la passivité et du sentiment. En revanche, la situation dans l'histoire des exigences esthétiques et des prétentions à l'éternité de ces lois reste paradoxale. Au sens d'un lecteur de *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*², une prétention comme celle-ci ne pourrait être que conservatrice : c'est le maintien de la tradition du seul fait de l'autorité qu'elle exerce ; c'est la poursuite de la domination. Toutefois, c'est par obéissance à ces exigences que Valéry s'est appliqué comme il l'a fait à ses œuvres. C'est dans l'esthétique la plus conservatrice que l'on découvre celle qui doit être la plus progressiste.

La suite du texte d'Adorno doit rendre compte de la haute estime où celui-ci tient Valéry. Mais c'est contre sa pensée qu'Adorno semble parler, car Valéry rend problématiques l'hégélianisme et le marxisme, la dialectique historique, le conflit des moments et leur résolution. Adorno retrouve pourtant cette dialectique dans certains mouvements de sa pensée ; mais sitôt après avoir donné tous les rapprochements que l'on pourrait faire entre Valéry et Hegel, il soumet cette proposition étrange : « En revanche, Hegel a plagié Valéry de façon prophétique dans des phrases comme : "plus l'artiste est mauvais, plus on le voit, lui, sa particularité et son arbitraire" »³. Ce n'est donc pas seulement que Valéry aurait une avance de trente ans, c'est qu'il a parlé déjà au début du XIX^e siècle : il bouleverse tout l'ordre de l'histoire.

Parce qu'il aurait reconnu la dialectique, Adorno tente de situer Valéry dans le mouvement dialectique de l'histoire de l'art, entre conservatisme et progrès ; et cependant c'est parce qu'il a balancé sans se résoudre à l'une ou l'autre position, ni à la synthèse, que Valéry s'est déjà mis et doit se retrouver « à l'écart » :

De même qu'après lui la tension entre la loi de la construction et la contingence dans l'art s'accrut jusqu'à l'explosion, sa propre insistance anachronique sur des concepts comme l'ordre, la régularité et la durée est constitutivement associée à l'écart. Pour lui, il est le garant de la vérité. [...] La conscience critique de la banalité comme tromperie qui est celle de l'artiste conservateur débouche sur l'effet de distanciation de Brecht [...] Le réactionnaire qu'est Valéry, tout en songeant à ce que le progrès a oublié en chemin, à ce qui échappe à la grande

1 ADORNO Theodor, « Les écarts de Valéry », *Notes sur la littérature* (1958), trad. S. Müller, Paris, Flammarion, « Champs », 2009, p. 102-103.

2 Cf. BENJAMIN Walter, *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* (1935), *Œuvres III*, trad. R. Rochlitz, Paris, Gallimard, « Folio », 2000, p. 67-113.

3 ADORNO Theodor, « Les écarts de Valéry », *op. cit.*, p. 106-107.

tendance dont il est le porte-parole, c'est-à-dire la tendance à la maîtrise esthétique de la nature, doit se ranger du côté de la différence, de ce qui ne s'intègre pas¹.

La tromperie, c'est ce que Adorno nomme ailleurs la « non-vérité du sens commun ». Au sens de Valéry, le sens commun ne peut en effet jamais être vérité, puisqu'il n'est pas conscience. Mais la conscience est d'abord écart : retour sur soi et critique. Cet écart, pour Adorno, se comprend par comparaison avec la *distanciation* de Bertolt Brecht, soit le moyen principal de l'esthétique la plus progressiste. Au point de vue esthétique ou intellectuel, toute critique véritable sera toujours plus progressiste que le sens commun. La mise à l'écart de soi-même, cette distinction que le penseur gagne par application de ses facultés critiques, est le contenu de ce que Adorno désigne sous le nom de progressisme valéryen. Ainsi c'est le « réactionnaire » qui véritablement est progressiste, lorsque le reste du monde a l'opinion de tout le monde. Le mot de réaction a-t-il ici encore le même sens que celui de conservatisme ? L'écart de Valéry viendrait de ce qu'il a suivi l'exigence d'ordre et de maîtrise de la nature. Or, exiger que l'on maîtrise la nature, n'est-ce pas l'impulsion initiale du progrès ? N'est-ce pas l'impulsion classique, à laquelle se rendent réactionnaires et progressistes, unis dans la même évidence du pouvoir de comprendre et de saisir toute chose ? Mais Valéry, lorsqu'il formule dans les termes du plus ancien classicisme cette exigence – lorsque, d'une façon que l'on pourrait croire naïve, il parle de mécanisme – où se situe-t-il ? Son rapport à ce qui est n'est-il pas encore, en quelque sorte, cartésien ? N'appartient-il pas au temps où la maîtrise de la nature est encore une figure ou un projet lointain ? Ce temps est celui où Valéry semble parfois revenir, comme à ce moment où la matière s'oppose encore à l'intellect et où tout reste à faire : le moment de la plus grande puissance. La puissance intellectuelle est d'autant plus haute que la matière à laquelle elle se mesure lui résiste. Mais comme Adorno le relève, l'exigence de se représenter en esprit l'ordre de la nature, Valéry l'a comprise en sens inverse : il s'agit désormais de mettre dans la nature l'ordre de l'esprit. Cependant, puisque l'ordre de l'esprit, auquel l'esprit devra se soumettre, n'est encore que possible et projeté, la nature ou la matière ont dans Valéry le sens d'un moyen. C'est que l'esprit ne se met pas en ordre dans une relation immédiate à lui-même ; mais en s'appliquant au travail de la matière il y met l'ordre qu'il peut être et qu'il finit par découvrir ainsi.

L'art n'est pas une imitation d'une chose créée, mais de l'acte créateur lui-même. C'est cette spéculation qui est derrière l'opinion provocante, résolument alexandrine de Valéry, selon laquelle le processus de production artistique serait aussi le véritable objet de l'art [...]. Voilà une théorie qui détruit plus que tout autre l'illusion que l'œuvre d'art est un être. C'est justement parce qu'elle est objective qu'elle se change en devenir².

L'œuvre se change en devenir, c'est-à-dire, au sens marxiste, en médiation. Le devenir a-t-il toutefois dans la pensée valéryenne ce dernier sens ? C'est un mot qui n'apparaît pas souvent dans ses textes³ ; mais Adorno aura pu comprendre ainsi certains passages sur le passage, dans l'œuvre d'art, de l'une à l'autre de ses parties. Nous avons interprété d'abord ce passage comme le mouvement ou le fonctionnement de la machine qu'est l'œuvre, mouvement qui donne à ses parties leur unité par continuité. Mais il est vrai que cette mobilité est aussi travail et passage de l'esprit et du corps dans l'œuvre à laquelle ils s'appliquent ; laquelle ne se comprend d'ailleurs que par reproduction d'un mouvement identique dans celui qui la reçoit. En ce sens, elle est une sorte de médiation, un lieu de passage. Cependant, si ce travail qui est le sens de l'œuvre est la véritable fin de l'activité artistique, c'est que l'œuvre est rejetée au rang inférieur de moyen : c'est là que Valéry est provocant, contestataire en quelque sorte ; sauf que s'il conteste à l'art d'avoir l'œuvre pour fin, c'est que sa position est alexandrine. Peut-être ne faut-il pas prendre l'alexandrinisme de Valéry autrement que par comparaison avec celui des poètes d'Alexandrie ; eux-mêmes étant des tard-venus, les artistes subtils d'une civilisation raffinée. Et cependant, on n'oubliera pas non plus ce que leur art doit à la grammaire et à la philosophie : c'est dans ce milieu que Plotin pourra dire, contre la tradition péripatéticienne, que l'art n'imité pas les choses de la nature, mais qu'il manifeste comme elles les formes intelligibles, dont il est lui-même une intellection ; par quoi l'art en tant que tel participe plus directement de la beauté que ses matériaux et

1 *Ibid.*, p. 108.

2 *Ibid.*, p. 137.

3 Cf. VALÉRY Paul, Lettre au R. P. Gillet du 30 janvier 1927, *Lettres à quelques-uns*, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1952, p. 163. « Je crois n'avoir jamais prononcé [...] le mot de Devenir ».

même que ses œuvres¹. Cependant, si l'œuvre est placée au rang d'un moyen pour la connaissance de l'ouvrage, ce n'est pas dans le même sens que l'œuvre et l'ouvrage sont devenir, ou plutôt mobilité : la première l'est par médiation si l'on veut, non le second. La mobilité de ce qui est d'abord et enfin mobile doit donc s'expliquer autrement que celle de son moyen.

L'ouvrage, œuvre inachevée

Nous avons découvert que l'idée d'une machine à faire un effet certain avait finalement été interprétée par Valéry lui-même dans un sens ambivalent. Or, cette incertitude est nécessaire à la machine poétique, dont le mouvement est balancement ou oscillation. Mais incertitude signifie impossibilité d'achever la pensée ou la parole en un acte simple ; nous verrons que l'impossibilité de cet achèvement est en effet essentiel à la pratique de la poésie. Nous pouvons du moins noter à cet endroit que Valéry ne s'en tient pas au seul modèle d'un acte accompli : la pratique du poème est dirigée par l'idée de perfection, mais dans le même temps cette perfection est rejetée dans ce que, jusqu'ici, nous avons nommé impossibilité. Cette dernière devra être plus longuement décrite. D'autre part, nous avons noté que l'idée de machine prenait plus nettement, dans les années de maturité de Valéry, le tour d'une notion ou d'un pur modèle intellectuel. Ce modèle est celui de l'acte de l'intelligence, qui ne conçoit que ce qu'elle peut produire par assemblage de parties. L'intelligence est donc à la fois analyse et synthèse. Mais par cette référence à la production, on comprend aussitôt pourquoi l'interprétation de l'intelligence doit passer par un modèle : ce modèle est celui d'une chose que l'intelligence produit. D'un autre côté, il est aussi le modèle de l'activité de la pensée, ou variation. Or, comme la machine a son mécanicien, la pensée doit avoir derrière elle son pouvoir de la produire. Ce pouvoir a déjà été rencontré par nous sous le nom d'implexe, qui est capacité ou variation du possible. La notion d'implexe nous fait donc passer de l'ordre de l'activité présente de la pensée à son activité possible, car c'est de sa découverte que dépendra la prévisibilité des futures variations. L'implexe semble être le nom du point où toute la pensée, passée, présente et à venir, est articulée. Après ce que nous avons dit, on ne sera pas surpris que Valéry ne croie pouvoir découvrir l'implexe que par le biais d'un modèle. Ce modèle aura donc le statut d'un moyen. Toutefois, nous savons que l'implexe lui-même a été caractérisé comme moyen : c'est que sa compréhension éventuelle n'est pas différente de l'acte d'élaboration de son modèle. Les différents modèles de l'implexe ne sont cependant plus des choses, comme la machine, mais directement des activités du corps ou de l'intelligence. Ce qui nous donne une indication : lorsque Valéry prenait le mouvement mécanique pour modèle de l'activité humaine, c'était qu'il avait d'abord distingué l'un et l'autre. Par analogie, on peut se douter que l'implexe ne se confond pas avec l'activité en général : il est placé toujours à côté de celle-ci. D'autre part, avec la marche et les mathématiques, la poésie est placée parmi ces modèles d'activité. La poésie en tant que pratique obtient par là le statut d'un moyen. Toutefois, ce moyen n'est pas celui qui aurait l'œuvre d'art pour fin. Tout au contraire : puisqu'il s'agit de découvrir le caractère de l'instrumentalité en général, dont la pratique du poème est le modèle, dans l'ordre de la recherche ce poème est encore rejeté à un rang inférieur : il devient le moyen de l'étude du moyen. D'un autre côté, une véritable étude de l'instrumentalité ne peut passer à côté de ce qui dirige toute production, savoir l'achèvement du produit. C'est pourquoi le projet d'achever est maintenu, mais dans des termes très ambigus, par Valéry. Car le poème achevé est la fin de la poésie ; mais achever pour Valéry serait abandonner son véritable travail, qui est d'étudier le travail poétique. C'est pourquoi la fin doit être rejetée dans l'infini. Celui-ci devra encore être interprété, car c'est à cet endroit que l'ambivalence de Valéry est la plus difficile à expliquer.

3. Activité et possibilité : réduire la pensée à sa forme

De quoi la forme est-elle forme ?

La relation entre l'activité et la possibilité, chez Paul Valéry, ne peut être interprétée ni comme le rapport de ses conditions de possibilité à l'expérience dans la tradition kantienne, ni comme celui de la puissance à l'acte dans la tradition aristotélicienne. Le point de divergence, nous l'avons relevé, c'est que pour Valéry ni la possibilité ni la puissance de l'acte ne le précèdent et ne peuvent l'expliquer ; au contraire,

1 Cf. PLOTIN, *De la Beauté intelligible, V^e Ennéade*, § 1, trad. É. Bréhier, Paris, Les Belles Lettres, 1967, p. 135-137.

c'est de l'activité que l'énergie pour la poursuivre se dégage. Nous pourrions même dire enfin que la possibilité se place au creux de l'activité ; mais ceci nous permet d'ajouter que l'activité valéryenne ne peut par conséquent avoir le sens de l'acte aristotélicien ou de l'entéléchie. L'activité n'est pas l'accomplissement de la puissance, elle n'est pas sa limite ; si la puissance peut s'en dégager, c'est parce qu'elle est au contraire infinie ou indéfinie. En conséquence, le rapport de la matière et de la forme est modifié lui aussi. Qu'une certaine forme se distingue peu à peu dans la matière même, comme l'esprit dans le corps, cela pourrait rappeler certaines considérations d'Aristote sur ce qu'il y a déjà de forme dans la matière : sur la distinction de ses éléments et de ses états primordiaux qui rend toute transformation possible¹. Mais si la matière est déjà d'une certaine manière en acte, la structure de finalité n'en est pas bouleversée : la puissance reste dirigée par l'acte et la matière par une forme ; seulement, on peut nommer acte ou forme un état de la matière plus achevé qu'un état précédent. Ainsi le corps animal est-il plus formé que la matière inerte, mais lui-même est un peu comme la matière de l'âme². Sans qu'on puisse parler de contre-sens, ni de renversement volontaire de la structure des concepts, puisque Valéry ne cite pas Aristote, il faut admettre qu'il inverse cette structure. On le remarque notamment lorsqu'un syntagme comme la « forme des formes » dénomme, non pas l'intellection par l'âme des choses intelligibles³, mais le corps de la jeune Parque :

Ô forme de ma forme et la creuse chaleur
Que mes retours sur moi reconnaissent la leur,
Voici que tant d'orgueil qui dans vos plis se plongent
À la fin se mélange aux bassesses du songe⁴ !

C'est d'un retour de l'esprit au corps qu'il s'agit ici, et de leur fusion dans le sommeil : l'effort de distinction, l'« orgueil » de l'esprit, cesse et le fait redescendre jusqu'aux « bassesses » d'une pensée confuse, le rêve. Si le vocabulaire est moral, le thème ne l'est pas, ce n'est que la description d'un mouvement, du retour de la Parque à elle-même et au corps dont elle était issue. Mais alors, les « plis » de « la creuse chaleur » et de la « forme de ma forme », ce sont les plis de ce même corps, et c'est lui, chaleur vivante, qui est une forme creusée pour en accueillir une seconde, l'âme qui sent ou l'esprit qui sait. Cette forme est plus éminemment la mienne que celle du corps, qui reste étranger, toujours au loin de la connaissance ; mais si l'esprit connaît en prenant en vue des formes, il n'est pas la forme de toutes celles-ci. Dans le *Cours de poétique*, la forme sera désignée comme une abstraction de la série d'actions d'un mouvement : c'est « l'ordre des contacts »⁵, ou la règle et la possibilité générale d'une action particulière de mon corps sur les corps. Mais si le corps est ainsi la série actuelle, c'est l'esprit qui, s'abstrayant de lui, en dégage la possibilité.

Forme et signification

Si le retour de l'esprit au corps est un assoupissement, si donc le dégagement de l'esprit est un éveil, on ne passe pas de l'activité à sa possibilité, comme on cesse d'être passif en se reprenant. L'activité et la puissance d'agir sont connues l'une par l'autre : la seconde rend la première possible, la première rend la seconde sensible. Mais ainsi, il semble que la puissance ne soit jamais connue, du moins directement, dans sa propre possibilité : on n'a jamais l'expérience que d'une puissance qui se dépense en actes. Par induction, on sait aussi que c'est la puissance qui rend en général l'activité possible ; mais il est plus difficile de savoir que la puissance elle-même est possible, il est difficile de la connaître sur le mode de sa virtualité. Pourtant, aussi longtemps qu'elle ne se dépense pas en actes, il semble qu'elle doive rester sur ce mode ; et même, si cette dépense n'est pas un épuisement, il faut que cette virtualité de la puissance soit conservée inchangée à travers l'activité. La difficulté tient peut-être à ce que la virtualité de la puissance est toute négative : c'est une inactivité. Or, comment quelque chose d'entièrement négatif pourrait-il être connu ? Comment pourrait-

1 Cf. ARISTOTE, *Les Parties des animaux*, Livre II, Chapitre I, *Œuvres complètes*, trad. P. Pellegrin, Paris, Flammarion, 2014, p. 1437-1438.

2 Cf. – *De l'âme*, Livre II, Chapitre I, *Œuvres complètes*, trad. R. Bodéüs, Paris, Flammarion, 2014, p. 989.

3 Cf. *ibid.*, Livre III, chapitre 4, p. 1026.

4 VALÉRY Paul, *La Jeune Parque* (1917), *Poésies*, Œuvres I, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1957, p. 109-110, v. 471-474.

5 – *Cours de poétique II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 2023, p. 177.

il y avoir de l'inactivité pour la connaissance, alors que la connaissance est elle-même une activité de la sensation et de l'intellect ?

Nous avons indiqué que le poème, dans l'esthétique valéryenne, est une certaine activité de substitutions ou d'oscillations, produite par le moyen de l'effet esthétique et qui implique la notion de sa fonction ou de son producteur. Cependant, comme le poème est un modèle d'activité d'oscillations, cette définition s'applique également à tous les autres modèles que nous puissions connaître, et notamment aux œuvres d'art en général. Activités de substitutions infinies, donc, la musique, la peinture, l'architecture... Or, rappelons-nous que c'était dans la distinction qu'il faisait de la pensée de l'artiste et de la pensée du philosophe, que nous ne suivions plus le raisonnement de Valéry⁶. L'une et l'autre pensée ne sont pas pour lui des modes différents de ce qui serait la pensée en général ; seulement leur objet diffère, et cette différence exclut le philosophe d'une pensée qui pourtant est d'abord la sienne, mais qu'il ne peut posséder dans son étendue et son avenir. Nous pouvons maintenant apporter une précision. La différence passait entre l'être et l'être à venir, et nous ne nous expliquions pas pourquoi au philosophe il était interdit d'avoir la possibilité de penser. Il faut pourtant bien que cet être qu'il pense et auquel il s'attache ne lui soit pas d'abord venu à l'esprit, pour que le philosophe le pense un jour enfin. La différence de l'être et de l'être à venir serait donc une condition de la philosophie et lui appartiendrait tout à fait. Mais que ce soit à l'artiste qu'il appartienne de connaître ce qui sera, cela doit maintenant nous donner une indication suffisante. C'est que *ce qui sera* s'explique comme *ce qui doit être fait*, et ce n'est jamais que l'artiste qui puisse faire quoi que ce soit. Le philosophe n'est pas exclu de la possibilité de penser, il est exclu de la possibilité de faire. Ce qui ne nous explique pas encore pourquoi l'être à venir se manifeste à la pensée orientée vers l'œuvre plutôt qu'à la pensée orientée vers l'être ; mais avant d'examiner cela, relevons que nous pouvons déjà conclure quelque chose de la lecture que l'œuvre de Valéry exige.

Valéry s'est placé lui-même en dehors de la philosophie et parle, dans la lettre « Léonard et les philosophes », en penseur et en artiste. Sa pensée reste donc orientée par ce qui sera fait quelque jour, quoiqu'en 1929 il ne projette pas de s'appliquer fortement à l'écriture de poèmes. Mais alors, il faut admettre que la pratique et le souci du poème ont suffisamment déterminé sa pensée pour qu'il sorte de l'état qui caractérise le philosophe. Quel est cet état ? C'est en lui que l'on entend dans les mots ce qu'ils ne disent pas, ou ce qu'ils ne disent qu'à soi seul – ce qui revient pour Valéry au même : « *ce qui vaut pour un seul ne vaut rien* »¹. D'un autre côté, Valéry lui aussi a prétendu se faire ses propres définitions ; alors, une fois de plus, où passe la distinction ? Peut-être dans cela que Valéry *se fait* des définitions, tandis que le philosophe les entend et les admet : « La philosophie, dont j'ignore ce qu'elle est, – parle de tout – par oui-dire »². On ne peut qu'ignorer soi-même en effets ce qu'est la philosophie, puisque c'est à chaque fois quelqu'un d'autre qui la fait et en définit les termes. Ce qui n'est pas dire que le philosophe soit entièrement passif ; il arrive qu'il produise quelque chose, mais ne peut savoir qu'il le produit tant qu'il reste philosophe. Au contraire, celui qui se fait ses propres définitions ne les fait pas seulement d'après ce qu'il connaît par une expérience immédiate, il les fait encore en toute conscience des conditions de cette expérience : « Le travail de définir commence à la naissance. Si à l'âge de 40 ans je veux faire une définition – cette attention implique *directement* un travail qui s'étend à toute mon histoire antérieure »³.

Se faire une définition, c'est une certaine attention, un effort de l'intelligence pour fixer la chose à définir dans son objectivité. Mais en tant qu'effort, cette attention qui va fixer est elle-même un certain mouvement ; de plus elle contient en elle tout le mouvement qui précède la fixation. Il faut qu'elle le contienne, car c'est dans ce mouvement antérieur, l'activité de la pensée spontanée ou de la sensation, que la chose à définir a primitivement été connue – quoique d'une manière encore vague. L'« histoire » du sujet est en effet la totalité de son expérience. Or, il faut que l'implication de l'expérience dans l'effort d'attention soit *directe* pour que la définition soit valide. Ceci s'explique par opposition au type de définition qui seraient admises en philosophie : si l'on y connaît les choses par oui-dire, c'est que leur expérience n'y est pas immédiatement contrôlée par celui qui les définira. Elle n'y est contrôlée, ou mal contrôlée d'ailleurs, que par quelqu'un d'autre, celui qui l'a faite et qui ne pourra dire ce qu'il y a découvert qu'au moyen de la langue courante. Il y a donc deux intermédiaires : autrui et les mots que l'on prononce quotidiennement. Mais ces mots n'ont de

6 Cf. – « Léonard et les philosophes » (1929), *Variété, Œuvres I*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1957, p. 1243.

1 – « Poésie et pensée abstraite » (1939), *Variété, op. cit.*, p. 1335.

2 – *Analecta*, § XIX (1926), *Tel Quel, op. cit.*, p. 712.

3 *Ibid.*, § XXI, p. 713.

signification fixe que tant qu'ils font référence à l'expérience commune des choses, à l'expérience du plus grand nombre d'individus possible. C'est à cette condition que l'on peut se faire comprendre de n'importe qui ; mais c'est ce qui empêche une connaissance précise et universelle des objets. Ce que signifient les mots de la langue courante, c'est toujours telle ou telle chose, mais ce pourrait aussi bien être n'importe quelle autre chose : il n'y a ni la précision, ni l'universalité du concept. Si la polysémie de ce vocabulaire est propre à certains effets poétiques, elle ne peut être conservée dans la science.

Dans les sciences de la nature, pour Valéry, un objet est défini si l'on peut en faire l'expérience, et si l'on peut faire cette expérience à chaque fois de manière identique. Ainsi, c'est à chaque fois de la même chose que l'on parle, quel que soit celui qui parle. Mais dans la connaissance de l'esprit, il ne semble pas que l'on puisse établir ces conditions : il est impossible d'y décider si l'un et l'autre sujet font l'expérience du même objet, ni même si chacun peut reproduire les conditions de ses expériences précédentes. Ce qui s'oppose ici à l'établissement de la certitude, c'est que les objets de ce type de connaissance ne peuvent être situés dans l'espace, ni fixés définitivement. Valéry cependant a pris cette difficulté en considération ; il en a tiré certaines conclusions quant au type de définitions des objets mentaux que lui-même était prêt à admettre. S'il s'est décidé à faire lui-même ses définitions, c'est d'une part pour éviter les intermédiaires et les assignations incertaines, c'est d'autre part, pourrait-on dire, pour se maintenir dans sa propre incertitude. Car si l'activité de définition implique toute l'expérience antérieure, c'est aussi parce que cette activité est une poursuite de l'expérience : elle y apporte un surcroît de précision, mais elle ne cesse pas de faire se déplacer son objet. Par conséquent, la définition est toujours à refaire. Il semble que la pensée de Valéry soit moins un ensemble de significations précises que l'activité de cette pensée, et que ce qui apparaisse dans ses *Cahiers*, loin d'en être le terme, soit un effort.

Il y a une désinvolture de Valéry envers ce qui est signifié, que la substitution dans ses poèmes du thème et du phore ne révèle pas moins que sa manière de se faire des définitions. C'est une manière de brusquer la langue : d'abord parce que, pour en décider pleinement, il faudrait que les mots aient le sens que l'on veut, ou qu'ils n'aient pas encore de sens. Ensuite, parce que définir les choses pour soi-même, ce n'est plus parler qu'à soi. Les *Cahiers* n'ont pas été écrits en code, ils ont été écrits en français commun, même mêlé d'anglicismes et de néologismes. Mais peut-être la prose de Valéry est-elle plus illisible encore qu'un code, dont on trouvera toujours la clé, s'il est vrai que la signification de chacun de ses mots n'est connue que de lui au moment qu'il l'a pensée, ou encore si cette signification est nulle. Cette démarche, il nous faut nous l'expliquer si nous voulons lire Valéry, et le lire sans quitter la philosophie.

Si nous le prenons tout à fait au sérieux, il faudrait admettre que, de son propre aveu, les textes de Valéry ne signifient rien du tout, ou rien pour nous. Ce qui nous en interdirait toute interprétation au premier degré, comme nous en pouvons faire lorsque nous tenons de façon préalable l'un ou l'autre texte pour significatif. En philosophie, cette attitude est bonne, puisqu'il nous faut admettre que l'auteur a pensé quelque chose, que nous-mêmes devons penser à nouveau. Maintenant, Valéry a pensé, sans doute, mais son objet lui semble avoir toujours été assez indifférent. Ce ne sont pas seulement ses propos qui nous l'indiquent, c'est encore sa manière de substituer un modèle à l'autre et de passer si facilement de la poésie aux mathématiques ou de l'étude du langage à celle de l'économie. On peut dire que c'est sa pensée qu'il présente au lecteur de ses textes ; mais cette pensée ne semble pas tellement significative, elle est surtout une articulation de significations et, un peu comme le poème, une variation ou un fonctionnement.

Tout ceci donne une solution formelle à notre problème initial ; mais il faut croire que c'est dans le formel qu'est toute la solution. Car c'est à cet endroit que nous pouvons revenir sur toute la pensée de Valéry et en ouvrir l'interprétation au second degré, l'interprétation philosophique. Pour commencer, c'est la notion de formel qu'il s'agit d'explicitier.

Forme et convention

« Formel », c'est un terme du vocabulaire des *Cahiers* ; mais avant de savoir ce qu'il désigne, dégageons un peu son champ lexical¹. Est formel ce qui a une forme, ce qui est fait selon les formes, ou encore ce qui est de la nature de la forme. Tant qu'on en reste à l'adjectif, ce que désigne ce mot ne peut donc que dépendre de cette fameuse forme. Or, ce mot, par dérivation de son sens premier d'unité du

1 Cf. REY Alain (dir.), « Forme » et « Formel », *Dictionnaire historique de la langue française A-L*, Paris, Le Robert, 2016, p. 918.

phénomène d'une chose, a pris le sens d'unité en général, phénoménale ou non phénoménale. Les deux acceptions se retrouvent dans Valéry. Quand Phèdre déclare dans le dialogue *Eupalinos* : « *Je crois à chaque instant que je vais discerner quelque forme* »¹, il parle d'une forme restreinte à ce qui apparaît avec distinction. Mais ce qui est ainsi vu et peut être compris s'oppose à ce qui est, puisque c'est dans l'ensemble des choses qui sont que Phèdre ne peut rien distinguer. À l'inverse, en philosophie classique, la forme ou l'unité est la réalité de la chose, son mode d'être une chose. Caractériser la forme comme unité de la chose, c'est ce qui en est conservé dans le concept logique et mathématique, mais au dépens de son caractère phénoménal. Si la forme d'une chose est sa structure ou l'ensemble des relations qui la maintiennent stable, ces relations ne sont connues et peut-être même produites que par l'entendement ; elles ne sont pas connues par les sens. C'est ce qu'on trouve chez Kant lorsqu'il écrit, dans la préface de la seconde édition de la *Critique de la Raison pure* : « *Si la Logique a si bien réussi, elle ne doit son avantage qu'à sa limitation qui l'autorise et même l'oblige à faire abstraction de tous les objets de la connaissance et de toutes leurs différences, par suite de quoi l'entendement n'a à s'occuper que de lui-même et de sa forme* »².

Si l'entendement ne considère plus que les liaisons qu'il lui est possible d'établir lui-même entre les objets, c'est en dehors de toute considération de ceux-ci : la logique formelle ne se réfère pas à l'expérience. C'est dans des termes semblables que Valéry parle le plus souvent de forme, comme de ce qui rend compte d'un objet dans ses articulations et ses intrications intellectuelles, abstraites de l'expérience. Mais alors, puisque dans cette dernière acception la forme n'est plus phénoménale, il faut savoir comment elle peut être connue. Pour expliquer cela, revenons sur le passage de la notion de forme dans le domaine des mœurs et du droit. Comme la forme a d'abord été ce qui, dans toute chose qui soit pleinement, est par-dessus tout, elle est aussi ce qui doit être. Cela ne s'entend d'abord que dans le sens de ce qui doit être pour que la chose soit : la forme est alors cause formelle. Mais par dérivation, la forme est devenue ce qui doit être en général, même sans référence à ce que la chose serait véritablement ; c'est ainsi qu'elle est devenue synonyme de convention. Ces conventions, ce n'est pas seulement dans les mœurs et dans le droit qu'on les trouve, c'est encore dans les sciences. Or, c'est à partir d'un certain conventionnalisme scientifique, celui d'Henri Poincaré, que Valéry a pensé tant la nécessité que le contrôle de l'emploi des conventions pour la formalisation des objets de l'expérience.

En sciences, le mot désigne d'abord le code entièrement contrôlé qui permet au savant de communiquer ses découvertes, puis un code de même nature, qui lui permet cette fois d'énoncer pour lui-même le principe et la direction de sa recherche. Les conventions scientifiques font donc partie des conditions de possibilité de la science. À ce titre, elles ne peuvent être aussi arbitraires que les conventions dans les mœurs le paraissent : il faut rendre compte de leur nécessité. Or, on n'en peut rendre compte que par un pouvoir de décision du sujet qui connaît, et c'est là que la question de la nécessité des conventions devient un problème de philosophie. Il s'agit de montrer que la décision n'est contrainte par rien d'objectif, car dans ce cas les conventions ne donneraient pas les conditions *a priori* de l'expérience ; mais aussi de montrer que cette décision ne vient pas par fantaisie. Henri Poincaré a bien compris la teneur de ce problème, lorsqu'il a déclaré qu'on ne pouvait donner une mesure commune aux chiffres de la série numérique, et partant les ajouter ou les soustraire les uns aux autres, qu'en établissant par convention l'identité du nombre de chiffres décimaux entre deux chiffres entiers successifs. Ainsi, on peut additionner 2 et 3 si l'on a établi qu'il y a entre eux autant qu'il y a entre 1 et 2, et que ce rapport restera inchangé. Pareillement, entre deux chiffres décimaux, on suppose un nombre irrationnel qui soit leur limite commune et avec lequel ni l'un, ni l'autre ne peuvent être confondus³. Ce qu'il y a d'étonnant dans *La Science et l'hypothèse*, c'est que Poincaré démontre dans son premier chapitre comment l'addition est possible, sans recourir à des conventions ; mais que, dès son deuxième chapitre, il admette que les chiffres n'ont de commune mesure que si l'on en a décidé ainsi. Toutefois, Poincaré ajoute que l'esprit est contraint de prendre cette décision, tout comme il a été contraint de produire le symbole du nombre, afin de raisonner sans se contredire. En revanche, il y aurait de la contradiction dans ce que Poincaré appelle le « continu physique »⁴, qui est l'unité de ce qui est perçu par les sens. C'est une

1 VALÉRY Paul, *Eupalinos ou l'Architecte* (1921), *Dialogues, Œuvres II*, Gallimard, « Pléiade », 1960, p. 80.

2 KANT Emmanuel, *Critique de la Raison pure*, Préface de la seconde édition (1787), trad. A. Tremesaygues et B. Pacaud, Paris, PUF, « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1965, p. 16.

3 Cf. POINCARÉ Henri, *La Science et l'hypothèse*, Première partie, Chapitre II (1902), Paris, Flammarion, « Champs », 2014, p. 52-53.

4 *Ibid.*, p. 51.

continuité dans laquelle les choses sont à peu près confondues ; elle ressemblerait à la continuité bergsonienne, si elle n'était d'abord perçue dans l'espace extérieur. Bien qu'on puisse y faire certaines divisions, il y aura toujours une incertitude sur l'appartenance d'un objet à telle ou telle de ces parties ; c'est là que le raisonnement est empêché. L'esprit doit produire par convention le chiffre mathématique, le symbole d'un objet qui divise deux séries et ne peut appartenir qu'à l'une d'entre elles, ou à aucune des deux. Le continu mathématique, ou la série numérique, est ainsi admis comme une suite d'objets qui sont « extérieurs »¹ les uns aux autres. Mais alors, il faut bien produire une seconde convention, la commensurabilité, pour additionner les uns avec les autres. Remarquons que l'esprit, pour Poincaré, n'est pas seulement tenu de ne pas se contredire, il peut encore produire de quoi contourner les difficultés. Si Poincaré ne donne les premières conventions de l'arithmétique qu'au deuxième chapitre de son livre, c'est peut-être parce qu'il a plutôt présenté dans le premier ce qu'il considère comme un pouvoir de production par l'esprit, le jugement par récurrence.

On juge par récurrence lorsque, un théorème étant vérifié pour tel chiffre, on induit qu'il est vrai pour les chiffres suivants, et partant pour toute la série numérique. Le jugement par récurrence permet ainsi de valider le théorème général, et de s'épargner toutes les étapes de vérification. Par exemple, pour vérifier le théorème $x + a = x + a$, on peut chercher quelle égalité on obtient avec $a = 1$: $x + 1$ doit être égal à $x + 1$. Or, c'est le cas, selon le principe d'identité : on ne savait pas encore si a était toujours égal à a , mais on sait que 1 est toujours égal à 1 . Dans ce cas, le théorème doit être vrai si $a = 2$, si $a = 3$, et ainsi jusqu'à l'infini. On peut à présent faire n'importe quelle addition : on sait que, tel chiffre étant donné, le résultat de l'opération sera identique à chaque fois. Or, si le théorème est vérifié selon le principe d'identité, le théorème général ne peut être établi que si l'on s'épargne les opérations successives et si l'on passe à la limite de la série numérique. C'est ce passage à la limite qui permet de connaître la validité du théorème pour $a = \infty$. Mais avec la notion d'infini, on s'est donné la suite des nombres dans toute sa généralité. C'est pourquoi le jugement par récurrence est une condition de la science, que Poincaré, de façon encore aristotélicienne, définit comme un savoir de ce qui est en général :

Cet instrument est toujours utile, puisque, nous faisant franchir d'un bond autant d'étapes que nous le voulons, il nous dispense de vérifications longues et monotones qui deviendraient rapidement impraticables. Mais il devient indispensable dès qu'on vise au théorème général, dont la vérification analytique nous rapprocherait sans cesse, sans nous permettre de l'atteindre.

Dans ce domaine de l'arithmétique, on peut se croire bien loin de l'analyse infinitésimale, et, cependant, nous venons de le voir, l'idée de l'infini mathématique joue déjà un rôle prépondérant, et sans elle il n'y aurait pas de science parce qu'il n'y aurait rien de général².

Poincaré caractérise ici le jugement par récurrence comme un instrument. C'est qu'il est un moyen pour l'esprit de connaître, et un moyen de connaître plus facilement que si l'on devait se servir d'outils moins efficaces. Mais ce jugement est un instrument de nature spirituelle, et s'il donne un pouvoir à l'esprit, c'est que celui-ci est ce pouvoir lui-même. Considéré ainsi, ce n'est d'ailleurs pas un « jugement » mais un « raisonnement » : non plus un acte particulier, mais un certain mode d'opération de l'esprit. Cette opération est une induction, c'est-à-dire un raisonnement qui va du particulier au général, puisque c'est un théorème particulier qui d'abord est validé. Mais ainsi, le raisonnement par récurrence permet d'ajouter à chaque fois à la connaissance quelque chose qui n'était pas encore connu : que $x + a = x + a$ soit vrai pourvu que $x + 1$ soit égal à $x + 1$, cela ne pourrait se décider si l'on n'avait parcouru, même en passant par-dessus, toute la série des chiffres. C'est pourquoi Poincaré déclare que ce mode d'opération « est le véritable type du jugement synthétique *a priori* »³. La perspective de *La Science et l'hypothèse*, telle que l'introduction la définit, est bien kantienne : il s'agit de savoir comment on peut ajouter à la connaissance par jugements des jugements nouveaux. Mais de l'avis de Poincaré, Kant n'aurait pas décrit dans ses détails et son mode d'utilisation le jugement synthétique *a priori* des mathématiciens. Dans *La Critique de la Raison pure*, si ce jugement est *a priori* il n'est pas purement intellectuel, puisque la numération dépend de cette condition de l'intuition qu'est le temps. Poincaré cherche lui un jugement qui dépendrait de la seule puissance de l'esprit :

1 *Ibid.*, p. 48.

2 *Ibid.*, Chapitre I, § V, p. 40.

3 *Ibid.*, § 6, p. 41.

comme il considère que la continuité analysable est produite par convention, il n'admet pas que le temps soit une forme de l'intuition sensible. C'est aux mathématiques qu'il faut donner ce jugement *a priori* pur, dont Kant ne cherchait que les conditions de possibilité éventuelles, et seulement pour la métaphysique. Mais comment ce jugement pourrait-il ajouter à la connaissance sans se reporter à l'expérience ? Comment contraindre son utilisation et sur quel critère vérifier les conclusions qu'il apporte ? Lorsqu'il raisonne ainsi, l'esprit ne se réfère qu'à lui-même ; mais c'est dans la certitude qu'il a de lui-même, dans le moment de son opération, qu'il trouve la validité de ses résultats.

Pourquoi donc ce jugement s'impose-t-il à nous avec une irrésistible évidence ? C'est qu'il n'est que l'affirmation de la puissance de l'esprit qui se sait capable de concevoir la répétition infinie d'un même acte dès que cet acte est une fois possible. L'esprit a de cette puissance une intuition directe et l'expérience ne peut être pour lui qu'une occasion de s'en servir et par là d'en prendre conscience¹.

Dans le moment d'agir, l'esprit n'ignore jamais ses propres actes. Mais s'il les reconnaît comme les siens, c'est qu'il doit se connaître en même temps comme leur origine et comme la puissance générale d'actes identiques. Cette dernière connaissance, pour Poincaré, est une « intuition directe », elle est immédiatement évidente à l'esprit, puisqu'elle n'est une connaissance de rien d'autre que de l'esprit lui-même. Juger par récurrence, c'est dépenser cette puissance en acte, et comme la puissance est nécessaire à l'esprit, l'acte doit l'être également. Ses résultats sont donc valides – tant que l'esprit ne sort pas de lui-même. Ici, c'est la référence à l'intuition sensible qui pourrait troubler la certitude de ses connaissances, puisque le continu sensible sur lequel les physiciens raisonnent n'est pas de même type que le continu des mathématiciens. L'« expérience » par laquelle l'esprit « prend conscience » de sa puissance, c'est l'expérience de sa propre activité – c'est à nouveau une intuition immédiate, mais une intuition de l'acte cette fois, de l'utilisation de cet instrument que l'esprit gardait par devers lui.

On peut dire qu'en raisonnant par récurrence, l'esprit n'a jamais affaire qu'à sa propre forme, puisqu'il ne s'agit que de produire des liaisons entre des objets, qui ne sont déterminés que par des liaisons précédentes. C'est ainsi que Kant caractérisait la logique formelle, mais en la limitant à la description des jugements analytiques et en lui interdisant la découverte de nouveaux modes du raisonnement. Poincaré sort de la perspective kantienne quand il considère l'esprit, non seulement comme une forme, mais comme une production des formes dans lesquelles il peut raisonner, c'est-à-dire produire encore d'autres formes – par exemple, celles de l'intuition. Toutefois, on pourrait dire que ces formes nouvelles sont aussi à chaque fois identiques, puisqu'elles sont le produit du même pouvoir, qu'elles rendent manifeste. C'est aussi pour cette raison que l'on peut passer outre certaines opérations : elles sont déjà connues, puisque la puissance est certaine. C'est par là que l'activité de l'esprit pourra être réduite autant que possible, jusqu'à passer directement à la généralité ou à l'objet recherché. Pour connaître ce que l'on fera, il suffirait de savoir ce que l'on pourra toujours faire.

Il semble que ce soit sur la possibilité du raisonnement par récurrence que Valéry se soit guidé dans certaines de ses recherches, celles qu'il a exposées dans « L'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci ». Il l'indique dès les dix premières pages de son article :

À un point de cette observation ou de cette double vie mentale, qui réduit la pensée ordinaire à être le rêve d'un dormeur éveillé, il apparaît que la série de ce rêve [...] qui se groupe autour d'une recherche ou qui file indéterminée selon le plaisir, se développe avec une régularité *perceptible* [...]. L'idée surgit alors de précipiter le cours de cette suite, d'en porter les termes à leur *limite*, à celle de leurs expressions imaginables [...]. Le sens dont je parle et qui mène l'esprit à se prévoir soi-même, à imaginer l'ensemble de ce qui allait s'imaginer dans le détail, et l'effet de la succession ainsi résumée, est la condition de toute généralité. [...]. C'est une opération très semblable à [ce sens], qui, sous le nom de raisonnement par récurrence, donne à ces analyses leur extension [...]².

Le raisonnement par récurrence permet en effet de passer à la limite, de passer outre les opérations d'addition qui constituent chaque chiffre à la suite les uns des autres, pour arriver directement à l'infini. Il est la

1 *Idem.*

2 VALÉRY Paul, « Introduction à la méthode de Léonard de Vinci » (1894), *Variété, op. cit.*, p. 1162-1163.

condition du calcul infinitésimal et ce qui donne l'*extension* de la série numérique. C'est cette série des chiffres que Valéry compare à la régularité de la série de la pensée, à l'activité du rêve ou de la rêverie ordinaire. Par distinction, cette activité, sans sa régularité manifeste, doit être comparable à la confusion du continu physique. Car la régularité de la pensée n'est perçue que par un dédoublement, une reprise de la pensée par elle-même, qui rend l'attention soutenue du penseur semblable à l'effort de celui qui s'éveille et qui tente de reconnaître la continuité de ce rêve dont il sort. Mais il faut pour cela une seconde pensée, qui reconnaisse la régularité puis la règle de cette pensée spontanée, dans son passage de l'un à l'autre de ses termes. Si ces termes de la pensée *expriment* quoi que ce soit, c'est qu'ils sont par eux-mêmes significatifs et que cette pensée en activité est une suite de significations. Mais par distinction, il faut que la pensée seconde, la réflexion, soit une pensée de ce qui règle cette succession. Toutefois, celle-ci n'est pas connue par raisonnement mais par un « sens ». Valéry ne se place pas au niveau de l'épistémologue, mais au niveau de l'homme qui s'éveille et qui tente de retrouver la suite de ses pensées : il n'a pour instrument qu'un sentiment de leur unité et de ce qu'elles pourraient être. C'est une connaissance moins précise, mais aussi plus immédiate encore, plus proche de l'apparition quotidienne de l'esprit à lui-même, que ne l'est la conscience de raisonner par récurrence. C'est pourquoi les deux types de continus ne semblent pas encore distingués nettement. Il y a *apparition* d'une série, *surgissement* du désir de la parcourir plus vite : la régularité n'est pas encore certaine, il ne se formule ici que le projet de la connaître. Ce projet, dans ce texte Valéry le poursuit en cherchant ce qui règle la succession : ce qu'il nomme en 1894 « loi de continuité »¹, en 1919 dans la marge « système de nos pouvoirs »², ce qu'enfin dans ses *Cahiers* il nommera l'« implexe ».

Fixation de la forme : l'attention

S'il fallait donner le plan de l'« Introduction à la méthode », on pourrait dire que Valéry, passant de l'hypothèse des relations centrales à la faculté d'abstraire certaines structures de la matière, des structures aux symboles mathématiques, des mathématiques aux sciences, des sciences aux beaux-arts et des beaux-arts à l'ingénierie, reproduit le mouvement de la pensée qui se distingue du monde et du corps pour y appliquer enfin et vérifier sur eux les résultats de ses élaborations intimes. Mais ce texte, dont les transitions fondent les unes dans les autres les parties, est sans cesse rompu d'anticipations et de retours : l'architecture se mêlant aux mathématiques, la symétrie esthétique aux systèmes des sciences, les visions grandioses à l'étude du mécanisme. C'est ainsi un texte méthodiquement construit par sa propre hypothèse et son propre objet, savoir les relations de tout avec tout, produites par l'esprit. La *méthode* de Léonard de Vinci est le moyen de le concevoir, d'entrevoir la possibilité d'un esprit si étendu. La méthode qu'on lui prête est donc la méthode du texte même. Mais il y a une différence entre l'hypothèse de la loi de continuité et cette loi. Se faire un concept de l'unité dans la suite des pensées, c'est avoir fait apparaître autre chose qu'une loi telle qu'elle règle cette suite, autre chose que la possibilité pure d'un esprit : car la loi est ce qui ne peut apparaître. Cette difficulté qui s'est opposée à Valéry dans ses recherches, Julien Farges l'a exposée dans la revue de phénoménologie *Alter*. Son exposition passe par la distinction de ce que Valéry nommait le « formel » et le « significatif » :

Le *formel* renvoie à la vie mentale telle qu'elle est vécue ou telle qu'elle se donne à vivre, c'est-à-dire au fait en lui-même insignifiant et immédiat de la succession uniforme et indéfinie des états mentaux. [...] Par opposition, les lois significatives sont celles « qui de nos éléments [...] forment des moyens, des intermédiaires, des groupes » [*Cahiers I*, VI, p. 228].

[...] [Produire] du significatif, c'est très exactement modéliser, c'est-à-dire construire une représentation stable d'un système intrinsèquement variable, en lui-même insignifiant. L'essentiel du travail théorique auquel se livre Valéry dans les milliers de pages de ses *Cahiers* peut donc être décrit comme un travail de dégagement de ce qu'il y a de significatif dans la vie de l'esprit ainsi que des modes de sa production³.

« Formel » chez Valéry désigne donc ce qui dépend de la forme, mais qui soi-même est informe, sans aspect distinct. Le significatif au contraire est ce qui se connaît. Mais il faut bien prendre garde que ce qui se

1 *Ibid.*, p. 1160.

2 *Idem.*

3 FARGES Julien, « Paul Valéry, penseur de l'attention et de la surprise », *Alter, revue de phénoménologie*, 24, OpenEdition journals, 2016, p. 177-178.

connaît est d'abord ce qui se produit : c'est que l'intelligence connaît par analyse et par synthèse, c'est-à-dire par des actes de désassemblage et de rassemblement. Si Valéry dégage ce qu'il y a de significatif, ce ne peut donc être, à la manière d'un phénoménologue, en le décrivant ou en interprétant de la signification ; ce ne peut-être qu'en le construisant. Ainsi que Farges le relève lui-même, la méthode de Valéry est plutôt constructiviste que phénoménologique ; mais c'est qu'il n'y a rien pour lui, parmi ce qu'on peut nettement distinguer, qui soit antérieur aux opérations intellectuelles : sa conception de l'intelligence suffit à expliquer pourquoi. La loi, la forme, la fonction, le système, l'implexe... Tout cela peut désigner quelque chose qui ne soit pas produit par l'esprit, qui soit l'esprit même en acte tel qu'il fut formé à partir du corps, mais en l'état cette chose est impossible à connaître. C'est pourquoi il faut en formuler l'hypothèse ou s'en faire soi-même une définition.

La faire soi-même, plutôt que de la recevoir de l'une ou l'autre façon – en croyant décrire l'entendement ou dans un livre de philosophie – ce n'est pas non plus un geste indifférent. Ce n'est pas seulement que l'on ne conçoit bien que ce que l'on peut produire ; c'est encore que l'activité même de la recherche est réglée par cette loi qu'elle a pour objet. C'est *dans* la recherche que la loi se découvre, bien plutôt qu'à son terme. Et puisque la recherche, pour atteindre son objet, ne doit pas avoir de terme, il faut qu'elle soit infinie. C'est là que l'activité artistique ou poétique peut être détournée de sa fin. Cette activité d'elle-même ne peut se terminer, puisque l'achèvement de l'œuvre est toujours repoussé ; et cependant elle n'est pas sans fin : elle a pour fin cette œuvre. Il suffit d'abandonner en quelque sorte l'œuvre, ou de la reléguer au rang de moyen de l'étude du moyen, pour avoir cette activité sans fin dans laquelle se tenir. Et toutefois, pour être paradigmatique, l'art poétique n'est qu'un modèle parmi d'autres d'activités de la réflexion. En revanche, il y a deux actes articulés l'un à l'autre dont dépendent chacune de celles-ci, ce sont l'attention et l'attente.

Si « le poète en fonction est une attente »¹, c'est parce que l'attente est la désignation particulière de ce fonctionnement que l'esprit devient lorsqu'il se tient prêt à produire. L'attention et l'attente sont deux des fonctions de l'esprit ; elles sortent de sa variation, mais elles en sont aussi la puissance de variabilité. Ce que Julien Farges explique ainsi : « Le terme de « fonctionnement » est d'ailleurs à prendre ici en son sens fort car le premier point à souligner est que l'attention est pour Valéry l'une des principales fonctions de l'esprit, et non un phénomène [...]. [C]'est l'indépendance relativement à la variation de son objet qui fait la fonctionnalité de la fonction chez Valéry [...] »².

La fonction en général est ce qui produit la variation sans varier soi-même. Mais l'attention est une fonction de fixation : elle fait apparaître quelque chose qui ressemble à de la fonctionnalité. Ceci expliquerait qu'elle soit une fonction par excellence ; mais alors, ce pouvoir de fixer est peut-être aussi la variabilité, la possibilité infinie de l'esprit de varier, de présenter des variations que la réflexion reprendra et dont elle fera quelque chose de significatif. Que ce pouvoir, de quelque façon qu'on le nomme, soit désigné dans les *Cahiers* comme *self-variance*³, cela indiquerait qu'il se dépense dans une activité qui doit bien être formelle, mais non qu'il serait variation lui-même.

Variation des formes : la fatigue

Il y a une ambiguïté à cet endroit. La difficulté, c'est que Valéry semble avoir d'abord recherché comme unité ce qu'il a ensuite thématiqué comme multiplicité. C'est toute la différence entre la *loi de continuité* dont il avait l'explicitation pour but en 1894, et le *système de nos pouvoirs* qui doit, en 1919, remplacer cette précédente dénomination. La loi est une formule unique, tandis qu'un système est une intrication. Cette distinction est plus nettement formulée dans l'article « L'Infini esthétique », paru dans le livre collectif *Art et médecine* :

La fatigue (par exemple) s'accompagne d'une diminution de sensibilité à l'égard de la chose qui fut d'abord un délice ou un désir : il faut changer d'objet.

Le changement se fait souhaitable en soi : la *variété* se fait demander comme complémentaire de la durée de notre sensation et comme remède à une satiété qui résulte de l'épuisement des ressources finies de notre

1 VALÉRY Paul, « Calepin d'un poète » (1928), *Variété*, *op. cit.*, p. 1448.

2 FARGES Julien, « Paul Valéry, penseur de l'attention et de la surprise », *op. cit.*, p. 174.

3 Cf. *ibid.*, p. 175.

organisme sollicité par une tendance infinie, locale, particulière ; nous serions donc un système d'*intersections de fonctions* – système dont les interruptions de chaque activité partielle seraient une condition.

Pour pouvoir désirer encore, il faut désirer autre chose ; et le besoin de changement s'introduit comme indice du *désir du désir*, ou désir de quoi que ce soit qui se fasse convoiter¹.

Il faut émettre l'hypothèse de la multiplicité des fonctions, à cause de la variété des activités continues. Mais c'est du passage de l'une à l'autre de ces activités que l'« intersection » des fonctions rend compte : il reste donc quelque chose comme l'unité d'une articulation qui n'aurait cependant pas de centre, jusque dans les derniers textes de Valéry. Si l'implexe est un schème impossible à schématiser, c'est peut-être parce qu'il manque cette fonction centrale de schématisation dont l'une ou l'autre activité, y compris l'attention, ne peut être le type. Le désir non plus n'est pas cette activité, puisqu'il change de mode en changeant d'objet : il est attente de quelque chose, mais cette attente peut être une recherche soutenue comme elle peut être une rêverie ; elle peut être désir du sens ou désir du son. Que l'attention soit d'ailleurs doublée par l'attente, qu'il y ait deux fonctions dont les autres semblent dépendre, cela indiquait déjà qu'il n'était pas possible de se tenir dans une activité qui aurait été typique ; mais nous savons à présent que cette impossibilité-là est de toute nécessité.

C'est la fatigue qui commande ces opérations de substitution. Or, si elle s'oppose à l'attention, c'est que celle-ci est un effort et qu'un effort *épouse les ressources* du corps qui le soutient. La double référence à l'organisme et aux ressources est une double comparaison de l'activité de l'esprit avec l'activité économique et avec celle du corps. La première comparaison est impliquée dans la seconde : c'est parce que le corps est fini qu'il peut être comparé à un fonds dans lequel on puise et qui finit par s'épuiser. En revanche, la comparaison de l'esprit avec le corps pourrait s'apparenter à une réduction. Valéry cependant précise que l'esprit de lui-même ne s'épuise pas ; ce n'est donc pas qu'il assimile l'effort mental à l'effort cérébral. Le premier dépend du second, il se repose sur ses forces mais n'est pas de même type : peut-être parce que l'esprit est sur le corps un redoublement analogue à celui du sommeil sur la veille et, sur celle-ci, de l'attention.

Comme l'a relevé Jean-Louis Chrétien dans son livre *De la fatigue*, celle de Valéry n'est pas une fatigue d'être, une fatigue à l'origine de l'humanité, quoiqu'elle puisse se manifester dès la sortie du sommeil. « On sent la lassitude avant le travail, la tristesse de reprendre son corps plus vieux d'un jour »² : c'est ce que dit le poème en prose commenté par Chrétien. Une telle lassitude au réveil n'étant que le souvenir des années passées, c'est de l'expérience qu'elle est issue. En revanche, à la même page du recueil *Mélange* que Chrétien a commentée, Valéry mentionne dans un premier temps un tout autre sentiment : « Il y a un instant où l'on dirait que la nuit se fait voir à la lumière, comme l'esprit au réveil fait voir la naissance, l'inexistence et les rêves, à la première lucidité »³. Phrase qui pourrait être une description de la conscience à son origine, voire même du lieu d'origine de la conscience ; mais de telles descriptions que Valéry prétendait éviter, que l'on trouve cependant dans d'autres pages de poésie en prose – dans *Mélange* et aussi dans *Tel Quel* –, on comprend qu'elles aient pu retenir un phénoménologue. Mais concentrons nous sur ce passage d'un sentiment à un autre si différent, de la naissance à la vieillesse. Typographiquement, leur expression est séparée par un retour à la ligne ; en revanche, elle est liée par la répétition du verbe :

On sent jusqu'à l'intime cette fraîcheur divine, qui sera chaleur tout à l'heure.

On sent la lassitude avant le travail, la tristesse de reprendre son corps plus vieux d'un jour, l'espoir, la simplicité du vivre – la promesse, et la vanité de la promesse. – Tout cela mêlé (peint comme un tableau naïf où les actes divers d'un personnage sont rapprochés) dans le calme et la pureté⁴.

La lucidité, la pureté du cristal, la transparence de la conscience dans laquelle sont rassemblés tous les actes de la vie, n'est donc pas un sentiment de même niveau que celui de la vieillesse : c'est à la lumière du commencement que l'expérience passée est vue. Ce qui est mêlé, c'est la « simplicité du vivre » : une

1 VALÉRY Paul, « L'Infini esthétique » (1934), *Pièces sur l'Art, Œuvres II*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1960, p. 1343-1344.

2 VALÉRY Paul, *Poésie brute, Mélange* (1939), *Œuvres I*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1957, p. 355.

3 *Idem*.

4 *Idem*.

simplicité bien complexe, tant ses actes – ici, ses actes de sentir – sont divers et même contradictoires. Qu'attendrait l'espoir et qu'est-ce qui serait promis, sinon cette activité du corps dont l'âme est lassée d'avance ? C'est à sa peine, à l'application de son attention aux choses que l'esprit se prépare, comme le suggère la suite du texte et comme Jean-Louis Chrétien le remarque :

Mais, si cette fatigue est matinale, elle n'est pas initiale, elle suppose l'histoire d'un homme, vieillissant, qui va retrouver sa tâche, et elle a quelque chose de la fatigue d'une réincarnation, d'un redevenir homme, comme le montrent par la suite l'allusion à l'angélus et à Dieu peu à peu qui se cache dans les choses. Une fatigue qui s'apprête, en son « invocation muette à ce qui va être, à ce qui peut être », à « restituer le tout », à « dissiper les inerties » et les résistances locales » est une fatigue tonique et vive, une fatigue d'avant le travail, mais qui se presse vers lui, et non pas une fatigue d'être¹.

Le dieu qui se cache ainsi dans les choses est l'esprit à ses affaires : c'est donc bien lui qui se fatigue, mais sans doute ne se fatiguerait-il pas sans cette application dont le corps personnel est le relais et la condition. L'expérience de la fatigue est toujours une expérience du corps, puisque c'est sa limitation intrinsèque – que Valéry, de façon moderne, a pu comparer à une limitation des ressources – qui empêche l'esprit de penser perpétuellement, comme le dieu d'Aristote. Mais si Chrétien commente en quelques lignes Valéry, c'est pour écarter ensuite cette fatigue qui n'est connue que par l'expérience passée, et non avant toute expérience du corps. Cependant, nous pouvons remarquer que si Valéry ne thématise pas une fatigue originaire, cette lassitude de l'âme dont il parle coïncide avec la préparation de l'esprit à ses tâches – avec le commencement de l'attention. Il y a donc un temps de latence, entre sommeil et veille, où la conscience est transparente à elle-même, sortie du corps et non encore entrée dans les choses. Mais ce moment de lucidité parfaite, dans lequel coïncident le temps intelligible et le temps senti, n'est l'effet d'aucun acte volontaire et ne peut être conservé. Cette latence où la phénoménalité même pour une fois se donne à voir est peut-être la perfection de la conscience, mais alors cette perfection, à cause de ces conditions d'accomplissement, signale elle-même qu'il est impossible de la reproduire. En tant que limite entre le sommeil et la veille, cet instant détermine l'un et l'autre par la lucidité ; mais si la transparence, l'excellence de l'esprit est cette vision claire, en revanche celle-ci n'est pas encore action, ni capacité d'agir. Issu de son inhérence au corps dans le sommeil, il reste à l'esprit à s'y retrouver pour le mouvoir ; il reste à passer de la vision à l'attention, et puis à cette autre perfection de la conscience de soi qu'est l'attention de second degré. C'est en effet l'attention qui va « restituer le tout » et rendre à l'homme encore éparpillé, multiplié dans le sommeil et dans les rêves, son unité. C'est ainsi dans cette restitution de la totalité de son univers – de son monde – par un esprit qui revient à son corps, que l'on peut observer l'une des configurations du système formé par ces trois termes, le corps, l'esprit et le monde².

Prévision et attente

Qu'entre le sommeil et la veille l'attention fasse la différence, on peut l'entendre littéralement, si l'on admet avec Julien Farges que cette même attention est le nom et la faculté principale de la distinction. Faire attention serait donc l'acte par excellence de l'esprit, l'acte par lequel la conscience devient conscience de soi, fixité en recul sur l'activité continue. Pour cette raison, Farges soutient que la totalité du projet des *Cahiers* est dirigée par cette faculté :

En premier lieu, si une psychologie authentiquement scientifique doit être possible, elle ne le sera qu'à condition que soit déployée une attention concomitante ou de second degré – une attention à l'attention [...]. D'où cette remarque en 1913 : « L'analyse de l'attention est toujours chose capitale car elle décide entièrement de la valeur qui sera accordée à toute recherche *intérieure* » [*Cahiers I*, XII, p. 219]³.

Le redoublement de l'attention n'est donc pas encore une introspection ; mais elle est pour celle-ci une condition de validité. C'est qu'étudier l'attention, ce ne peut être étudier dans l'esprit, de manière

1 CHRÉTIEN Jean-Louis, *De la fatigue*, Paris, Minuit, 1996, p. 123.

2 Cf. VALÉRY Paul, *Cours de poésie II*, op. cit. p. 466.

3 FARGES Julien, « Paul Valéry, penseur de l'attention et de la surprise », op. cit., p. 173.

expérimentale, ce qu'il donne à voir ; c'est commencer par se donner une perspective sur ce qui peut y apparaître. C'est donc à raison de l'attention qu'une connaissance de l'esprit est possible, d'abord parce que l'attention de second degré dégage un horizon, ensuite parce que l'attention de premier degré y fait apparaître ce qui peut y apparaître en le fixant. Mais s'il y a ainsi attention et attention, le premier mouvement de réaction, qui est la condition de toute distinction ultérieure, n'est-il pas encore incontrôlé ? Qui pourrait à ce moment être attentif, s'il faut une certaine attention pour faire se distinguer, par exemple, le Moi ? Mais alors, cette attention spontanée ne semble pas si différente de celle du rêveur lui-même, à peine conscient au milieu de son rêve. C'est celle de la vie ordinaire des hommes qui se laissent aller dans le monde – c'est une attention qui « commence »¹ de connaître comme dit Phèdre dans le dialogue *Eupalinos*, et qui ne connaît rien encore. Il faut pour s'éveiller avoir une attention redoublée – qui se soit déjà portée sur elle-même et qui ait produit aussi une attention significative, objective.

Farges relève qu'il faut, pour passer de l'attention spontanée à l'attention volontaire, prolonger l'instantanéité fixée par la première en une durée. Il y a durée pourvu que quelque chose dure – qu'une présence se perpétue². Or, cette fixation prolongée est un effort et se termine en fatigue ; mais la fatigue à son tour va révéler à elle-même l'attention que l'on portait à quelque chose, en la manifestant comme effort. Par attention à cet effort, il devient possible de le ménager et de le prolonger toujours plus longtemps : c'est la condition d'une formation de l'intellect par l'intellection³. Mais c'est aussi pour cette raison qu'elle se fatigue que l'attention, même volontaire, a des intermittences. Cependant, pour Farges cette instabilité-là implique que l'attention, non seulement produit du temps, mais encore est « temporaire »⁴. Or, cela n'est possible que si le propre temps de l'attention est connu, limité dans un temps plus général qui soit lui-même significatif et distinct de la simple variation générale de l'esprit. Mais ainsi que l'écrit Farges, c'est la *surprise* qui, en distrayant de ce qu'elle fixait l'attente, la révèle à elle-même et provoque ce redoublement d'attention, par lequel est constituée une transition temporelle significative :

Le passage significatif du temps suppose qu'un élément du système soit fixé et que le reste s'ordonne par rapport à lui dans des relations qui sont dès lors d'antériorité, de postériorité ou de simultanéité. C'est du moins ce qu'il semble que Valéry veuille dire lorsqu'il déclare qu'« on ne perçoit le temps que par l'attention » [*Cahiers I*, VI, p. 186] [...]. Si le temps est ainsi l'un de ces produits significatifs de l'attention, il est impossible de dire de l'attention qu'elle prend place dans le temps ; mais puisque l'attention est en même temps une phase, un état transitoire de l'esprit, elle a néanmoins une durée qui lui est propre, délimitée par un commencement et par une fin et passant elle-même par des phases⁵.

Le temps n'est ici considéré que comme passage d'un moment à l'autre. Mais pour qu'il soit ainsi pensé, il faut se donner cette distinction des moments sur le fond d'une continuité. Or, la variation de la pensée spontanée est indistincte ; le temps selon sa définition n'est donc pas, ne peut être un temps qui serait simplement vécu. En revanche, l'attention, lorsqu'elle fixe du significatif, fixe aussi ce que Valéry dans *Eupalinos* nomme des « instants ». L'instant fixé par l'attention est la limite du temps : c'est par lui que sont distingués de sa présence le passé et l'avenir. En tant que puissance de fixation, l'attention n'est pas dans le temps ; elle ne l'est que comme activité. Toutefois, si l'activité d'attention est « temporaire », ce ne peut plus être simplement parce qu'elle serait en variation, maintenant que le temps a été délimité : l'attention a désormais des « phases ». Phase, c'est un terme de chimie qui caractérise un ensemble de molécules selon la spatialité : toutes les molécules sont dans la même phase si leur disposition les unes par rapport aux autres est identique et bien distincte de la disposition des molécules de même nature, mais dans une autre phase. C'est aussi un terme de thermodynamique, qui désigne la constante d'angle des périodes d'un mouvement. On peut reconnaître l'une et l'autre référence dans cette explicitation du temps de l'attention : le temps significatif est divisé en phases, c'est à dire en unités qui sont chacune identiques à elles-mêmes dans toutes leurs parties. Une phase compte encore plusieurs instants, mais ceux-ci sont identiques les uns aux autres, la

1 Cf. VALÉRY Paul, *Eupalinos ou l'Architecte* (1921), *Dialogues*, op. cit., p. 80.

2 Cf. FARGES Julien, « Paul Valéry, penseur de l'attention et de la surprise », op. cit., p. 180.

3 Cf. *ibid.*, p. 181.

4 Cf. *idem.*

5 *Ibid.*, p. 182.

variation qui caractérise la pensée spontanée a disparu. C'est pourquoi la phase est une durée, c'est-à-dire quelque chose comme un seul long moment.

Toutefois, il y a encore variation lorsqu'il y a passage d'une phase à une autre ; comme nous le savons, c'est la fatigue et non plus l'activité spontanée qui commande cette variation d'un second type. À cause de la fatigue, la durée de l'attention et le nombre d'objets qu'elle peut fixer dans un même temps sont limités. Mais il peut aussi y avoir retour de la variation de premier type, lorsque survient quelque chose que l'attention ne peut encore fixer. C'est que le temps sans moments du corps et du monde continue de passer à l'arrière-plan de l'attention, alors que celle-ci s'en est un instant distinguée ou distraite.

Le résultat de ces analyses de l'expérience incarnée de l'attention tient dans la définition paradoxale de sa durée propre comme « continuité intermittente » [*Cahiers I*, VI, p. 164], – expression aporétique qui cherche à nommer à la fois l'attention comme trame de fond de notre vie et les perturbations qui la travaillent de l'intérieur sans introduire en elle de réelle discontinuité¹.

Il y a référence continuelle au corps, puisqu'il est à la fois l'activité dont l'attention se distingue et la cause générale des variations des deux ordres. Car son activité est avant tout de sentir, et c'est parce qu'il sent continûment qu'il y a d'abord pour la pensée variation spontanée ; cette pensée-là est encore indistincte, ou presque, de la sensation. Et c'est parce que le corps continue de sentir que certaines des choses qu'il sent font retomber la pensée dans cette indistinction première, lorsqu'elles se soumettent l'attention qui s'en était distraite et la surprennent. L'attention n'est pas la première « trame de fond », elle n'en est une que pour avoir produit une continuité analysable. En revanche, comme le relève Farges, le retour de la variation spontanée, les ruptures involontaires dans la durée de l'attention sont aussi nécessaires à celle-ci que la distinction qu'elle produit. Il n'y a de rupture, de surprise possible que pour avoir fixé un objet particulier ; mais ainsi la surprise fait connaître que l'on se tenait dans une certaine activité. Cette connaissance est rétroactive, elle n'est pas la considération d'une chose présente ; et cependant elle est certaine, puisque la surprise implique nécessairement une attention antérieure. La surprise est encore une autre reconstitution du temps.

Le temps valéryen n'est pas linéaire : son passé est impliqué dans son présent. Mais son avenir l'est-il également, lorsque l'attention devient attente ? Prévoir la pensée prochaine, ce pourrait n'être qu'attendre la période suivante, identique à celle-ci ; thématiser, après l'attention, l'attente, ce serait reconnaître qu'en perpétuant le présent, on se donne l'avenir. Et toutefois, attendre quelque chose, c'est ne l'avoir pas encore. L'attente est orientée, non vers une chose que l'esprit situerait dans l'avenir du temps qu'il constitue artificiellement et qui serait ainsi présente, mais vers ce qui est encore imprévu et qui viendra par surprise. Ainsi, ce qui est prévu, la chose à venir déjà présente en pensée, se distingue de l'attendu, la chose à venir qui viendra par surprise. Par exemple, je peux prévoir la face arrière d'un cube dont je vois la face avant, mais je ne peux prévoir le plaisir que je peux prendre à lire – ou, pour Valéry, à trouver – tel vers particulièrement harmonieux. Ce plaisir vient à la fois de l'adéquation de la chose à ma sensibilité, donc de l'attente générale, mentale et corporelle, que j'en ai, et de la surprise que me cause son arrivée imprévue. Cette surprise-là ne rompt pas l'attente comme elle interrompait l'attention, elle l'accomplit ; mais ainsi, elle la fait devenir encore attente d'autre chose. L'attente et la surprise dessinent un cercle qui serait la structure d'un temps cyclique, périodique comme celui de l'attention, mais dans lequel présent et avenir seraient cette fois distincts.

« Jamais mon attente n'est assez complète, mes conditions connues assez nombreuses pour que je défie toute Surprise » [*Cahiers I*, VI, XI, p. 260] ; en d'autres termes : l'attente a beau être un phénomène structurant ma vie, elle ne peut exclure totalement la surprise puisqu'au contraire elle la rend possible, de sorte que la surprise est en réalité à la mesure de mon attente et que « la surprise est toujours possible » [*Cahiers I*, VI, XI, p. 285]. La deuxième formule, qui entre en tension avec la précédente, déclare quant à elle : « Précieuse est la surprise qui fait découvrir l'attente générale » [*Cahiers I*, VI, XI, p. 341] ; en d'autres termes, la surprise remplit ici une fonction révélatrice de ce qui la rend possible, de façon analogue au rôle que remplit la fatigue pour l'attention².

1 *Ibid.*, p. 184.

2 *Ibid.*, p. 185.

Si l'attente rend la surprise possible, c'est que rien ne détromperait les prévisions si l'on ne prévoyait pas en effet l'une ou l'autre chose. Mais cette attente-là qui est prévision n'est pas « l'attente générale » que fait découvrir la « Surprise » la plus éminente. C'est en raison de cette attente générale que l'attente de second degré, la prévision, peut échouer, ainsi qu'il est indiqué par la première citation des *Cahiers*. Je ne me connais jamais suffisamment moi-même pour tout prévoir de ce qui peut m'arriver. Mais si cette méconnaissance est une faille, elle est aussi l'indice d'un état propre au Moi, l'attente générale. Or, si le Moi est en attente, c'est parce qu'il a toujours à se distinguer de ce qu'il est déjà : il est en attente de ce qu'il ne sait pas, c'est-à-dire de ce qu'il n'est pas encore. La faille dans la connaissance qu'il a de lui-même est l'indice de cette différence, de cette latence entre le Moi présent et le Moi futur. C'est pourquoi la surprise est « précieuse » ou « heureuse »³ : elle fait connaître en quelque sorte le Moi dans sa supériorité sur lui-même ; et cette supériorité, elle la reconduit en reconduisant à chaque fois l'attente. C'est ainsi que sont constituées la continuité et l'infinité propres au temps de l'esprit.

Cette surprise, elle ne prend pas dans le poème *Palme* la figure de ce qui choque, mais de ce qui effleure :

Viendra l'heureuse surprise :
Une colombe, la brise,
L'ébranlement le plus doux,
Une femme qui s'appuie,
Feront tomber cette pluie
Où l'on se jette à genoux¹ !

La pluie, ce sont les fruits gorgés d'eau et qui tombent de l'arbre ; c'est le détail attendu et imprévu qui accomplit et recommence le poème. Mais si l'arbre attend son fruit, il est lui-même semblable au poète qui œuvre et dont l'ouvrage, loin d'être un épuisement de ses forces, est le moyen de leur accroissement :

Tu n'as pas perdu ces heures
Si légère tu demeures
Après ces beaux abandons ;
Pareille à celui qui pense
Et dont l'âme se dépense
À s'accroître de ses dons² !

C'est à la palme du titre que l'on s'adresse ainsi ; mais si la palme est enfin la figure d'un esprit, alors ce poème est adressé par le poète à son double, au penseur lui-même qui dirige, puisqu'il en est le superviseur et la fin, le travail poétique et la poésie même. Il reste présent après avoir laissé son œuvre, plus grand que jamais et supérieur à lui-même. En désignant directement le penseur, Valéry indique de quelle poursuite infinie le poème est susceptible. Ce n'est pas une répétition du seul plaisir des sens, comme si l'on pouvait reprendre sans dégoût du même plat ; si le son peut être plaisant à nouveau, c'est pour s'être fait désirer. C'est ainsi que le plaisir esthétique est articulé au plaisir intellectuel ; mais c'est cette articulation surtout qu'il faut considérer pour s'expliquer l'attente en général et le travail du poème en particulier. L'articulation du son et du sens permet de passer sans cesse de l'un à l'autre : ainsi, elle prolonge le désir à chaque fois qu'elle le satisfait. Ce prolongement n'est cependant pas ennui, il est attente de la satisfaction, c'est-à-dire préparation active de celle-ci : puisque l'esprit et le corps se donnent à eux-mêmes ce qu'ils attendaient, comme l'arbre son fruit, il n'y a pas de place laissée à la passivité. En particulier, l'attente du détail heureux qu'est le travail du poème est pour le poète une manière de s'exercer à se faire attente, c'est-à-dire à se poursuivre lui-même. Mais c'est l'esprit qui profite de cet exercice, plus encore que la poésie, puisque l'esprit a pour forme un temps qui se prolonge à l'infini.

3 VALÉRY Paul, *Palme, Charmes* (1922-1926), *Poésies, op. cit.*, p. 155, v. 75-80.

1 *Idem.*

2 *Ibid.*, p. 156, v. 85-90.

Forme du temps et forme du corps

Si l'on peut penser indéfiniment, c'est donc que l'activité de la pensée, en se distinguant de l'activité de sensation, constitue un temps limité par ses instants, mais infini dans son extension. Il semble qu'ainsi, la pensée ne produise pas seulement la forme de la succession et de la division des choses, dans laquelle elle pourra les penser, mais qu'elle se produise elle-même comme forme, en se donnant la possibilité d'articuler. Il faut admettre que, pour Valéry, la possibilité est tirée de l'activité, et qu'il n'est jamais possible de penser avant d'avoir pensé. Toutefois, ceci ne fait encore connaître qu'un pouvoir, et non sa possibilité ou sa virtualité. À quel moment l'activité de la pensée cesserait-elle et laisserait-elle la place au Moi pur et fixe ? Mais peut-être cette activité n'est-elle pas tellement contraire à sa virtualité. Car ce n'est pas quelque chose qui agit ainsi ; on peut dire qu'il y a une activité de liaison des choses, mais on ne peut dire qu'elle soit le fait d'aucune chose connue. C'est une activité qui a d'elle-même une certaine virtualité, et cette virtualité s'accroît avec son développement, puisqu'elle est aussi l'acte de se distinguer de l'activité des choses et du corps. La pensée ne prend pas le néant pour objet, mais elle-même est sans être tout à fait ; or, cette distance de l'être et de la pensée s'accroît au cours du temps. Si la forme de la pensée est son temps infini, il faut admettre que la pensée se retrouve dans sa virtualité en s'installant dans sa forme, en étant ce qu'elle est. Toutefois ce temps ne serait pas infini, si la pensée s'y installait et y restait fixe.

Il faut prendre garde à ne pas réduire Valéry à sa propre pensée, à une pensée qui tournerait sur elle-même sans se déplacer, puisque, s'il a défini cette pensée comme un effort d'abstraction, c'est que son lien avec les choses et le corps n'est jamais rompu. La pensée sort du corps ; il n'est pas impossible qu'elle y revienne, dans la mort ou plus simplement dans l'œuvre, qui doit rester un objet de préoccupation pour que la pensée soit régulière. En général, la pensée doit trouver son objet parmi les choses du monde, et sa valeur sera décidée d'après les changements qu'elle pourra leur faire subir. De ce point de vue, on ne distinguerait plus les arts et les sciences ; en revanche, la philosophie serait placée à part, puisqu'elle est désignée comme une pensée hors des choses et seulement formelle. Sa valeur ne semble donc pouvoir être décidée ; Valéry aurait simplement pu la déclarer nulle, s'il n'avait pas fait de la forme et des propres transformations de la pensée son principal objet de préoccupation. C'est nécessairement un objet particulier ; l'activité mentale n'est pas d'abord une chose et ne peut être définitivement située, et cet objet n'est donc jamais tout à fait objectif. Il ressemble à l'œuvre d'art, et surtout à la musique ou à la poésie : si l'esprit s'efforce de s'achever en œuvre et de faire cesser son propre effort, on n'est pas surpris que le terme de celui-ci soit toujours repoussé. La comparaison entre la « poésie » et la « pensée abstraite » est donc autre chose qu'un rapprochement : s'il faut les rapprocher pour un public habitué à leur séparation, en revanche leur distinction, le partage de leurs propriétés, demande un certain effort pour un esprit qui les pratique ensemble.

On a pu demander si la prose abstraite de Valéry n'était pas plutôt de la littérature que de la philosophie, et si ses vers n'étaient pas plus philosophiques que poétiques. Il nous serait facile de dire qu'en raison de l'intrication de l'intelligence et de la sensation, Valéry s'est déjà placé en dehors, à la fois de la pensée abstraite et de la poésie ; mais ce serait rester à l'extérieur des définitions qu'il en a données. Le poème met dans un certain état son lecteur¹, quand le texte scientifique met à disposition du public le protocole, l'ordre, la puissance d'une action ; la poésie aboutit dans la vision d'un univers, les succès de la science sont dans ses bouleversements. Mais si la perfection de la conscience de soi est une transparence de sa propre vue, avant tout pouvoir d'agir, n'y a-t-il pas une puissance de voir, de se voir et de se voir voyant, dont le texte de prose abstraite serait la forme ? Nous trouverions ainsi la pensée pure, l'intellection de l'intellect, entre la poésie et la science expérimentale. Mais la vision du lecteur de poème se relève en recherche de sa possibilité, dès lors qu'il sort de son état de passivité et commence à décomposer le texte, à recomposer la forme à laquelle sa sensibilité fut soumise. C'est ainsi qu'il se fait à son tour comme l'auteur du poème. Or, si l'art poétique est pour l'esprit une pratique qui a son départ et sa fin dans la sensation, est-elle bien différente de l'activité de la pensée dont les *Cahiers* ont été le motif et dont ils sont devenus le signe ? Ce sont avant tout le corps et l'esprit qui sont intriqués l'un dans l'autre pour Valéry ; l'intrication de la pensée abstraite et de la poésie n'en est qu'une conséquence. Mais ainsi, si l'activité de la sensibilité et de l'intellection, en tant qu'elle est une certaine virtualité, a pour forme son temps infini, en tant qu'elle est une activité c'est le corps qui en est la forme.

1 Cf. – *Cours de poétique II, op. cit.*, p. 658-659.

La pensée en creux des œuvres

Tout cela n'est pas sans conséquence sur le type d'infinité que peut avoir le temps de cette activité. Nous savons que ce temps est infini parce que les limites en sont toujours repoussées ; il nous faudrait ajouter que s'il en est ainsi, c'est que cette activité est limitée par le temps de la vie du corps. Cet infini n'est infini que par un défaut de la connaissance, il n'a de caractérisation que négative ; au sens de la philosophie classique, ce serait plutôt de l'indéfini. Mais que la pensée soit en défaut de connaissance, cela lui est nécessaire, et non d'ailleurs parce que le corps la limiterait, mais parce qu'elle est un effort pour sortir de ces limites. Le défaut de l'infini est un défaut de limites, littéralement, et c'est ainsi que Valéry caractérise la pensée abstraite. Ce défaut de la connaissance est manifeste lorsque la pensée est surprise. La surprise en général peut être bonne ou mauvaise ; mais l'heureuse surprise, pour Valéry, c'est la rencontre de l'esprit avec lui-même, c'est la manifestation du défaut de connaissance ou de l'impossibilité pour cet esprit de se prévoir lui-même. Le corps est donc l'origine de l'esprit, mais aussi ce dont il se distingue. Si ce mouvement-là est infini, c'est qu'il est impossible, et qu'il se fait néanmoins. L'esprit est alors doublement contraint : par le corps et par sa propre imprévisibilité, par sa limitation et son illimitation. C'est comme articulation de celles-ci que l'on pourra s'expliquer l'intrication du corps et de l'esprit.

Seconde partie : Pouvoir penser

1. Origine et avenir de l'esprit

Où et quand l'esprit apparaît-il ?

Entre faire et pouvoir faire, l'écart est analogue à la différence entre l'activité automatique et l'activité libre. Mais cette différence n'est pas qu'une contradiction logique entre deux objets définis l'un par opposition à l'autre ; c'est une différence située dans l'être, puisque l'écart se creuse, dans l'animal comme dans l'homme, entre l'action réflexe et l'action réfléchie – entre les effets nécessaires de causes identiques et les réponses contingentes à des événements variés. C'est même dans cet écart, ce temps de latence entre la stimulation sensible et l'acte, que l'on pourra identifier l'esprit ; et il arrive à Valéry, dans le *Cours de poétique*, de parler d'un minimum d'esprit dans les animaux¹. Il ajoute cependant que cet esprit est l'agent de certaines décisions, dont la fin est la satisfaction de ce qui est nécessaire à l'animal pour vivre. L'esprit, en tant que liberté, n'apparaît que faute d'un mécanisme propre à réduire les multiples dangers du monde des êtres vivants. En revanche, dans l'homme, cet esprit se développe jusqu'à pouvoir répondre à des désirs contingents, dont il s'agit de produire la nécessité. Ce que Valéry nomme « œuvre de l'esprit »² est la fois ce qui excite et qui satisfait ces désirs. Le temps circulaire dessiné par l'attente et la surprise – la première aboutissant dans la seconde et reconduite par elle – est donc un temps à la fois artificiel et biologique : c'est dans les termes de la physiologie que Valéry parle du désir de l'œuvre d'art. Cependant, si ce désir de l'organisme a la particularité de n'être pas un besoin vital, Valéry insiste à la fois sur sa contingence intrinsèque et sur la tournure de nécessité qu'il doit prendre. C'est que la contingence est ce qui fait sa supériorité, ou du moins toute sa différence sur le besoin animal ; mais sans le sentiment de sa nécessité dans celui qui le vit, ce désir ne serait pas par surcroît celui de produire de nouvelles œuvres, ni d'en reprendre d'anciennes. Penser à la fois sa contingence et sa nécessité « de second ordre »³, c'est donc penser ce qui constitue « l'univers de l'esprit »⁴ dans sa spécificité et dans sa stabilité. Mais si l'univers de l'esprit vient à être en question, c'est parce que cette stabilité, pour Valéry, est menacée au moment où il prononce ce cours ; et menacée d'ailleurs par la réduction de la liberté d'esprit dont elle procède et qu'elle doit conserver. Mais en décrire la menace, c'est aussi définir plus nettement la chose menacée. Cet esprit humain qui s'achève en Moi pur et que nous avons situé entre un corps actif et un temps indéfini, nous avons maintenant à en interpréter la notion selon son pouvoir de penser et sa possibilité d'exister, puisque ce sont ce pouvoir et cette possibilité qui sont dès lors en question.

Qu'il faille situer le Moi tel que le conçoit Valéry, le centre inexistant du système des pouvoirs et l'objet capital de son attention, entre les limites du corps et l'illimitation du temps, ce sont deux de ses interprètes qui l'indiquent, quoique de manière indirecte. Martin Heidegger et Jacques Derrida ont commenté tous deux les textes de Valéry sur l'état contemporain de l'esprit, le premier dans la perspective de son avenir, le second dans celle du retour à ses origines. Le premier demande si Valéry n'a pas manqué, dans « La Crise de l'esprit », de penser l'Europe selon son prochain commencement. Le second revient sur ce point : dès la conférence « Qual Quelle », il trouve dans Valéry une pensée tournée vers l'origine, quoique de manière ambiguë ; dans son texte de la conférence « De l'Esprit », qui est surtout un commentaire de Heidegger, il ajoute une longue note dans laquelle il situe Valéry parmi les penseurs de l'origine de la première moitié du XX^e siècle, et l'y situe cette fois sans ambiguïté. C'est par là que la question de l'avenir de l'esprit est ramenée à la question du retour à ses origines, et c'est en quelque sorte Heidegger qui permet de passer d'une perspective à une autre, puisqu'il semble que celui-ci pense l'avenir comme un nouveau commencement ou, de l'avis de Derrida, comme un recommencement.

1 Cf. VALÉRY Paul, *Cours de poétique II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 2023, p. 139.

2 *Ibid*, p. 140.

3 *Ibid*, p. 142.

4 *Ibid*, p. 139.

Mais la situation de Paul Valéry, telle que ces deux philosophes en ont dessiné les contours, est encore modifiée par un troisième commentateur, moins célèbre mais peut-être plus proche du texte valéryen. Dans son article « Le Moi intempestif : Valéry après Derrida », Laurent Mattiussi revient sur l'interprétation de ce dernier pour découvrir dans Valéry des thèses qui seraient plus avancées encore que les siennes. Toutefois, il commence en considérant, tout comme Derrida, le Moi « intempestif », à la fois hors du temps et contre le temps présent, comme Moi originaire. La configuration est donc assez complexe ; mais elle nous permet de placer Valéry au centre de ces interprétations.

L'esprit imprévisible à lui-même

Heidegger avait demandé à la poésie, et à elle seule semble-t-il, de donner à la philosophie son lieu¹ ou de préparer en parole ce qui serait à penser philosophiquement. Si ses commentaires des poètes allemands déterminent à nouveau ce qui s'est dit dans la poésie d'une manière philosophique, c'est en vue d'un retour de la philosophie à son activité essentielle. Maintenant, à côté de ces exégèses, on peut relever les citations que Heidegger fait de poètes étrangers, et par exemple de Valéry : la situation de ce dernier dans ses textes est souvent surprenante, et pour commencer, on peut remarquer qu'il est à peine commenté, ou seulement de façon implicite. Ainsi, dès la remarque préliminaire à son interprétation de *Grèce* de Hölderlin, à partir duquel il pense le destin de l'Occident selon la philosophie grecque et allemande, Heidegger mentionne – et paraît l'approuver, ou du moins la prendre pour direction de son exégèse – la définition de la poésie comme hésitation entre le son et le sens². Plus loin dans ce même texte, il introduit soudain une citation de « La Crise de l'esprit », qui ne semble être qu'une transition vers la question qu'il veut poser :

Immédiatement après la Première Guerre mondiale (1919), Paul Valéry publiait une lettre sous le titre *La crise de l'esprit*. Il y pose deux questions : *L'Europe deviendra-t-elle ce qu'elle est en réalité, c'est-à-dire : un petit cap du continent asiatique ? Ou bien l'Europe restera-t-elle ce qu'elle paraît, c'est-à-dire : la partie précieuse de l'univers terrestre, la perle de la sphère, le cerveau d'un vaste corps ?*

Peut-être l'Europe est-elle déjà devenue ce qu'elle est : un simple cap ; mais, en tant que tel, elle est en même temps le cerveau de tout le globe terrestre, ce cerveau qui compute le calcul technique et industriel, planétaire et interstellaire. Comme il en est ainsi, et comme ce qui est ainsi ne peut pas demeurer ainsi, il nous est peut-être permis de faire suivre les deux questions de Paul Valéry d'une troisième. Elle ne questionne pas plus loin, au-delà de l'Europe – au contraire, elle questionne en revenant à son commencement. Elle pourrait se dire ainsi : l'Europe comme cap et comme cerveau, est-elle encore tenue de devenir pays d'un soir [*Land eines Abends*], à partir duquel un autre matin du destin mondial prépare son orient³ ?

S'il faut ajouter une troisième question, c'est que Valéry n'a pas dû penser assez loin la situation contemporaine de l'Europe. Mais Heidegger ne lui adresse pas ce reproche ; d'autre part, sans interroger la contradiction entre ce que l'Europe est, la presque-île de l'Asie, et ce qu'elle semble être, le centre du monde, il répond directement aux deux questions de façon positive et ne précise pas qu'elles portent, dans « La Crise de l'esprit », sur la capacité de l'Europe à se distinguer encore du reste du monde par la supériorité de ses œuvres. Néanmoins, le texte de Valéry autorise peut-être cette double réponse. Si l'Europe est le centre ou le cerveau du monde, c'est qu'elle a été pour Valéry le lieu d'élaboration des sciences : la géométrie et l'arithmétique d'abord, dont dépendent ensuite la formalisation des sciences naturelles en sciences physico-mathématiques. Or, les sciences ont donné à l'Europe, pauvre en ressources devant l'Asie, un certain capital intellectuel et matériel, un outillage et la capacité de s'en servir pour assurer sa supériorité dans les choses de l'esprit par sa supériorité économique et politique. Par là, l'Europe devient ce qu'elle semble être, et qui est à l'opposé de ce qu'elle est selon le territoire et la population dont elle dispose. Toutefois, sa supériorité intellectuelle étant certaine, il y a un découplage entre celle-ci et la politique que l'on mène par son moyen. C'est que les gouvernements, qui profitent des navires à vapeur et des canons, ne sont pas eux-mêmes formés d'ingénieurs et de savants. Ils ont d'autres intérêts que le développement des sciences, et par exemple des intérêts déterminés par l'histoire européenne, par le souvenir des luttes entre

1 Cf. HEIDEGGER Martin, *L'Expérience de la pensée* (1954), *Questions III*, trad. A. Préau, Paris, Gallimard, 1966, p. 37 : « Mais la poésie qui pense est en vérité la topologie de l'Être ».

2 Cf. – « Terre et ciel de Hölderlin » (1959), *Approches de Hölderlin*, trad. F. Fédier, Paris, Gallimard, 1973, p. 199.

3 *Ibid.*, p. 230-231.

nations qui sont ainsi reconduites, génération après génération, à cause de la conservation des rancunes. Il y a donc chez Valéry une partition nette entre ce qu'on pourrait appeler l'histoire de l'esprit, mais que lui-même ne nomme pas histoire, et l'histoire des peuples et des États, à laquelle il réserve ce terme. Or, si l'Europe est définie par sa supériorité intellectuelle, il se peut que les gouvernements nationaux n'agissent pas dans l'intérêt de l'Europe. C'est ce qu'il se passe lorsqu'ils diffusent, dans leurs colonies, les sciences et les techniques européennes, pour faire pièce aux nations concurrentes. Ce faisant, ils s'assurent une supériorité momentanée au dépens de la supériorité générale des nations européennes sur le reste du monde. En effet, la particularité des sciences européennes, par distinction des savoirs orientaux, c'est qu'elles peuvent être communiquées sans perte. Ainsi, n'importe qui sur Terre peut apprendre à faire fonctionner une machine à vapeur. Mais en diffusant ainsi son capital intellectuel et moral, l'Europe le dilapide, elle perd les moyens de sa supériorité. C'est là qu'elle redevient ce qu'elle était devant l'Asie, lorsque celle-ci assure à son tour ce que Heidegger nomme le « calcul », la prévision des nouveaux moyens de produire. Mais dans « Terre et Ciel de Hölderlin », c'est encore à l'Europe que revient cette fonction, non aux États-Unis, non à l'URSS ni à la Chine. C'est encore l'esprit européen qui pense, mais d'une certaine pensée, partout sur terre et même au-delà. Cette affirmation, qui est celle de Heidegger, n'est pas nominalement si éloignée de celle de Valéry : le monde devient européen. Mais Valéry ajoutait : cela étant, que devient l'Europe ? Là, les jugements diffèrent, parce que l'orientation de ces deux pensées n'est pas la même.

Valéry ne répond pas à la double question qu'il pose, et c'est parce qu'il la formule au futur : que deviendra l'Europe ? Or, l'Europe, c'est l'esprit européen, et l'esprit est imprévisible à lui-même. Au contraire, Heidegger formule sa réponse au passé : « l'Europe est déjà devenue ce qu'elle est ». Lorsque Heidegger pose à nouveau la question de l'avenir de l'Europe, ce n'est donc plus du même avenir qu'il parle. Et s'il répond au passé composé, au parfait en allemand, à la première question de Valéry, c'est peut-être parce qu'il refuse de penser cette question au futur : c'est ce qu'indiquerait l'adverbe « déjà ». Depuis combien de temps l'Europe est-elle devenue ce qu'elle est ? Heidegger ne prend pas la peine de le préciser, peut-être parce que cette Europe-là n'a jamais été autrement, qu'elle est restée à cet état et dans cette présence aux choses qu'est sa pensée particulière.

Remarquons que Heidegger interprète l'acte du cerveau, évoqué par Valéry, comme un calcul. Mais qu'est-ce que calculer ? Dans *Être et Temps*, c'est compter sur les choses, s'attendre à ce qu'elles viennent, mais de telle façon qu'elles soient déjà venues. Calculer, c'est avoir les choses sous la main dans un espace homogène, où leur éloignement et leur proximité sont indifférents ; et le calcul mathématique n'est pas nécessairement la forme générale de toute pensée qui garde ainsi ses objets présents à elle-même, il n'en est qu'un exemple ou un modèle, parce que le chiffre est quelque chose qui n'est jamais que présent. Citons cette phrase d'*Être et Temps* à propos des conditions d'un calcul du temps : « La datation qui s'accomplit dans l'usage de l'horloge se révèle comme un présentifier privilégié d'un sous-la-main »¹. Or, la datation, c'est la référence à ce moment, maintenant que quelque chose arrive, sur lequel un compte du temps est possible : la datation, c'est de compter sur un tel moment. Mais cette chose qui est constamment sous la main lorsque nous utilisons une horloge, et que cet usage rend présente, c'est le chiffre :

La datation ne se réfère pas simplement à un étant sous-la-main, mais la référence elle-même a le caractère du *mesurer*. Certes, le nombre-mesure peut être immédiatement lu. Cependant, cette lecture implique ceci : l'inclusion de l'unité de mesure dans l'étendue à mesurer est comprise, autrement dit est déterminée la fréquence de sa *présence* en elle. Le mesurer se constitue temporellement dans le présentifier de la mesure-unité présente dans l'étendue présente².

C'est donc que le chiffre n'est jamais lu comme simple chiffre, mais comme quantité identique aux autres dans l'étendue de la mesure. La temporalité qui constitue le « mesurer » est celle de la présentification : la temporalité selon le présent, l'articulation du passé et de l'avenir par le présent. Ce présent là n'est donc pas défini par distinction du passé et de l'avenir, c'est le présent de la présence en général. C'est par la temporalité de la présentification que l'on peut mesurer l'étendue d'un certain temps : il fallait, pour procéder ainsi, que cette étendue soit rendue présente, quoique ses moments puissent être datés comme

1 – *Être et Temps*, Deuxième section, Chapitre VI, § 80 (1927), trad. E. Martineau, édition hors-commerce, 1985, p. 311.

2 *Idem*.

autant de « maintenant » passés ou à venir ; il fallait aussi que la « mesure-unité » qu'est le chiffre reste toujours « présente » à chacun de ces moments. La présentification est le mode de la temporalité qui rend d'abord présent le temps lui-même. C'est donc un temps qu'on a, le temps dont on dispose. Mais si calculer c'est faire le compte de chiffres, compter sur les chiffres c'est avant tout avoir quelque chose constamment sous la main. Or, une telle chose ne se découvre précisément qu'à la « préoccupation » qui compte sur elle et qui a constitué ses conditions transcendantales, qui a rendu sa venue possible, en la rendant déjà présente dans ce temps « inauthentique ». Être préoccupé, c'est avoir quelque chose en vue, s'attendre à quelque chose, et s'attendre ainsi c'est avoir déjà rendu cette chose présente. Toutes les choses peuvent passer du mode d'être à-portée-de-la-main dans un monde environnant, structuré par sa distance, à celui d'être constamment sous-la-main dans un espace homogène. Mais que la chose et le temps sur lesquels on compte ne soient compris qu'à condition que le « mesurer » soit lui-même constitué « temporellement », selon une temporalité qui n'est pas le temps dont elle constitue la mesure, cela nous indique au moins que le concept heideggerien de la temporalité n'est pas seulement celui du temps sur lequel on compte et qui est le seul que le cerveau valéryen semble avoir en vue, lorsqu'il compte sur l'avenir, lorsque qu'il escompte que quelque chose aura lieu.

La datation, par laquelle on compte sur le moment où quelque chose arrivera, est explicitée comme un « présentifier » : quelque chose par elle est rendu présent. Maintenant, qu'est-ce que rendre présent et pourquoi la datation serait-elle aussi un comput, à moins que rendre quelque chose présent ne soit compter dessus ? Mais que l'on rende présent quelque chose, cela doit s'expliquer à partir de la présence en général, donc de l'autre temporalité, celle que l'on déclarera authentique. Néanmoins, c'est dans l'analyse de la temporalité dite inauthentique que Heidegger définit ce qu'Emmanuel Martineau traduit par le mot de présentification. Non qu'une explicitation par la présentification du temps sur lequel on compte serait possible dans la compréhension ordinaire du temps ; mais Heidegger donne ainsi les conditions du privilège qu'a, dans cette compréhension, le présent sur l'avenir et le passé. Ceci est à retenir : si c'est à partir du présent que l'on comprend ordinairement l'avenir et le passé, alors avenir et passé au sens ordinaire sont quelque chose comme du présent – du présent amputé par exemple, une fois la présence abstraite. Or, cette compréhension semble bien être celle de Paul Valéry. C'est dans « La Politique de l'esprit », alors qu'il parle du pouvoir de prévision de l'homme, qu'il fait un détour par l'introduction dans le temps de la différence des temps : « Permettez-moi de vous indiquer au passage une des plus extraordinaires inventions de l'humanité [...]. Je songe tout simplement à l'invention du *passé* et du *futur*. Ce ne sont pas là des notions toutes naturelles : l'homme naturel vit dans l'instant comme l'animal »¹.

L'animal ne vivrait qu'enfermé dans le temps présent et n'aurait pas d'autre objet que ceux immédiatement à sa portée ; mais l'animalité est aussi l'état naturel de l'homme : autrement dit, pour l'homme il n'y a d'abord que du présent. Passé et avenir lui sont ajoutés, mais il ne peuvent être inventés qu'à partir de lui. Cependant, lorsque Valéry ajoute que le passé et l'avenir se sont étendus depuis le présent par imagination, il peut déclarer que ce privilège de l'homme, l'extension du temps, ne lui est pas nécessairement bénéfique. Puisque passé et avenir sont tout imaginaires, les objets qu'on y place le sont également, et ainsi l'homme est-il plutôt tourné vers des choses qui ne sont pas que vers celles qui sont. Néanmoins, Valéry admet que cette disposition de l'homme, si elle est contraire à la nature, peut lui être utile, puisque la prévision permet de produire les moyens qu'elle espérait pour agir sur les choses. C'est même par cette faculté de prévision que l'homme peut chercher à se prévoir lui-même, et ainsi à réfléchir sur ce qu'il est : où Valéry situe l'apparition de la conscience.

Dans ce texte, Valéry ne définit donc pas la pensée autrement que comme une préoccupation de ce qui sera. De son point de vue, ce qui sera s'oppose à ce qui est, et ce qui n'est pas encore n'a pas le mode de la présence. Mais on peut dire que, si l'objet futur est imaginaire, c'est qu'il est présent en quelque façon, puisqu'il est représenté. En revanche, si l'esprit ou le Moi est, par excellence, ce qui est attendu et qui ne cesse de décevoir les attentes, pouvons-nous le ramener aussi facilement au même statut que la chose dont on se préoccupe ? L'imprévisibilité du Moi, l'impossibilité de le représenter suffit-elle à conserver sa possibilité ? Et d'autre part, c'est en raison de cette imprévisibilité que Valéry ne donnait pas de réponses aux questions qu'il posait sur l'avenir de l'Europe ; mais lorsque Heidegger répond à ses questions et en pose une troisième, d'où peut-on dire qu'il ne s'adresse pas à un avenir prévisible ?

1 VALÉRY Paul, « La Politique de l'esprit » (1932), *Variété, Œuvres I*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1957, p. 1024.

Dans la suite de « Terre et ciel de Hölderlin », Heidegger ajoute que ce n'est pas la pensée qui attend le commencement et qui irait vers lui : « Il est le grand commencement. Vers lui, assurément, il n'y a pas de retour. Présence (*Gegenwart*), en tant que ce qui, venant à notre rencontre, nous attend (*als uns Entgegenwartendes*), le grand commencement ne le devient qu'en sa venue jusqu'au Moindre »¹. Ce « Moindre » est l'« occidental » ou encore *das Abendland* ; mais ce n'est pas l'Europe, ce n'est pas l'espace en général où l'on peut s'attendre à tout ce que l'on voudra. La question ajoutée par Heidegger porte sur la possibilité que l'Europe devienne ce pays où le soleil se couche, où la nuit se clôt. Le « Moindre » est une terre ou un pays, c'est aussi le milieu où la terre et le ciel se rencontrent et sont appropriés l'un à l'autre. Mais il n'est que si le commencement, l'« oriental » ou la Grèce, *das Morgenland*, peut encore venir à lui. Cette venue est réservée, elle doit rester sur le mode de la possibilité : la « présence » du commencement n'est donc pas simplement présente, et peut-être ne le sera-t-elle jamais. Elle n'est présence qu'au sens où elle vient et elle attend. Présence, venue et attente du commencement se disent à chaque fois dans des termes paronymiques : *Gegenwart*, *entgegenwarten* : être là-contre. Or, dans *Être et Temps*, « présentifier » traduisait *gegenwärtigen*, c'est-à-dire faire venir à la rencontre ; en revanche s'attendre à quelque chose traduisait *gewärtigen*. Autrement dit, ce n'est pas l'attente en général qui est une préoccupation, c'est l'attente redoublée. Mais dans l'attente de ce qui vient à la rencontre, il y a seulement cette appropriation de ce qui est maintenu l'un contre l'autre : la terre et le ciel, pour commencer. C'est cette appropriation, ce dégagement du milieu qui est d'abord en attente, ou réservé ; non la pensée. Elle-même est en attente – mais d'une autre attente que la préoccupation – seulement pour autant qu'elle est tournée vers ce qui se réserve. Ce n'est pas tourné vers l'avenir, mais l'avenir tourné vers lui que Heidegger peut donc poser sa troisième question : « L'Europe comme cap et comme cerveau, est-elle encore tenue de devenir pays d'un soir (*Land eines Abends*), à partir duquel un autre matin du destin mondial prépare son orient² ? » L'Occident, le « Pays d'un soir » ou *das Land eines Abends* comme l'allemand l'indique, c'est une terre qui peut encore avoir son crépuscule et s'enclorre dans sa nuit. Mais la nuit n'est pas close, puisque le matin s'y prépare lui-même, puisqu'il y agit déjà : la nuit est claire, le pays nocturne est un terrain dégagé, et il n'y manque que cette lumière matinale qui donnera lieu aux choses.

Ce qui se marque ainsi, c'est peut-être la différence entre une pensée qui considère l'avenir de l'esprit selon sa prévisibilité ou son imprévisibilité, et une autre qui le considère selon ce que l'esprit peut encore être, selon ce qui peut advenir de lui, à partir de lui-même. Il ne s'agit plus alors de se rendre l'esprit présent, mais de le laisser advenir – quoique ce dernier geste doive encore être déterminé autrement que comme passivité. En revanche, ce que l'interprétation heideggerienne de Valéry suggère, c'est de prendre la pensée de celui-ci pour une préoccupation, c'est-à-dire pour une pensée qui est d'abord un usage des choses, et qui se redouble comme réflexion à partir de cet usage et toujours dans la perspective de celui-ci. Or, c'est une interprétation que Valéry n'aurait peut-être pas reniée, et ce qui l'indique, c'est sa manière de reprendre la pratique de la philosophie pour en conserver la possibilité de penser dans des formes, ou dans l'élaboration celles-ci.

Quand Valéry assimile la philosophie à la poésie, on peut dire qu'il la réduit à l'ensemble des moyens d'élaboration de ses textes ; mais il faut relever aussi que c'est par opposition au caractère significatif, ou plutôt à ce qu'il tient pour l'insignifiance du caractère significatif de la philosophie, qu'il procède ainsi. La philosophie signifie quelque chose – mais sans y toucher ; elle ne se traduit pas en actes répétables. Son mouvement vers les choses est comme ce geste large de la main par lequel nous disons *tout et n'importe et quoi* ; semblable à la vision du monde au réveil, ce n'est pas une indication ni une prise. Ce que Valéry ne considère pas, en la comparant à la connaissance scientifique, comme l'activité particulière de la pensée, mais comme un défaut de celle-ci. Si réservés dans leur possibilité que soient ses pouvoirs, il faut qu'ils soient pouvoirs de faire, puisque ces pouvoirs de l'esprit ne sont rien que des abstractions d'actes du corps ; abstraction qui les conserve dans leur possibilité mais qui ne les prive pas de leur détermination par leurs fins initiales. C'est donc aussi pour sauver la philosophie contre les philosophes que Valéry la considère dans ses formes et dans les transformations de ses éléments qui se font en ces textes. C'est une lecture sans doute intenable en philosophie, mais qui a pour fin de conserver à la philosophie sa possibilité, depuis ce lieu que Valéry tient pour son domaine – la littérature. Cette conservation de sa possibilité ne va donc pas sans dommage pour la philosophie, et pour commencer elle perd le droit de se déterminer à partir d'un lieu qu'elle

1 HEIDEGGER Martin, « Terre et ciel de Hölderlin », *op. cit.*, p. 231.

2 *Idem.*

serait seule à occuper – elle perd son autonomie. Mais de quoi la philosophie devrait-elle être sauvée ? Valéry répond : de la diminution des étendues vagues¹. Il ne semble pas qu'il ait cru que ce qui reste indéterminé puisse être conservé en dehors de l'activité formelle de l'esprit, puisque pour lui cette activité de transformation est parfaitement indifférente aux choses qui s'y transforment. Mais si l'activité formelle par excellence est la poésie, cette façon de définir celle-ci n'est peut-être pas sans rapport avec une définition de la pensée en général et de la philosophie en particulier. Valéry n'a pas ignoré que la philosophie s'est définie comme intellection de l'intelligible ; il reproche seulement aux philosophes de réfléchir à des objets intelligibles, plutôt qu'à l'intellection même, dans son mouvement de formalisation et de transformation de ceux-ci. De ce mouvement, la prose – la « littérature abstraite » que mentionne Valéry dans « Notre destin et les lettres »² – recueille la forme ; et si dans ces œuvres la pensée pure trouve son aboutissement, c'est le pouvoir de les élaborer encore qui est à conserver. Mais cela, quel philosophe l'admettrait ? Même Jacques Derrida, lorsqu'il commente les *Cahiers* et les essais politiques, s'il demande lui aussi quelle est cette réticence du philosophe à reconnaître qu'il écrit, en vient à critiquer Paul Valéry, à le placer hors de son propre réseau de références. Que dire de cette réticence et de cette critique ?

Le soleil, image du cercle et cercle de la métaphore

Il y a un concept de Derrida par lequel celui-ci peut considérer l'écriture philosophique à la fois dans ses transformations internes et selon sa déconstruction depuis son extérieur, c'est celui de métaphoricité. Si c'est dans la philosophie qu'est d'abord décidé du sens de la métaphore, celle-ci, en tant que structure et mouvement circulaire du discours, serait aussi la condition de tout discours philosophique, ce qui définit dans toute définition : le retour à l'identité de la chose par le détour vers son altérité. Ainsi, l'écriture philosophique serait de son propre aveu une écriture de la perte, ou du sens propre, ou du sens originaire. Mais d'un autre côté, l'image ne cesse de ramener au sens premier dans un va-et-vient qui n'est pas sans rappeler l'oscillation valéryenne :

La métaphore est donc déterminée par la philosophie comme perte provisoire du sens, économie sans dommage irréparable de propriété, détour certes inévitable mais circulaire du sens propre. [...] Dès lors toute la téléologie du sens, qui construit le concept philosophique de métaphore, l'ordonne à la manifestation de la vérité, à sa production comme présence sans voile, à la réappropriation d'un langage plein et sans syntaxe, à la vocation d'une pure nomination : sans différentielle syntaxique ou en tout cas sans articulation proprement *innommable*, irréductible à la relève sémantique ou à l'intériorisation dialectique³.

La notion de métaphore est d'abord et avant tout philosophique, puisqu'elle résume le savoir de la téléologie du savoir. La métaphore, en tant que mouvement du sens depuis l'origine jusqu'à l'image et de l'image vers l'origine, a la vérité pour fin : ce qui, simple et sans différence, peut se dire d'un seul mot. Puisque l'image fait toujours signe vers son thème, elle permet à la philosophie d'éviter de placer deux termes distincts au même niveau, comme cela ne manque pas d'arriver dans l'articulation syntaxique. L'articulation métaphorique, puisque l'un de ses termes est subordonné à l'autre, peut être dite d'un seul signe – c'est la relève sémantique – ou comprise d'une seule pensée – c'est l'intériorisation et la synthèse. Or, quelques lignes plus loin, Derrida va décrire ce rapport des termes dans la métaphore philosophique comme « l'opposition rassurante du métaphorique et du propre dans laquelle l'un et l'autre ne faisaient jamais que se réfléchir et se renvoyer leur rayonnement ». Cette image de la réflexion est tout à fait valéryenne : non seulement elle manifeste la relation particulière du thème et du phore dans les poèmes de Valéry, mais en outre on la retrouve dans les *Cahiers* comme image du mouvement de l'esprit, de son rapport infini à lui-même : c'est la figure de la « tête réfringente ». Nicole Ceylerette-Pietri, dans *Valéry et le Moi*, la commente ainsi :

Valéry ne se satisfait pas de la simple onde nue de Narcisse ou d'une glace de Venise. Il lui faut la *structure réfringente* où, dans la « sphère de la pensée », la lumière-source rassemble et récupère les rayons qu'elle a émis.

1 Cf. – *Rhumbs* (1926), *Tel Quel*, *Œuvres II*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1960, p. 621.

2 Cf. – « Notre destin et les lettres » (1937), *Regards sur le monde actuel*, *Œuvres II*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1960, p. 1072.

3 DERRIDA Jacques, « La Mythologie blanche » (1971), *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, p. 323.

Par-delà la vie et la mort et symboliquement déliée de tout corps, la Tête cristalline est le parfait objet symétrique construit par quelque démon physicien [...]¹.

Il faut donc une image de la réflexivité qui ne soit pas simplement celle du miroir, celle d'un face à face du Moi pur et de l'esprit. Le cristal de la tête renvoie de chacune de ses faces le rayon de la première pensée. C'est dans ce cristal que toute la pensée est contenue, et en ce sens elle est bien rassemblée ; mais si elle est rassemblée par-delà la vie et la mort, c'est parce que cette réfraction de la lumière se perpétue et que le rayon ne cesse de passer d'une facette à une autre. De plus, si elle n'est pas vivante, c'est moins pour être séparée du corps – après tout, elle est toujours une tête et non un pur esprit – que pour être construite par un « démon physicien ». Faut-il prendre le démon dans une perspective grecque ou dans une perspective chrétienne ? Ou bien, plus simplement, n'est-ce pas le démon de Maxwell qui est invoqué ainsi, avec son pouvoir de distinguer les molécules d'un nuage ? Valéry a l'usage des différentes valeurs du mot ; le démon n'est pas nécessairement un mauvais esprit, mais même pour Socrate c'était la divinité qui lui était spécialement attachée : ce n'était pas un dieu olympien, ni le dieu du *Timée*. En outre ce démon est « physicien », ses connaissances portent sur la nature et non directement sur l'esprit. Si l'objet qu'il conçoit est symétrique, c'est certes parce que l'ordre satisfait mieux l'esprit, mais cet ordre il le découvre ou l'introduit dans la nature avant tout, avant toute réflexion. La tête réfringente n'est donc pas l'esprit pur qui se maintiendrait dans son identité ; sa rupture perpétuelle avec lui-même, Valéry l'a mise en vers dans *Le Cimetière marin* :

Midi là-haut, Midi sans mouvement
En soi se pense et convient à soi-même...
Tête complète et parfait diadème,
Je suis en toi le secret changement².

Le corps de l'esprit si l'on peut dire, c'est cette fois le soleil, motif récurrent du poème ; mais cette fois le soleil, qui a été figure de la divinité et de la justice, est tête, ou pierre qui couronne cette tête. Cet esprit dont la pensée se rend le monde clair se tient dans sa hauteur, dans sa distinction sur toutes choses, dans son immobilité et dans son appropriation à soi. L'esprit, que la philosophie contemporaine va désigner comme ce qui est *pour soi*, est ici ce qui pense *en soi-même*, qui pense dans sa propre intériorité. Mais cet esprit a un défaut, son immobilité est mise en danger, non de l'extérieur, non depuis les choses, mais depuis lui-même. La strophe suivante ajoute :

Tu n'as que moi pour contenir tes craintes !
Mes repentirs, mes doutes, mes contraintes
Sont le défaut de ton grand diamant³...

Le type du défaut, c'est dans l'activité poétique qu'on la trouve, c'est dans la faillite de l'esprit à penser si promptement qu'il puisse rédiger un poème d'un seul coup. Il n'y a donc pas d'immédiateté de la pensée à elle-même ; celle-ci reste à reprendre, et c'est par là qu'il y a ce « mouvement » évoqué à la strophe précédente. Mais c'est de « moi », c'est du plus intime de l'esprit que lui vient sa propre faillite. Cependant, si ce moi en « contient les craintes », est-ce que le contrôle qu'il a sur lui empêche qu'elles se libèrent ? Ou s'agit-il d'autres craintes ? Gustave Cohen, dans son *Essai d'explication du "Cimetière marin"*, précise qu'il faut prendre le mot « contenir » au sens de « soutenir », comme au vers 38 du poème⁴ : c'est moi, c'est celui qui prend ici la parole, qui reçoit, qui supporte et assume la lumière du soleil puis les « craintes » de la conscience pure. Mais si nous prenons « crainte » également selon l'étymologie, comme un synonyme de *frisson* ou de *tremblement*, alors c'est encore le mouvement qui est nommé, le mouvement que le locuteur du poème se déclare être lui-même. S'il les contient, peut-être n'ont-elles pas d'existence en dehors de lui.

1 CELEYRETTE-PIETRI Nicole, *Valéry et le Moi. Des cahiers à l'Œuvre*, Paris, Klincksieck, 1979, p. 174.

2 VALÉRY Paul, *Le Cimetière marin, Charmes (1922-1926), Poésies, Œuvres I*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1957, p. 149, v. 75-78.

3 *Ibid*, p. 150, v. 79-81.

4 COHEN Gustave, *Essai d'explication du "Cimetière marin"*, Paris, Gallimard, 1933, p. 69.

Ainsi, sans « moi », l'esprit serait sans crainte ; et ce n'est pas de sa faiblesse devant les choses mais, encore une fois, de sa propre fuite devant lui-même que ces craintes sont le motif.

C'est cette rupture interne qu'a relevée Derrida, mais c'est peut-être à cause d'elle qu'il n'a pas fait de Valéry une de ses références, à côté de Mallarmé par exemple. Derrida cherche à penser comment l'esprit peut se rompre depuis l'extérieur, depuis un autre lieu que celui de la philosophie ; toute critique interne de celle-ci serait encore du discours philosophique, et c'est ainsi que Derrida va considérer la pensée valéryenne, dans la note de la conférence « De l'esprit » où il s'attarde sur elle. Mais avant de prononcer et de publier cette conférence, Derrida en avait donné une autre intitulée « Qual Quelle, les sources de Valéry », où il considérait la pensée de ce dernier dans ses particularités, et non dans ses ressemblances avec telle ou telle philosophie.

La rupture du cercle

Commentons un peu le titre. La référence au recueil *Tel Quel* est manifeste, de même que le déplacement. Prendre les choses telles quelles, c'est les prendre dans leur identité ; ici, non seulement il y a modification, mais encore passe-t-on de la langue française, langue naturelle pour Valéry à défaut d'être tout à fait sa langue maternelle, à la langue allemande, qu'il ne pratiquait pas. *Qual Quelle* : « Supplice Source » ; l'articulation de deux mots n'est pas plus déterminée, et Derrida ne la commentera pas dans sa conférence. Étant donnés ses développements, nous pouvons tout de même dire que le supplice, c'est celui que subit Narcisse, parce qu'il ne peut se rejoindre dans l'eau qui le reflète. D'autre part, si le titre est en allemand, c'est qu'à côté du motif de la source dans les *Fragments du Narcisse*, Derrida étudie, non les sources de Valéry, mais celles qui auraient pu être les siennes et qu'il a rejetées, comme s'il ne s'y reconnaissait pas : ce sont les textes de Nietzsche et de Freud. Derrida cherche à expliquer ce rejet par Valéry de penseurs qui paraissent si proches de lui. Et cependant, parmi les propres références de Derrida, Nietzsche et Freud sont deux de ces auteurs qui ont inquiété la philosophie ; s'il ne les place pas parmi les sources de Valéry, c'est peut-être une manière de dire que ce dernier n'a pas pensé malgré la philosophie, qu'il n'y a pas échappé. D'où l'usage de l'allemand, en remplacement du français : c'est comme s'il avait manqué à Valéry de lire et d'écrire dans une autre langue que la sienne. La portée de la rupture valéryenne, commentée dans le premier moment de la conférence, est donc réduite dès le second.

La première chose que Derrida remarque, c'est que Valéry a pris la philosophie pour un corpus de textes et le philosophe pour un auteur :

La philosophie s'écrit, cela entraîne au moins trois conséquences. Tout d'abord, une rupture avec le régime circulaire du s'entendre-parler, avec cette présence à soi du sens dans une source dont la vérité se ressource elle-même continûment. Irréversiblement quelque chose se perd, dans l'écriture, de cette présence du sens, de cette vérité qui est pourtant le grand, le seul thème du philosophe. Or le philosophe écrit contre l'écriture, il écrit pour réparer la perte de l'écriture, oubliant et déniait par là même, ce faisant, ce qui se fait de sa main. Il faut maintenir ensemble ces deux gestes¹.

Il faut expliquer à la fois l'écriture et l'oubli de l'écriture pour expliquer la philosophie. Si le philosophe oublie qu'il écrit, c'est parce qu'il a la vérité pour thème ou pour fin de sa pensée et de son mouvement continu. Or, tant qu'elle en reste à elle-même, la pensée semble se rapporter directement à son origine, à la « présence du sens », c'est-à-dire de la signification et de la sensation, qui sont manifestes dans la réflexion, ou dans l'acte de s'entendre parler. C'est en cela que la pensée est circulaire, et c'est ce cercle que rompt l'écriture, puisque le mot sur la feuille n'est plus prononcé, ne manifeste plus immédiatement ni le son ni le sens ni la présence sensible de l'esprit qui parle. Le philosophe qui écrit a sans cesse à retrouver cette évidence, à rendre sa prose à la fois spirituelle et vivante, charnelle en quelque sorte puisque la présence de la voix à l'oreille est une présence immédiate du corps à lui-même. Derrida relève que c'est dans le corps que Valéry situe l'origine de l'esprit : c'est d'un commentaire des *Fragments du Narcisse* qu'il procède et c'est par l'examen de ce que, dans les *Cahiers*, Valéry nomme le système « bouchoreille » qu'il poursuit. Narcisse est amoureux de son propre corps, et c'est le même amour, la même appropriation à soi-même qui se manifeste dans la circularité de ce système. Mais comme l'amour de Narcisse est plutôt désir

1 DERRIDA Jacques, « Qual Quelle » (1971), *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, p. 346.

qu'appropriation, il y a, jusque dans la présence immédiate de la voix à l'oreille, un défaut, une rupture et une recherche de la réconciliation. Ainsi que Derrida le remarque, cette rupture ne vient pas d'ailleurs, elle est intrinsèque au système :

Or ici, de nouveau, Valéry remarque une différence coupante : non pas dans la prolation externe qui viendrait par accident interrompre le cercle, mais déjà dans le retour à soi du circuit : « Qui parle, qui écoute ? Ce n'est pas tout à fait le même... L'existence de cette parole de soi à soi est signe d'une coupure » [*Cahiers*, VII, p. 615]. Le cercle tourne pour indiquer la coupure et donc, à son insu, la signifie¹.

La rupture ne vient pas de la distance entre l'organe de la parole et l'organe de l'ouïe, non plus que du mouvement de prononciation par lequel la parole passe à l'extérieur ; le parole que l'on adresse à soi-même en silence est déjà une rupture, puisque celui qui parle n'est jamais celui qui écoute. C'est cette distance que la grammaire désigne comme différence du pronom personnel et du pronom réfléchi : « Je me parle, je m'écoute », mais ce n'est pas tout à fait le même qui écoute et qui est écouté. Puisqu'il faut se parler, on ne s'est pas d'emblée compris ; et puisqu'il faut revenir sur soi-même, puisqu'il faut tracer un cercle, on n'en est pas resté au point de départ – on s'est perdu et il s'agit de se retrouver. C'est ainsi que le mouvement circulaire est indication d'une rupture antérieure.

On pourrait dire que la distinction du type des pronoms n'est jamais que grammaticale, mais ce qu'il y a d'irréductible dans cette différence, c'est qu'elle est signifiante – c'est-à-dire qu'elle donne le Moi pour différent de lui-même. Si l'on n'admet pas la pertinence la distinction grammaticale, il faut encore expliquer que l'on accepte l'identité d'un Moi qui n'est jamais, comme cette différence, que *signifié*. Ici, le cercle est véritablement rompu : où l'on croyait le voir se refermer, on trouve que le retour à la source est production d'une origine, signe, effet d'un Moi et non Moi antérieur : « Dira-t-on que la voix est enfin la source ? Qu'elle dit la source ? Qu'elle laisse la source se dire ? ou inversement qu'elle produit seulement un effet de source ? Et que veut dire un tel *effet* »² ? Si l'effet « veut dire » quelque chose, ce n'est pas qu'il y aurait derrière lui une intention signifiante ; bien au contraire, s'il faut interpréter la portée de cet effet sur la sensibilité, c'est comme un simple effet littéraire, pour expliquer que l'on croie à la présence d'un auteur derrière le texte. S'il y a « effet de source », c'est que celle-ci manque autant que la volonté active, autant que l'esprit dans les bruits.

Coupée de la fin comme de l'origine, la source n'est-elle plus qu'un effet de « réaction » ou si l'on préfère, de révolution, dans un système qui ne lui aura jamais obéi ? « *Je me* parle. L'action ainsi formulée suggère une distinction. Et en effet ce que l'un dit (ou montre) à l'autre *moi*, apprend à celui-ci quelque chose – ou plutôt excite une réaction –, laquelle devient origine » [*Cahiers*, XV, p. 193]³.

L'effet de source ne donne ni l'origine, ni la fin du mouvement circulaire, il n'est pas en rapport avec la vérité. En revanche, il donne l'impulsion de ce mouvement, il fait chercher à l'origine quelque chose ou quelqu'un qui n'a jamais été. Mais Valéry explique cette recherche comme une « réaction », Derrida comme une « révolution ». Cette différence dans le vocabulaire n'est pas fortuite. L'effet de source, dans Valéry, est une « excitation » : lorsque je me parle, j'apprends à ce Moi à qui je parle son existence, que je constitue ainsi ; mais cette existence est alors située, parce qu'elle est existence d'un Moi, antérieurement à sa constitution. C'est la même réaction qui donne au lecteur du poème l'idée du poète derrière le texte. Toutefois, puisqu'elle est réaction, cette existence est en quelque sorte produite automatiquement. Au contraire, pour Derrida, la parole est interprétée, mais non comme un simple effet ; elle interprétée comme présence de la source à l'arrière-plan, et c'est cette interprétation qui lancerait le mouvement de « révolution ». On peut dire qu'il y a là deux explicitations contradictoires : celle de Valéry est mécaniste, celle de Derrida est sémiotique ; lui suppose quelque part une lecture des signes, et c'est de cette lecture qu'il fait l'interprétation de second degré.

« On préfère » parler d'un effet de révolution plutôt que de réaction : c'est-à-dire que c'est Jacques Derrida qui préfère l'écrire, pour en venir à la critique de la philosophie dans les deux pages qui suivent. Mais le mot

1 *Ibid.*, p. 344.

2 *Ibid.*, p. 341.

3 *Ibid.*, p. 344.

de « réaction » qu'il prend le soin de mettre entre guillemets est celui de Valéry. L'ouïe de sa propre voix a pour effet une réaction ; ce n'est plus de signification qu'il s'agit ici. S'il y a quelque chose ou quelqu'un qui réagit, c'est parce qu'il ne veut pas de ce qu'il vient de dire. Par ce refus, c'est la singularité du Moi qui se constitue et, dans son rejet rétroactif à l'origine, c'est sa définition par une sorte de convention, mais maîtrisée, mais limitée par l'expérience de la réaction. S'il faut établir le Moi par hypothèse, c'est parce qu'il n'y a pas de fonction dont on ait l'expérience immédiate ; mais cette hypothèse n'est pas gratuite ; les raisons de l'énoncer sont même données dans ce texte de « La Politique de l'esprit » que Derrida citera, 16 ans après « Qual Quelle », dans la note du texte « De l'esprit ». Voici l'extrait en question :

Par ce nom d'esprit, je n'entends pas du tout une entité métaphysique ; j'entends ici, très simplement, une *puissance de transformation* que nous pouvons isoler, distinguer de toutes les autres, en considérant simplement certains effets autour de nous, certaines modifications du milieu qui nous entoure et que nous ne pouvons attribuer qu'à une action très différente de celle des énergies connues de la nature ; car elle consiste au contraire à opposer les unes aux autres ces énergies qui nous sont données ou bien à les conjuguer¹.

Il y a donc bien quelque chose comme un Moi dans l'idée de Valéry, quoique les définitions qu'il en donne soient toutes négatives ; on le remarque à nouveau dans celle-ci, qui est, si l'on veut, une définition énergétiste, mais dans laquelle le Moi est connu par distinction de toutes les sources d'énergie physiques. Par exclusion de la métaphysique aussi d'ailleurs ; il se peut qu'il y ait là un paradoxe, mais Derrida ne soulignera que la contradiction.

Limites de l'esprit

Peut-être faut-il commencer par dire que, dans « De l'esprit », Derrida ramène d'emblée Valéry à l'intérieur de la tradition philosophique : sans être nécessairement philosophe, du moins aurait-il pensé dans les termes de la philosophie, et dans des termes comparables à ceux des philosophes de l'époque. Ce geste n'est pas indifférent : Derrida décide enfin de ne pas écouter comme telle cette voix qui peut-être a parlé hors du lieu de la philosophie. Et il est remarquable que, dès « Qual Quelle », il ait interprété les reproches adressés par Valéry aux philosophes comme une tentative de rupture du cercle de la philosophie élaborée à l'intérieur de celle-ci ; tentative dont il resterait à reconnaître la portée. Mais cela, n'est-ce pas admettre qu'il n'y a pas encore de dehors qui n'ait pas été décidé par la philosophie – que celle-ci possède seule le droit de tenir le discours qui, au profit de son altérité, la destituera de ses droits ? Voici comment Derrida interprète le discours de Valéry sur l'esprit, en plaçant celui-ci dans le même corpus que ceux de Heidegger et de Husserl prononcés presque dans le même moment :

L'analyse comparative de ces trois discours [...] sur la crise ou la destitution de l'esprit comme esprit de l'Europe, ferait apparaître une singulière configuration, des traits paradigmatiques qui s'échangent de façon réglée. Valéry paraît parfois plus près de Husserl, parfois plus près de Heidegger, parfois éloignée des deux. [...] Plus tard, en 1932, dans *La Politique de l'esprit – notre souverain bien*, Valéry propose une définition en somme assez classique, voire néo-hégélienne, négative-dialectique de l'esprit comme ce qui en somme « dit toujours non » et d'abord à soi-même. De cette définition, Valéry dit qu'elle n'est pas « métaphysique », par quoi il entend, très métaphysiquement, puissance physique, économique, énergétique de transformation et d'opposition [...]².

Analyse sémiotique encore, puisque Derrida porte à sa propre parole, celle du conférencier, à la fois la configuration des signes et celle des significations dans chacun des textes, et leur configuration générale, les rapports qu'ils entretiennent dans un grand texte européen des années 1930. C'est parce que les sources et les échos de la pensée valéryenne seraient philosophiques qu'il faudrait, malgré tout, la situer dans le champ de la philosophie. Derrida n'écrit pas, contre Valéry lui-même, que celui-ci serait un philosophe qui s'ignore ; seulement qu'il n'a pas assez interrogé l'origine philosophique de ses propres définitions. Ce qui revient à dire que Valéry n'a du moins pas parlé du même lieu que Husserl et Heidegger, que son discours n'est pas issu de la chaire de philosophie. Mais alors, sa définition de l'esprit est-elle bien métaphysique ? On pourrait

1 VALÉRY Paul, « La Politique de l'esprit » (1932), *Variété, op. cit.*, p. 1022.

2 DERRIDA Jacques, « De l'esprit », *Heidegger et la question*, Paris, Flammarion, « Champs », 1990, p. 77.

dire qu'elle est moins une définition négative qu'une définition de l'esprit par sa puissance de négation : celui-ci est ce qui se distingue sans cesse de ce qui est. Mais en quoi serait-elle alors dialectique ? À quel moment peut-il y avoir synthèse, assomption de l'être sous le néant de l'esprit et ainsi assomption de lui-même, négation de sa propre négation par sa reprise dans le concept, si cette négation est indéfinie et si l'esprit est imprévisible ? Or, c'est en cela que l'esprit valéryen est, comme le relève Derrida, « puissance de transformation ». La définition n'est donc pas simplement néo-hégélienne, quelle que soit l'influence de l'idéalisme allemand sur Valéry, ou plutôt sur les auteurs français de la fin du XIX^e siècle. Néanmoins, cette définition pourrait encore être philosophique. Mais s'agit-il encore d'une définition, puisque Valéry a commencé, de façon négative ou restrictive cette fois, par préciser que l'esprit ne peut être l'objet d'une connaissance immédiate, et qu'il faut seulement *supposer* sa puissance derrière les changements observables ? Un autre philosophe que Derrida pourrait dire qu'avec une définition aussi restreinte, nous ne sommes pas encore en philosophie, et même plutôt en-deçà qu'au-delà. Si l'en deçà de la philosophie est encore sous son pouvoir, Derrida peut insister sur le « philosophème » dont Valéry ferait inconsidérément l'usage ; mais que dire d'un tel manque de considérations ? Comment se fait-il que l'hostilité à la métaphysique soit encore de la philosophie ? Et d'ailleurs, quand Valéry prétend éviter la métaphysique, est-ce par hostilité à celle-ci ?

Ce qu'on peut retenir surtout, c'est que Valéry limite l'esprit par son origine, sans le définir selon cette origine ; ce qui est manifeste quand on considère que, pour lui, l'esprit ne peut se représenter lui-même, puisqu'il lui faudrait se représenter le corps dans lequel il se situe mais dont il ne cesse de se distinguer :

Il faudrait peut-être en venir à donner à notre philosophie cette base : que nous reposons sur une complication infernale d'éléments et d'événements élémentaires.

Un *esprit* capable de saisir la complication de son *cerveau* serait donc plus *complexe* que ce qui le fait être ce qu'il est... puisqu'à chaque pensée il devrait joindre l'idée de cette machinerie toujours différente d'elle-même, et, à chaque représentation de cette machinerie, *l'actualité toute différente* que sa pensée est à chaque instant¹.

« Notre philosophie » : ce n'est pas seulement pour lui-même que Valéry parle ici, c'est, si l'on veut, pour la communauté des esprits. Mais ces esprits, l'esprit en général est dépendant : il repose sur quelque chose, et même sur une multitude de choses analysables en éléments, mais intriquées les unes dans les autres. Il faut connaître ces éléments et leurs intrications pour tenir sur l'esprit un discours philosophique, c'est-à-dire, qui fasse honneur au projet de la philosophie. Cependant, les éléments dont l'esprit dépend ne sont pas de nature spirituelle : c'est ce qu'indique le second paragraphe. L'esprit est produit par un cerveau, c'est-à-dire par l'organe le plus complexe qui soit, et cet organe peut être comparé à une machine, puisque comme elle il ne cesse de se modifier : il y a donc complexité de l'organisation des éléments dans l'espace, et complexité de leurs réorganisations dans le temps. Mais, de plus, l'esprit est lui-même une certaine complication, puisque chacune de ses pensées est une « actualité toute différente » de celles qui la précèdent. Une pensée supplémentaire, par exemple une représentation de la totalité du corps et de l'esprit, serait encore un surcroît de complexité ; d'où le paradoxe : « Un *esprit* capable de saisir la complication de son *cerveau* serait donc plus complexe que ce qui le fait être ce qu'il est ». L'esprit ne se représente pas sa représentation dans le moment où elle a lieu, parce que cette représentation le complique encore et que la complication ne peut pas être représentée en elle. C'est pourquoi une philosophie digne de ce nom, une connaissance de la totalité, est impossible. Mais par le même effet, l'esprit est toujours plus complexe, et plus complexe que le corps qui est à son origine ; car chaque représentation repousse dans l'avenir la puissance de représenter. L'esprit s'éloigne sans cesse de ce dont il dépend en tant qu'il est cette puissance, mais qu'il n'est pas la représentation actuelle. Autrement dit, si la philosophie est impossible, il peut toujours y avoir des philosophes, c'est-à-dire des esprits qui spéculent sur ce qui n'est pas.

C'est ainsi que Paul Valéry parle contre la philosophie. Mais si, pour Derrida, il n'est pas un de ceux qui ont parlé hors d'elle, c'est qu'il aurait malgré tout, ou plutôt malgré lui, pensé en elle, dans son vocabulaire. Cela n'est d'ailleurs pas exceptionnel ; même, il n'est pas impossible que l'on ne parle jamais contre la philosophie qu'en elle-même, si comme Derrida l'admet la philosophie a toujours déterminé tout *discours*, ou du moins tout discours de définition – si la philosophie a délimité la possibilité de tracer toute limite.

1 VALÉRY Paul, *Choses tues*, VII (1930), *Tel Quel*, op. cit., p. 497.

Mais ce point a certaines conséquences, qui forcent à donner de l'attention à cette espèce de philosophie qui s'oublie et s'en prend aux philosophes.

En quel sens parle-t-on de limite, si la philosophie est la limite de ce domaine du savoir par définitions ? Est-ce, comme entre deux régions, la limite que l'on pourrait franchir – une frontière ? Mais de telles limites ne semblent pouvoir exister qu'entre ces régions du domaine dont la philosophie a tracé le tour : or, il ne s'agit pas de passer d'une région à une autre, également circonscrite.

Il doit donc s'agir de cette limite qui est comme celle du sens d'un texte, lorsque l'on en vient à penser intégralement ce qu'il dit, de telle façon que les choses nommées seules soient présentes et que le texte, qui ne fait plus difficulté, s'abolisse. Non que cette limite soit une ligne de partage entre le verbal et le réel, puisque c'est toujours le sens du texte qui est entièrement présent dès lors qu'elle est atteinte ; et ainsi est-elle plutôt un accomplissement ou une fin qu'une circonscription. Cependant, si la philosophie est une limite analogue, alors elle vient par surcroît à cet ensemble du savoir qu'elle parachève. On ne pourra donc plus parler de domaine de la philosophie au sens où elle-même serait un lieu circonscrit, mais au sens du lieu qu'elle régit sans y être située. Partant, on s'explique d'autant mieux qu'on ne puisse parler contre la philosophie qu'à l'intérieur de celle-ci : car la philosophie, ne parlant pas contre elle-même, ne semble parler non plus jamais *en* elle-même.

S'il revient toujours à la philosophie de décider de la pensée et du discours, alors on ne peut jamais penser que philosophiquement, ou qu'à l'intérieur de la philosophie. Mais, que les sciences et les techniques ne participent jamais à la pensée qu'en tant qu'elles sont ainsi régies, au point de vue de ceux qui ne philosophent pas, rien n'est moins évident. Et pour les raisons que nous avons dites ; cependant ces raisons seraient encore trop ratiocinantes – trop philosophiques – pour être acceptées par eux.

Il y a un malentendu entre les philosophes et le reste du monde quant au statut de la philosophie et à la relation qu'entretiennent avec elle les régions des sciences et des techniques ; ce malentendu commence par une ambiguïté dans la définition de ce qu'on nomme philosophie. On le relèvera dans les propres cahiers de Simone Weil, où elle oppose à l'interrogation de Valéry sur la valeur de la philosophie devant la science et les arts une définition de la philosophie comme réflexion sur les valeurs.

Philosophie = réflexion sur les valeurs. Pas de notion de valeur dans la science, dans l'art... notion proprement philosophique. L'objet de la philosophie est *réel*. Ce ne sont pas des mots, ce n'est pas une fiction. Mais cet objet n'a de réalité que par rapport à la pensée ; c'est une autre espèce de réalité que celle que poursuit la science. Ce n'est pas non plus un art, comme l'a dit Valéry, car l'artiste crée des choses qui ont de la valeur et le philosophe réfléchit sur la valeur. Cependant, pour communiquer sa réflexion il doit faire avec des mots une œuvre d'art (expression indirecte). La notion de valeur est ce qu'il y a de plus réel dans l'esprit de *tous*.

La science ne peut justifier sa propre valeur. Les savants ne sont pas meilleurs juges en la matière que les autres¹.

La philosophie est une réflexion sur les valeurs – c'est donc par elle que les valeurs sont déterminées. Les sciences ont une valeur, les arts ont une valeur – la philosophie n'a aucune valeur, mais elle en juge. Tout le monde admet qu'il y a de la valeur, cet objet n'est donc pas fictif ; mais s'il n'y a pas de concept de la valeur d'une œuvre au point de vue des artistes, ni de la valeur d'une hypothèse au point de vue des savants, c'est parce qu'il appartient à l'esthéticien ou à l'épistémologue d'en décider. Cependant, cette philosophie ainsi définie est un acte et même un acte de la pensée : c'est la réflexion. Or, dirait Valéry, c'est le philosophe qui réfléchit et non la philosophie ; mais il est vrai que pour le philosophe, il n'est jamais lui-même qu'aussi longtemps qu'il persévère dans cet acte et qu'enfin c'est la philosophie qui pense à travers lui. Malheureusement, cette définition de la philosophie ne peut être comprise de quelqu'un qui n'a pas ainsi persévéré en elle. La philosophie peut encore dire du reste du monde qu'il méconnaît son véritable lieu et sa limite ; mais il faut expliquer comment cette méconnaissance est seulement possible – comment l'homme peut être apatride en son pays et parler, depuis ce lieu, de sa propre patrie comme d'une nation étrangère. Peut-être est-ce que le lieu de la philosophie n'est justement pas la philosophie et que ceux qui l'habitent, pour cette seule raison, doivent la méconnaître. Pour les philosophes, la philosophie est l'acte décisif et même la vie de l'esprit ; mais pour les autres, elle est un corpus de doctrines qui apparaissent, s'échangent, s'altèrent mutuellement, qui disparaissent parfois provisoirement, parfois pour toujours, et qui se heurtent de même façon aux produits de la science et des arts. Elle est l'ensemble de ces « expressions indirectes » qui

1 WEIL Simone, *Cahier I, Cahiers (1933-septembre 1941), Œuvres complètes VI*, Paris, Gallimard, 1994, p. 174.

sont ces textes et que Simone Weil semble placer en deçà de la réflexion. Mais de ce point de vue la philosophie n'est plus la limite, elle est une région parmi les autres, et il n'est pas absurde d'interroger la valeur de ses produits. Or, cette interrogation qui la met en péril dans ses conditions d'exercice, pour que la philosophie s'en défende, ne faut-il pas qu'elle puisse au moins la formuler sans en altérer les termes, c'est-à-dire se voir, et demander ce qu'elle est, d'un point de vue qui ne serait pas le sien ? Mais quel est ce point de vue ? D'où le philosophe pourrait-il voir ainsi la philosophie ?

Valéry a l'avantage, dès la lettre adressée en 1929 à Leo Ferrero, d'avoir voulu conserver à la philosophie sa possibilité sans penser ni parler en philosophe. L'interrogation sur la valeur des produits de la philosophie passe par une redéfinition de celle-ci, puisqu'elle est dès lors située dans le domaine de ce qui s'écrit ; mais la définition de ce domaine, chez Valéry, est telle que la philosophie récupère aussitôt son droit d'être une activité de la pensée, et peut-être l'activité de celle-ci par excellence. D'une manière générale, la philosophie est ainsi subordonnée à une pratique ; on pourrait craindre que, comme le poème, le texte de philosophie ne soit relégué au rang d'un moyen d'étudier la pratique elle-même. Mais qu'importe le texte, dira-t-on, si la philosophie est avant tout une intellection ? L'intelligence même est définie comme un instrument par Valéry – mais il faut ajouter qu'elle est un instrument qui n'a pour objet auquel s'appliquer que lui-même. En prenant pour ses produits les formes de la pensée, la philosophie trouve à ses pouvoirs un point d'application qui les vérifie, et cependant elle ne sort pas de son domaine. D'autre part, en la définissant comme pratique ou comme usage de l'intelligence, le philosophe ne cesse pas de se dégager de sa philosophie et de gagner sur elle un certain point de vue, qui est analogue au point de vue de l'esprit critique sur le poète à l'ouvrage. Ce point de vue supérieur est à chaque fois le mien, c'est une réappropriation de tout ce qui se fait par celui qui l'a fait, et le terme ultime désignant l'ouvrier ainsi distingué de son ouvrage, ou le penseur de sa pensée, est le Moi pur. Cette notion valéryenne est l'objet de l'article de Laurent Mattiussi, « Le Moi intempestif : Valéry après Derrida ».

L'esprit agissant, l'esprit puissant, l'esprit possible

L'argumentation de Mattiussi passe par trois moments. Dans le premier, il commente une citation de *La Politique de l'esprit*, « Nous entrons dans l'avenir à reculons »¹. Il indique qu'elle peut être interprétée dans un sens réactionnaire, puisque, si c'est l'esprit qui fait recul – qui regarde son passé en avançant dans l'histoire – on peut dire que l'esprit, regardant devant lui, retourne en vision vers son origine. En effet, le recul est le mouvement de l'esprit qui caractérise « l'esprit de l'esprit »², c'est-à-dire le Moi pur, que Valéry situe à l'arrière-plan et comme à l'origine de toute connaissance. Faire recul, ce serait donc revenir à ce Moi pur. Toutefois, dans un deuxième moment, Mattiussi montre que ce recul est moins retour à l'origine que sortie de l'historicité et du temps humain, passage de l'esprit dans l'instantanéité du Moi, et qu'ainsi Valéry n'est pas, comme les réactionnaires français, à la recherche de ses « racines ». Au contraire : le recul de l'esprit sur le temps est un dédain pour le passé. C'est à cet endroit que Mattiussi commente le Moi pur en des termes dont certains sont phénoménologiques, d'autres sont mystiques : « Cette part divine, le Moi pur, caché dans sa réserve, séparé, qui, dans son retrait radical, constitue ce qu'il appréhende comme une extériorité, est l'origine d'où procède l'expérience de l'espace et du temps »³. Le recul du Moi pur sur toutes choses est ce qui le distingue de tout objet, et son recul sur le temps le fait sortir du présent. Le Moi pur n'existe-il donc pas pour la préoccupation ? Mais d'un autre côté, Valéry n'évoque jamais un autre mode de la pensée que la prévision et la thématization d'objets ; si ce Moi pur n'existe pas pour elles, il s'y donne cependant de façon négative. En tant qu'origine de l'expérience, en tant que sujet de celle-ci, il n'en est évidemment pas un objet ; mais s'il ne se présente ni dans l'espace ni dans le temps, son statut de sujet reste problématique, puisqu'il ne peut pas être l'origine réelle des choses. S'il en est l'origine idéale, les idées de l'espace et du temps qu'il a produites et dont il prend connaissance ne sont pas l'espace et le temps tels qu'ils lui apparaissent vaguement, dans une intuition qui n'est pas une expérience et ne peut y être directement ramenée. Mattiussi ne développe pas l'interprétation phénoménologique de Valéry ; en revanche, il rapproche sa pensée de la philosophie chrétienne et mystique. C'est même à partir du recul du Moi sur le

1 Cf. MATTIUSSI Laurent, « Le Moi intempestif : Valéry après Derrida », in R. Pickering (éd.), « Regards » sur l'histoire, Paris, Presses universitaires Blaise Pascal, 2008, p. 234.

2 Cf. *idem*.

3 *Ibid*, p. 235.

passé, sur ce qui n'est plus, qu'il peut le définir, de façon thomiste, comme « actualité pure »¹ ou comme ce qui est toujours en acte. Dans un troisième moment, Mattiussi enrichit cette interprétation en montrant que cette actualité est aussi « potentialité pure »², puisqu'elle reste hors du temps du monde. Cette potentialité pure est bien sûr un paradoxe, puisque si elle est en acte elle ne passe pas aux actes ; mais par là, Mattiussi peut montrer que le Moi valéryen n'est pas orienté vers une fin, qu'il n'est pas défini de façon téléologique. Il échapperait ainsi à ce que Derrida nomme le « programme archéo-téléologique » de la philosophie contemporaine, le retour à l'origine comme à la fin de la pensée, par une écriture qui se donne d'avance ce qu'elle recherche.

Ce qu'on peut retenir de cet article, c'est qu'en définissant l'esprit comme un recul, Valéry a considéré un mouvement qui n'a rien de circulaire. L'esprit recule devant son passé. Si l'on veut prendre le Moi pour son origine, il faut ajouter que c'est un passé avec laquelle l'esprit n'a jamais coïncidé ; si on veut le prendre pour la fin de son mouvement, il faut dire que cette fin n'est pas un terme et que l'esprit n'est orienté par elle qu'en tant qu'il est en recul : c'est le mouvement qui constitue sa fin, non la fin qui en serait le motif. Or, c'est dans la considération de ce mouvement et de cette activité continue de l'esprit, que Valéry a aussi trouvé la conservation de sa puissance : si l'esprit ne cesse pas d'être actif, c'est qu'en quelque sorte il ne dépense jamais son énergie. C'est donc dans l'activité de pensée que se maintient la puissance de penser. Mais ce n'est pas n'importe quelle activité mentale qui se conserve ainsi dans sa possibilité ; si l'esprit fait recul sur l'histoire, il arrive qu'il y revienne et y dépense ses forces.

2. Esprits contemporains

Les ressources spirituelles peuvent-elles se perdre ?

Cette dépense, nous l'avons déjà remarquée dans la diffusion des sciences européennes au monde entier, qui fait perdre à l'Europe les moyens de sa puissance particulière. Ces moyens universellement répandus, c'est à nouveau sur les ressources disponibles en terres, en hommes et en matériaux que se décidera la supériorité d'une nation sur les autres. Valéry, dans un texte rédigé en 1898 et resté inédit à l'époque, « Marginalia sur la guerre actuelle »³ présente cette réorganisation des forces sous la forme d'un théorème, le théorème du nivellement. Il s'agit alors d'expliquer les récentes victoires du Japon sur la Chine et des États-Unis sur l'Espagne. Mais on retrouve l'expression de ce nivellement dans des textes beaucoup plus tardifs, par exemple en 1944 en préambule de l'article « La Qualité », que nous reprendrons tel qu'il a été cité par Jean-Philippe Quillien dans « Paul Valéry et l'Allemagne » :

[L]'inégalité de pouvoir, d'origine intellectuelle, qui faisait de *la plus petite portion des terres habitables*, la souveraine de leur *totalité*, devait rapidement disparaître, et [...], par conséquent, *la hiérarchie de puissance politique et économique devait tendre à s'établir selon un classement des régions fondé sur les seuls éléments statistiques : superficie, population, valeur du sol et du sous-sol*⁴.

Les deux premiers éléments placés en italiques présentent la situation initiale, qui est une contradiction ; les éléments suivants présentent le théorème, qui est un rétablissement de la cohérence entre la puissance et les données naturelles. Mais la contradiction initiale n'était pas inexplicable, elle était d'« origine intellectuelle ». Or, dès 1898, le texte « Marginalia » faisait pendant à un article publié un an plus tôt par Valéry sous le titre « La Conquête allemande » et réédité plus tard sous celui d'« Une Conquête méthodique »⁵. Il s'agissait d'expliquer l'accession de l'Allemagne aux marchés français et anglais. Valéry dans cet article a procédé, un peu comme dans « L'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci », à une recombinaison des étapes qu'auraient pu suivre la Prusse, puis l'Allemagne, pour parvenir à à certains

1 *Ibid.*, p. 239.

2 *Idem.*

3 Cf. QUILLIEN Jean-Philippe, « Paul Valéry et l'Allemagne », S. Bourjea (éd.) *Paul Valéry et le politique*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 78-79.

4 Cité in *ibid.*, p. 88.

5 Cf. VALÉRY Paul, « Une Conquête méthodique », *Variété, Œuvres I*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1957, p. 971-987.

résultats, militaires puis économiques. La méthode qui est l'objet du texte est donc à nouveau la méthode que son propre auteur a suivie. Mais cette méthode n'est rien d'autre que celle des sciences, ou ce que Valéry tient pour la méthode des sciences. À le suivre, si c'est en appliquant celle-ci que l'Allemagne est sur le point de se rendre maîtresse des marchés européens, c'est par des moyens semblables, bien qu'encore en élaboration, que la France et l'Angleterre se seraient rendues tour à tour maîtresses de l'Europe de l'Ouest, entre le Moyen Âge et le milieu du XIX^e siècle. Et c'est encore par les mêmes moyens que la Russie, le Japon, la Chine, les pays d'Amérique latine, pourraient espérer rétablir l'équilibre entre leurs ressources et leur puissance. Il n'y a donc pas de contradiction entre les commentaires d'« Une Conquête méthodique » et ceux de « Marginalia sur la guerre actuelle », quoique dans le premier article soit plutôt exposée la méthode en tant que telle, et dans le second la réorganisation des forces.

Payements en or, achats à crédit

Mais que la méthode scientifique et les moyens techniques de l'Europe puissent être diffusés, cela ne suffit pas à expliquer la réorganisation des puissances mondiales ; il faut encore qu'ils soient activement répandus. Cette réorganisation a donc une double explication, et c'est ce que l'article « La Qualité » présente nettement :

Pendant trois siècles, l'Europe qui a créé la Science et singulièrement la *Science-Or*, a détenu un pouvoir d'action qui s'est exercé sur tout le globe, et qui a institué à son profit une domination de l'Occident qui parvint à son maximum vers la fin du dernier siècle. C'est ici que se place la combinaison, qu'on peut dire *fatale*, de deux facteurs [...]. D'une part, la prédominance et la prépotence de l'Occident était partagée ou disputée entre plusieurs têtes, qu'opposait la plus âpre des concurrences. D'autre part, [...] la supériorité occidentale tenait au pouvoir d'action. Mais ce Savoir-Or se résume en recettes ou formules d'actes précis que tout homme doit pouvoir utiliser. Ce savoir est éminemment diffusible. On peut, dans toutes les régions du globe, construire et mener une machine, préparer un produit, imiter un objet donné, disposer de tous les moyens de précision qui, jusque-là retenus par l'Occident, lui assuraient, dans la paix comme dans la guerre, une suprématie écrasante. Mais, loin de garder jalousement leurs secrets de domination, les Européens rivaux les offraient, les vendaient, les imposaient à l'envi à toutes les nations de la terre¹...

La « Science-Or », c'est ce que Valéry nomme aussi « l'ensemble des recettes qui réussissent toujours »², c'est-à-dire les protocoles des actions universellement reproductibles. C'est en raison de cette universalité que la science est, comme l'or, une monnaie qui peut être reconnue par tous. Comme l'or, la science européenne est à la fois une monnaie d'échange et la mesure de toutes les autres monnaies ; elle est ce qui s'échange par excellence. Et pourtant, elles ne se diffuseraient pas d'elle-même, s'il n'y avait pas ce deuxième facteur du nivellement de la puissance européenne, les politiques particulières des gouvernements.

Ceux-ci, tels que Valéry les présente ici, sont d'emblée en guerre pour la domination de leur propre nation sur cette Europe qui, elle-même, domine le monde. Et cependant, leur politique ne passe plus par un usage intelligent des moyens qu'ils possèdent : elle consiste à équiper le reste du monde, afin d'accroître rapidement leur puissance économique. Ainsi, les nations arment elles-mêmes leurs futurs adversaires. Il y a donc un défaut de prévision, une inintelligence de la puissance de leurs propres moyens, de la part des gouvernements européens depuis le XIX^e siècle.

Valéry ne donne pas ici les raisons de cette inintelligence. À propos de l'imprévoyance, nous avons déjà relevé des éléments d'explication : ce qui est imprévisible à l'esprit, c'est l'esprit ; or, il faut dire que le monde contemporain, parce qu'il est de plus en plus constitué par la science et de mieux en mieux équipé, est aussi de plus en plus semblable à l'esprit. L'imprévoyance des gouvernements ne serait donc pas tant une faute, ni même un accident, qu'un des effets de l'imprévisibilité générale. Il faut développer ce qu'il en est de cette imprévisibilité du monde de l'esprit ; mais nous ne pourrions la commenter pleinement sans dire qu'elle s'explique aussi par la façon dont ce monde est institué : par la diffusion de l'esprit, depuis chacun des savants et des penseurs, dans la société des hommes. Or, ce qui rend cette diffusion possible, c'est aussi ce qui perpétue les querelles entre nations, c'est ce que Valéry nomme la *fiducia*.

1 Cité par QUILLIEN Jean-Philippe, « Paul Valéry et l'Allemagne », *op. cit.*, p. 88.

2 VALÉRY Paul, *Moralités* (1930), *Tel Quel*, *Œuvres II*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1960, p. 522.

Il y a *fiducia* dès qu'on tient quelque chose pour vrai sans en avoir de connaissance immédiate. Mais s'il y a de la *fiducia* dans le langage commun, il y en a aussi dans les sciences ; non seulement parce que les savants ne répètent pas eux-mêmes la totalité des expérimentations de leurs prédécesseurs, mais encore parce que, à l'époque contemporaine, il n'y a plus d'expérimentation immédiate des objets. Le savant tient désormais pour vrais les résultats qu'il a obtenu par des relais d'un type tout particulier, qui ne sont pas d'autres hommes, mais qui sont les instruments d'observation conçus d'après ses hypothèses ; ainsi, le physicien n'observerait pas d'électrons sans microscope à balayage électronique. Il ne s'agit pas de dire que les résultats seraient invalidés par l'usage d'instruments intermédiaires ; au contraire, le bon fonctionnement de ceux-ci valide les hypothèses initiales. Il s'agit d'expliquer ce qui arrive lorsque la science porte sur des objets qui ne sont pas connus directement par l'esprit, mais au moyen de ces imitations d'esprit que sont les machines. Ici, ce sont bien de machines réelles que Valéry va parler, et non du schème de l'esprit ; mais il conserve sa définition de la machine, ou de ce que l'esprit produit en général, comme de ce qui imite son fonctionnement.

À côté des relais nécessaires aux sciences, il y a cette *fiducia* qui est aussi bien la *fiducia* en général, et que Valéry définit ainsi :

Je dirai tout d'abord que toute la structure sociale est fondée sur la *croissance* ou sur la *confiance*. Tout pouvoir s'établit sur ces propriétés psychologiques. On peut dire que le *monde social*, le *monde juridique*, le *monde politique*, sont essentiellement des mondes mythiques, c'est-à-dire des mondes dont les lois, les bases, les relations qui les constituent, ne sont pas données, proposées par l'observation des choses, par une constatation, par une perception directe ; mais au contraire, reçoivent de nous leur existence, leur force, leur action d'impulsion et de contrainte ; *et cette existence et cette action sont d'autant plus puissantes que nous ignorons davantage qu'elles viennent de nous, de notre esprit*¹.

Valéry procède d'une compréhension contractualiste de l'état social, mais il la poursuit par une critique du contractualisme, lorsqu'il redéfinit la *confiance* des hommes les uns envers les autres à partir de l'étymologie de ce terme. Cependant, il ne s'agit pas d'explicitier le sens que le mot de *fides* pouvait avoir pour les Latins, puisque Valéry ne fait que considérer un autre de ses dérivés, la foi ; de là, il peut assimiler la confiance à la croyance. Avoir confiance, c'est croire qu'autrui fera ceci ou cela ; mais ici la croyance ne porte pas sur les actions d'autrui, elle porte sur le contrat qu'elle-même a rendu valide. La confiance est croyance pour autant que l'on croie, non seulement à la validité, mais au caractère réel, voire naturel des conventions que l'on a produites soi-même ; c'est-à-dire, pourvu qu'on ne les tiennes plus pour des conventions. La confiance est croyance parce qu'elle revient à tenir pour vrai quelque chose, mais quelque chose qui ne l'est pas, ou qui n'est pas tel qu'on le conçoit : c'est là que Valéry se distingue du contractualisme. On pourrait dire que croire, pour lui, c'est nécessairement se tromper, puisque le vrai est finalement le vérifiable et que l'objet de croyance ne peut rentrer dans ces limites. Si, dans la confiance, il y a tromperie de soi-même, c'est parce que l'on place hors de soi, dans la nature par exemple, ce qui vient de soi-même. Ainsi se constituent ces « mondes mythiques », qui sont bien des mondes de l'esprit, mais qui sont tenus pour naturels. Or, parmi ces mondes, Valéry cite en exemple le « monde juridique », le monde des lois positives. On pourrait dire que celles-ci sont le type de ces objets qui n'existent que par convention ; mais parce qu'elles sont typiques, il n'y a sans doute plus personne pour ignorer leur origine. Cet exemple n'est donc pas tout à fait pertinent, puisqu'il éclaire trop bien ce qui tire son existence de l'obscurité. Les deux autres exemples, parce qu'il faut les expliquer, sont peut-être meilleurs ; d'autant que, dans les deux premières phrases de l'extrait, société et pouvoir sont donnés pour les objets que la confiance institue. Le monde social et le monde politique ne sont donc peut-être pas différents : si la structure sociale « est fondée sur la *croissance* » et si le pouvoir « s'établit sur » celle-ci également, la première ne se distingue pas du second, et cette structure sociale n'est rien qu'une hiérarchie. Mais ainsi, on s'explique comment quelque chose, ou quelqu'un, se place à son sommet : non par une supériorité intrinsèque, mais en donnant l'effet de sa supériorité.

Or, n'oublions pas que ce qui donne l'effet de ce qu'il n'est pas, c'est ce qui est seulement spirituel, et Valéry d'ailleurs l'indique dans les dernières lignes de ce même extrait. La configuration du monde mythique est donc plus complexe qu'il n'y paraît : c'est l'esprit qui le produit, c'est l'esprit qui se subordonne en toute confiance à la puissance qu'il a placée à sa tête ; mais cette puissance n'est enfin rien d'autre que lui-même.

1 – « La Politique de l'esprit » (1932), *Variété*, op. cit., p. 1033.

Si le pouvoir dépend de « propriétés psychologiques », si l'esprit se tient toujours en dessous de lui, ce n'est pas seulement parce qu'il s'y subordonne, c'est avant tout parce qu'il est sa source et comme l'unique puissance. Et à cet endroit, l'effet de pouvoir ne se distingue plus de la puissance véritable, car si le monde mythique est lui-même spirituel, s'il est l'esprit communiqué en conventions, alors c'est l'esprit qui, si l'on peut dire, est à la tête de ce monde. C'est ce que Valéry développe dans la suite de cette conférence, « La Politique de l'esprit ».

Il devient clair que si l'esprit ne prévoit pas la suite des événements du monde de l'esprit, c'est parce qu'il ne cesse de se rendre obscur à lui-même, et de se faire passer à ses propres yeux pour autre chose qu'il n'est. La politique de l'esprit, telle que Valéry souhaiterait que l'Europe puisse la faire, paraît alors impossible. Mais pour expliquer l'imprévisibilité de l'esprit, il faut maintenant expliquer ce jeu auquel il joue avec lui-même, il faut expliquer qu'il croie à la réalité et à l'utilité de ses produits, mais non à la sienne propre.

Esprit universel et âmes singulières

Il y a plusieurs façons pour l'esprit de se déplacer sans cesse et se distinguer de lui-même : ainsi, il peut manquer de se reconnaître dans ses produits, et dans le même temps s'y confondre. Distinction et confusion de l'esprit et de ses produits doivent être en effet concomitantes, puisque c'est pour s'y être confondu en tant qu'attention, qu'en tant qu'orgueil il ne peut s'y reconnaître. La dépense de ses forces dans le monde n'est donc pas quelque chose de seulement négatif ; ou plutôt, si elle est négative, c'est qu'elle est encore toute spirituelle, qu'elle est encore pour l'esprit une façon de poursuivre son activité indéfinie de transformation des choses et de négation de soi-même. Toutefois, ce qu'il y a de dangereux à l'époque contemporaine pour le penseur du Moi pur qu'est Valéry, c'est que l'esprit qui se nie de cette façon n'est celui d'aucune des « âmes singulières »¹ : il n'appartient à personne, c'est un esprit public ou une machine spirituelle. C'est un esprit qui nie sa singularité, mais qui nie ainsi qu'il a à se distinguer sans cesse du reste du monde. Et toutefois, l'activité de distinction se poursuit dans l'altération incessante du monde contemporain. L'esprit est passé dans le monde, et si ce passage ne permet pas de faire la synthèse du subjectif et de l'objectif, c'est parce que le sujet individuel reste à l'écart de cette universalisation de l'esprit, selon sa propre loi. Les deux modes de la distinction sont concomitants, ils s'expliquent l'un par l'autre, mais ils ne cessent aussi de diverger l'un de l'autre ; la situation contemporaine de l'esprit est donc celle d'une altération redoublée, par rapport à la simple distinction : il y a deux esprits qui sont contemporains, et non un seul esprit qui ne se distinguerait que de lui-même. C'est ce que Valéry présente, dans « Notre destin et les lettres », sous l'image de la partie de cartes :

Au lieu de jouer avec le destin, comme autrefois, une honnête partie de cartes [...], nous nous trouvons désormais dans la situation d'un joueur qui s'apercevrait avec stupeur que la main de son partenaire donne des figures jamais vues et que les règles du jeu sont modifiées à chaque coup. Aucun calcul de probabilité n'est plus possible, et il ne peut même pas jeter les cartes au nez de son adversaire. Pourquoi ? C'est que, plus il le dévisage, plus il se reconnaît en lui !... Le monde moderne se façonne à l'image de l'esprit de l'homme. L'homme a recherché dans la nature tout ce qu'il faut de moyens de rendre les choses aussi promptes, aussi instables, aussi mobiles que lui-même, aussi admirables, aussi absurdes, aussi déconcertantes que son propre esprit. Or, l'esprit ne peut se prévoir, il ne peut se prévoir lui-même. [...] Si nous imprimons au monde humain l'allure de notre esprit, il en devient d'autant imprévisible ; il en prend le désordre².

Le destin, c'est ici le hasard, ce qui survient dans le monde et dont on n'a pas décidé – mais que l'on aurait pu prévoir, ou que l'on pouvait prévoir à des époques passées par l'expérience qu'on avait de la périodicité des événements du monde. Mais le destin est aussi un adversaire qui paraît doué de volonté et d'un pouvoir de tromperie, et c'est sous cette espèce qu'il apparaît désormais, bien plus que ne le faisait le vieux hasard. Valéry considère un monde passé qui n'aurait été que naturel, un monde présent qui serait de plus en plus spirituel – autrement dit, le monde n'est pas moins mythique pour cela que l'on ne croit plus aux dieux, il l'est même plus encore, depuis que l'esprit s'y agite. En revanche, il faut expliquer que le désordre s'accroisse, alors que l'esprit aurait dû s'appliquer à mettre en ordre la nature. Mais qu'est-ce véritablement

1 – *Le Cimetière marin, Charmes* (1922-1926), *Poésies, Œuvres I*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1957, p. 150, v. 89.

2 – « Notre destin et les lettres » (1937), *Regards sur le monde actuel, Œuvres II*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1960, p. 1068.

que l'ordre de l'esprit ? À cette question, Valéry apporte deux réponses différentes : ce qui convient à l'esprit, ce peut être de poursuivre une série, ce peut être de passer par-dessus celle-ci. Cependant, ces deux actes, qui dans « Notre destin et les lettres » sont placés en contradiction, étaient articulés dans des textes plus anciens, par exemple dans « L'Introduction à la méthode ». Ils pouvaient l'être, puisque le passage à la limite constituait la série dans toute son extension et lui découvrait sa régularité. Mais dans ses textes plus tardifs, comme celui-ci qui date de 1937, Valéry place en opposition la lenteur et la rapidité. Pour expliquer l'extrait que nous commentons, il faudrait dire que le monde contemporain ne cesse de passer par-dessus la série continue de son développement ; d'où la rapidité qui le caractérise. Son désordre succède donc à l'énonciation, aux siècles précédents, des lois de la régularité pour la nature. Mais quelque chose est perdu par là, c'est l'habitude de parcourir la série, qui est le type de l'exercice intellectuel : la transformation en ordre du désordre. C'est pourquoi le monde spiritualisé apparaît si désordonné : c'est un désordre d'un second type, différent de ces accidents irréductibles qui sous l'Antiquité survenaient dans le lieu sublunaire ; c'est le désordre ultérieur à l'ordonnement.

S'il y a apparence de désordre, c'est à cause de la différence irréductible entre l'esprit individuel et le monde spiritualisé. Le premier ne peut assumer le second, qui l'outrepasse de loin : comme l'esprit, il ne peut se rendre supérieur à l'esprit de l'esprit – à la fonction centrale ou à l'intrication de ses fonctions. Le fonctionnement général n'est plus désormais assuré par le Moi pur, mais par le monde de l'esprit, et c'est à un ensemble de machines que ce monde est lui aussi comparé. Or, il y a des machines pour les sciences comme il y a des machines conçues scientifiquement, et il y a des instruments qui rendent plus faciles l'action individuelle comme il y a des instruments qui se subordonnent et orientent l'action collective. La notion de machine est donc à nouveau très générale. Ainsi, dans les « Propos sur l'intelligence » :

Notre civilisation prend, ou tend à prendre, la structure et les qualités d'une machine [...]. La machine ne souffre pas que son empire ne soit pas universel, et que des êtres subsistent, étrangers à son acte, extérieurs à son fonctionnement. Elle ne peut, d'autre part, s'accommoder d'existences indéterminées dans sa sphère d'action. Son exactitude, qui lui est essentielle, ne peut tolérer le vague ni le caprice social ; sa bonne marche est incompatible avec les situations irrégulières. *Elle ne peut admettre que personne demeure, de qui le rôle et les conditions ne soient précisément définis.* Elle tend à éliminer les individus imprécis à son point de vue, et à reclasser les autres, sans égards au passé, – ni même à l'avenir de l'espèce¹.

Cette machine-ci, c'est le monde mythique de « La Politique de l'esprit », la structure sociale dans laquelle il est décidé de la place que chacun occupe. Mais remarquons que la stabilité de ce monde, dans ces « Propos sur l'intelligence », dépend moins de la croyance des hommes que de son bon fonctionnement propre : quelque chose a donc changé dans la vie fiduciaire. La machine ne pourrait si bien fonctionner s'il demeurait cet écart entre ce qui est et ce qui est tenu pour vrai, qui caractérise la *fiducia* et qui n'est rien d'autre que l'étendue vague ou l'arbitraire. Et cependant, il y a encore de la croyance à l'époque contemporaine. D'une part, il y a des restes de la croyance aux anciennes fictions politiques, par exemple les droits individuels, que la machine doit éliminer : c'est ce que Valéry observe dans les États totalitaires. Mais l'écart entre l'être et le non-être n'est pas toujours ignoré, et le second n'est pas toujours pris pour le premier : ceux que sa réduction amène à disparaître, ces « individus imprécis » que le texte mentionne, sont ceux qui vivent de cet écart – qui ont pour instrument leur propre intelligence. Il pourrait y avoir un reste de romantisme dans cette crainte et dans cet orgueil du déclassement social des artistes et des penseurs. Toutefois, Valéry n'oppose pas le sentiment à la raison, ni le corps vivant à la machine : en opposant un instrument à un autre, il n'est pas loin de se confondre avec ce qu'il révoque. Mais la question est de savoir si l'on aura un usage conscient de son intelligence, ou un usage inconscient de ses machines. Car il y a d'autre part une croyance spécialement adaptée à l'existence dans le monde contemporain, qui n'est après tout que la croyance à l'utilité des machines particulières. Ici, il reste du vague, puisque celui qui se sert de cette sorte d'outils ne s'en explique pas le fonctionnement : ces derniers font les choses à sa place, et il lui faut admettre qu'ils les font mieux que lui. C'est à cet endroit que la confiance des savants dans l'efficacité de leurs instruments d'observation se rapproche de la croyance du grand public dans l'utilité des instruments en général.

Dans son article intitulé « Le Faust en cours » – par référence à la fois au texte théâtral *Mon Faust* et au cours de poétique – Fabió Roberto Lucas a présenté dans des termes d'économie la *fiducia* valéryenne,

1 – « Propos sur l'intelligence » (1925), *Variété*, *op. cit.*, p. 1051.

comme une hypothèque levée pour instituer les échanges de divers types entre les hommes, et remboursable sur la matière. Il distingue cependant plusieurs hypothèques : la plus ancienne, celle des sociétés d'Ancien Régime, dépendait du travail humain et devait être remboursée sur le produit fini. Elle expliquerait le sens commun, qui est une croyance dont l'objet reste à portée de la puissance individuelle ; c'est ce sens commun que Valéry aurait en vue lorsqu'il parle de *fiducia* en général¹. La deuxième hypothèque, levée lors de la période révolutionnaire, dépendait du papier-monnaie et de l'extension des échanges qu'il permettait ; elle devait être remboursée sur l'or découvert à l'étranger. En étendant les échanges à un marché mondial et en admettant un remboursement à plus long terme, cette hypothèque faisait s'accroître le nombre de relais : l'objet de sa croyance était éloigné de l'individu². La troisième hypothèque, Lucas précise qu'elle a été remboursée avant d'être levée : c'est une hypothèque sur la valeur d'usage des instruments les plus récents. Elle est déjà remboursée, parce que ces instruments ont constitué un monde dans lequel les hommes ne pourraient se passer d'eux³. Mais par là, la définition de l'homme est elle aussi modifiée, ainsi que Valéry le remarque : si l'on peut dire d'avance que l'un ou l'autre aura l'usage de tel nouvel outil, c'est parce qu'on a défini statistiquement la fréquence de cet usage par les hommes en général. L'homme n'est donc plus celui qui travaille, comme dans l'économie classique ; c'est désormais un homme statistiquement indifférent aux autres. Ce que Valéry indique aussi dans les « Propos sur l'intelligence » :

Des intelligences vivantes, les unes se dépensent à servir la machine, les autres à la construire, les autres à prévoir ou à préparer une plus puissante ; enfin, une dernière catégorie d'esprit se consume à essayer d'échapper à la domination de la machine. Ces intelligences rebelles sentent avec horreur se substituer à ce tout complet et autonome qu'était l'âme des anciens hommes je ne sais quel *daimôn* inférieur qui ne veut que collaborer, s'agglomérer, trouver son apaisement dans la dépendance, son bonheur dans un système fermé qui se fermera d'autant mieux sur soi-même qu'il sera plus exactement créé par l'homme pour l'homme. Mais *c'est une définition nouvelle de l'homme*⁴.

Il y a des intelligences vivantes et d'autres, non pas mortes, mais automatiques ; or, les premières servent, construisent ou préparent les secondes. Pour mettre un terme à cela, il n'est pas même question d'avoir l'usage et la propriété de ces instruments et de mettre ainsi fin à leur aliénation de l'homme ; il est seulement question de s'en écarter. Si l'indifférenciation des hommes entre eux provoque de l'horreur, il ne semble pas que cette horreur soit surmontée et que soit recherchée une réplique active. Cependant, Valéry ne se confond pas si facilement avec la dernière catégorie d'esprit qu'il mentionne : son propre effort de compréhension, qui se manifeste dans cet extrait et dans la définition implicite de l'homme qui le conclut, pourrait apparaître comme la recherche d'une telle réplique. Et toutefois, à nouveau, lui-même ne trouvera de réponse à l'indifférenciation que dans un écart croissant et dans une pratique qui lui soit particulière. On pourrait dire que Valéry manifeste ainsi cette autonomie, cette volonté de se donner à soi-même sa loi, qui caractériserait les hommes d'époques plus anciennes – par exemple, ceux du XVII^e ou du XVIII^e siècle. Notons que l'âme autonome, puisqu'elle est particulière, pour être complète ne s'en distingue pas moins du reste du monde ; au contraire, le *daimôn* contemporain est à la fois incomplet et confondu dans un univers uniquement humain. L'une et l'autre sont donc individuels, mais la première est d'une individualité qui se suffit à elle-même. Or, c'est pour cette raison que son propre univers, par opposition, n'est ni clos sur soi-même, ni seulement humain : puisque l'âme vit de son orgueil, puisqu'elle est d'une divinité supérieure, il faut qu'elle trouve devant elle quelque chose qu'elle n'est pas. Inversement, le *daimôn* ne peut vivre que dans un univers auquel il s'adapte entièrement ; mais ainsi, puisque ce n'est plus qu'une divinité de second ordre qui l'anime, l'homme est-il altéré. Le « système » créé « par l'homme pour l'homme » n'est pas un système pour n'importe quel homme, et cependant, il semble que ce soit cette création même, cette institution du dernier monde mythique qui modifie la définition de l'homme. C'est bien parce qu'il vit dans cette grande machine qu'est le circuit clos, que l'homme est désormais défini statistiquement. Ce que Lucas commente ainsi :

1 Cf. LUCAS Fabió Roberto, « Le Faust en cours : les brouillons du *Faust* valéryen et les notes de son cours de poïétique entre *fiducia* et infini esthétique », *Relief*, 13:2, 2019, p. 83-84.

2 Cf. *ibid.*, p. 80-81.

3 Cf. *ibid.*, p. 85.

4 VALÉRY Paul, « Propos sur l'intelligence » (1925), *Variété, op. cit.*, p. 1050.

Cette interrogation finale [Valéry demandait quel motif il aurait de suivre un protocole scientifique] reste en suspens et suggère que l'acceptation des conditions initiales prévues par les recettes de la science moderne ne se justifierait pas en soi. En effet, elles ont besoin non pas d'un crédit fiduciaire à acquitter dans le futur, mais d'une homogénéisation a priori de nos désirs et de nos nécessités en conformité avec les présupposés de la recette technique donnée, c'est-à-dire avec les présumés de l'imitabilité générale. On ne peut recevoir les gains en or de la technologie moderne et jouir des bienfaits de celle-ci que parce qu'on l'a déjà payée de son propre corps et sans le savoir¹.

La science paye en or, puisqu'à suivre un protocole scientifique, on obtient immédiatement un objet, et non la fiction d'une chose. Et toutefois, pour suivre ainsi ses protocoles, il faut s'être déjà persuadé qu'ils sont universellement communicables, il faut s'être déjà rendu semblable à n'importe qui d'autre. C'est ce que viserait implicitement l'interrogation à laquelle Valéry, ainsi que Lucas le relève, ne répond pas. Cette interrogation ne portait pas plus loin que sur la raison que le sujet aurait de suivre un protocole ou de mettre une machine en fonctionnement, et sur l'énergie personnelle qu'il y mettrait. Valéry indiquait ainsi qu'il devait rester, en deçà des effets automatiques du protocole ou de l'instrument, une action virtuelle de la part du sujet, et que celui-ci conservait une certaine liberté de ne rien faire. Mais, ainsi que Lucas le développe, c'est cette liberté même qui est virtuelle, le plus souvent : on a l'usage de ses outils avant d'y penser, et en avoir l'usage c'est déjà s'être conformé au plus grand nombre. On paie « de son propre corps » l'hypothèque de la science contemporaine, comme l'économie du XIX^e siècle remboursait les industries levées en Europe par le papier-monnaie sur l'or du reste du monde, parce qu'il faut toujours une matière tangible qui puisse enfin se substituer aux fictions. Mais c'est un corps agissant qui dépense ainsi ses forces, et si la machine motrice les lui rend au centuple, l'intelligence en revanche ne reprend pas ce qu'elle a perdu en ingéniosité, après que l'on a poussé l'un ou l'autre bouton.

On a là l'exemple d'une dépense irrécupérable de ses forces par l'esprit, une activité de sa part qui ne le conserve pas dans sa potentialité. Mais il faut ajouter que des gestes comme ceux-là ne sont pas à proprement parler de l'activité intellectuelle ; celle-ci n'est plus laissée qu'à l'ingénieur, et si elle se poursuit, c'est dans la machine elle-même. Si l'esprit se nie lui-même, ce n'est pas tant parce qu'il se fait des instruments pour réduire ce qu'il y a de fastidieux et de répétitif dans son activité, que parce qu'il se rend leur fonctionnement obscur à force de les coupler les uns aux autres. Ce n'est pas tant dans les sciences que Valéry place la cause des dangers qui menacent l'esprit européen, que dans l'usage quotidien des outils les plus récents, quoiqu'il admette que ces outils n'auraient pas eu de raison d'être sans les progrès scientifiques du XIX^e siècle.

L'esprit se défend en s'exerçant

C'est donc l'usage des instruments qui est en question, et Valéry place le débat au niveau de ce qu'on pourrait appeler la politique, au niveau de la décision que les hommes peuvent prendre ou qu'ils ont déjà prise quant à leur occupation du monde. C'est à ce niveau-là que s'articulent ces excès d'imprécision comme de précision qui menacent, à l'époque contemporaine, la conservation par l'esprit de son pouvoir de penser. À l'esprit, il est nécessaire d'être en même temps imprécis et précis : l'imprécision, l'écart entre ce qu'il sait et ce qu'il ignore, est le lieu où son activité se déploie et où se conserve sa puissance : le lieu où il reste possible. Mais la précision est ce qui le limite, en tant que fin de son activité et surtout en tant que régulation de celle-ci. Cependant, à l'époque contemporaine, l'imprécision est croyance, c'est-à-dire confusion de ce qui est ignoré avec ce qui est su ; et la précision désormais est laissée aux intelligences purement automatiques, auxquelles ce creux où la conscience s'installe n'est pas nécessaire. Il faut donc à Valéry se placer entre cette faiblesse de l'intelligence qu'est la croyance, et cet excès qu'est l'action sans moyen terme entre la cause et l'effet. On sait que la possibilité de penser se conserve dans son activité ; mais ajoutons que ce n'est pas n'importe quelle activité du corps et de l'esprit qui la conserve ainsi, et qu'il faut se diriger plutôt sur cette conservation de la possibilité que sur l'activité en tant que telle, si l'on ne veut pas avoir pour modèle de la pensée l'activité automatique. Or, se placer ainsi dans l'écart, c'est avoir toujours une certaine imprécision, mais assumée, mais connue elle-même aussi précisément que possible comme hésitation, que ce soit dans la pratique individuelle de la définition ou dans la liberté de l'esprit européen.

1 LUCAS Fabiό Roberto, « Le Faust en cours », *op. cit.*, p. 85.

Le sous-titre de l'article de Lucas, « les brouillons du *Faust* valéryen et les notes de son cours de poïétique entre *fiducia* et infini esthétique », indique déjà que c'est dans la pratique de l'écriture et de la réflexion sur celle-ci que Valéry lui-même a fait l'usage de son propre intellect, sans recours à autrui ni aux machines. En revanche, ce que Lucas ne commente pas – mais aussi bien n'est-ce pas l'objet de son article –, c'est que le cours de poétique au Collège de France n'est pas simplement un ensemble de notes personnelles, une réflexion privée : c'est bien sûr une publication, et même une rencontre face-à-face avec le public. On pourrait dire que le cours, de ce point de vue, est un acte politique, d'autant qu'il a pour objet une pratique dont Valéry a d'ailleurs indiqué la portée. Mais en quoi cet acte ou cette publication est politique, cela reste ambigu ; car, encore une fois, c'est d'une pratique privée que le cours fait état : Valéry propose à son public de se décomposer lui-même en autant d'individualités distinctes. On pourrait dire qu'il n'a rien fait d'autre en publiant ses poèmes ou ses recueils d'aphorisme, puisque c'est à chaque fois à un lecteur qu'il s'adresse, et non à une multitude. Si l'acte de Valéry a une portée politique, on pourrait dire que c'est parce qu'il s'essaie à défaire l'unité civique. Il prétendra d'ailleurs agir contre la politique, dans une lettre envoyée à Jean Guéhenno qui lui reprochait de parler de politique de l'esprit, alors que l'Europe se préparait de nouveau à la guerre. Nous citerons cette lettre telle que Michel Jarrety l'a introduite dans son article « Paul Valéry et la politique », car on y trouve qu'il n'y a pas que de l'hostilité au civisme et de l'individualisme chez Valéry ; si ce dernier considère que son action personnelle est contraire à la politique, c'est parce qu'elle s'oppose à celle des partis et des gouvernements. Mais ainsi, c'est une autre politique qui se fait jour : une politique des individus, certes, mais aussi de leurs échanges et de leur collaboration.

Les efforts que Valéry et ses amis [du comité permanent des Lettres et des Arts de la SDN] déploient, les blindés les ruineront sans doute dans bien peu d'années, et Guéhenno, bien sûr, a raison de pressentir cette cruelle disproportion entre l'intelligence et le réel qu'elle voudrait amender, et il a raison d'alléguer l'urgence. Mais ce que Valéry lui répond dans une lettre de 1932 est important et vaut d'être cité un peu longuement : « Mais il y a des hommes pour l'urgence ; d'autres ont d'autres emplois. Il faut des pompiers et des architectes. Dans le cas actuel, c'est de l'esprit qu'il était question. [...] Il résulte de tout ceci que les hommes qui, comme moi, tiennent sur toute chose à l'esprit, et, d'autre part, abhorrent la guerre, doivent agir contre la guerre par les voies de l'esprit – et je n'entends pas par ces mots désigner les harangues, les déclamations, les résolutions de meetings, les serments, etc., car ce sont des actes de violence, qui n'excluent pas l'âme de guerre, s'ils semblent condamner la chose. La guerre naît de la politique ; la politique, quelle qu'elle soit, a besoin pour ses fins de la crédulité, de l'excitabilité, de l'émotivité ; il lui faut de l'indignation, de la haine, de la confiance, des mirages – et ce sont là autant de moyens de changer l'homme en animal de combat. Il ne vaut pas la peine de songer à abolir les guerres, si l'on ne s'occupe en profondeur à éliminer la bestialité [Lettre du 5 mars 1932, *Lettres à quelques-uns*] »¹.

Dans cet article, Jarrety rappelle l'action menée par Valéry au Comité national français de coopération intellectuelle, au Comité fédéral de coopération européenne ainsi qu'à la sous-commission puis au comité permanent des Lettres et des Arts de la Société des Nations. Comités sans pouvoirs de législation ni d'exécution, mais dans lesquels les artistes et surtout les écrivains, les intellectuels et les savants de France, d'Europe et du monde, jusqu'à l'Amérique latine et l'Extrême-Orient, se retrouvaient et débattaient entre eux. Or, cette institutionnalisation des échanges intellectuels a permis aussi que ces derniers soient publiés dans de meilleures conditions que les correspondances informelles entre les individus, ou que les colloques tenus par telle ou telle association de spécialistes. Le soutien apportés par les gouvernements européens à la création puis à la réunion des comités nationaux, et surtout l'inscription des débats dans le cadre de la Société des Nations, ont assuré au moins une mention dans la presse et la publication des textes en dehors des librairies spécialisées : ainsi, par exemple, de la correspondance entre Freud et Einstein². La politique de l'esprit, pour reprendre encore une fois le titre de la conférence de 1932, est donc loin d'être étrangère au public et aux institutions ; en revanche, ainsi que Valéry le déclare à Jean Guéhenno, elle est étrangère et même contraire aux moyens de la politique contemporaine.

Parmi ces moyens, Valéry cite « les harangues, les déclamations, les résolutions de meetings, les serments ». Quant aux serments, on sait déjà ce que Valéry pense des contrats ; on peut ajouter ici que, s'il tient cette

1 JARRETY Michel, « Valéry et la politique », *Commentaire*, 128, Commentaire SA, 2009/4, p. 906.

2 Cf. *idem*.

procédure politique pour une violence, c'est à cause de l'inégalité entre les deux parties : l'obligation est en fait et le plus souvent une contrainte, dès lors que l'une d'entre elles a les moyens de rompre le contrat et de prendre par la force ce qu'elle accepte d'obtenir par compromis. Valéry oppose les faits au droit, sans se prononcer sur la pertinence de celui-ci ; mais il n'est pas tout à fait hostile au légalisme. Il considère que les lois sont dangereuses tant que l'on ignore leur caractère conventionnel, non seulement parce qu'il y a dégradation de l'intelligence, mais surtout parce que le compromis perpétue l'inégalité entre les parties, et qu'ainsi le conflit ouvert est seulement reporté. Or, la violence se manifeste à nouveau dans les « harangues », les « déclamations » et les « résolutions de meetings ». Ce sont trois formes du discours politiques : Valéry manifestement réprovoque l'usage de cet instrument privilégié de la politique contemporaine. On peut remarquer à cet endroit que sa propre politique de l'esprit, pour autant qu'il a pu la développer, s'expose dans des lettres ouvertes, des articles, des conférences ou des entretiens : ce sont avant tout des formes du débat intellectuel, situé dans le lieu public. On y propose des doutes et des raisonnements. À l'inverse, le discours politique est un acte de persuasion. Il est donc violent dans l'ensemble de ses conditions, de ses moyens et de ses effets : de ses effets, puisqu'il a pour fin de provoquer un mouvement général, même si ce n'est qu'un vote massif ; de ses moyens, puisque les procédés rhétoriques, si l'on s'adresse à une assemblée nombreuse, doivent être assez remarquables, et assez peu raffinés, pour passer quel que soit le désordre ; de ses conditions enfin, puisque ce qui détermine à la fois ces fins et ces moyens, c'est une certaine considération de son public comme d'une foule à manœuvrer, c'est une négation de l'intelligence individuelle. Si l'orateur politique se règle sur la compréhension moyenne, c'est qu'il compte avant tout sur l'intelligence la plus faible, ou sur l'inintelligence générale : ce sont « la crédulité », « l'excitabilité », « l'émotivité » dont la politique dépend et qui font passer l'homme à l'état d'« animal de combat ». On aura compris qu'il y a pour Valéry une intrication nécessaire de la bêtise et de la violence. Ce n'est donc pas simplement que « [l]a guerre naît de la politique » comme si elle n'en était qu'une conséquence, mais indifférente à son essence ; la politique est déjà guerrière, elle engendre la guerre pour l'avoir portée en son sein. Donc, s'il faut agir, c'est par d'autres moyens.

Comment Valéry caractérise-t-il ces moyens ? Notons que, dans cette lettre, il place en opposition les « pompiers » et les « architectes », ceux qui empêchent les flammes de s'étendre et ceux qui rebâtissent après l'incendie. Sa méfiance envers la politique des partis est peut-être limitée par sa connaissance personnelle des quelques hommes de gouvernement, les Aristide Briand, les Émile Borel, qui ont fait l'essai, dans les années 1920, d'assurer la paix en Europe par un premier rapprochement entre la France et l'Allemagne ; et peut-être encore par ceux, ministres ou diplomates, qui ont cru pouvoir empêcher la guerre, ou contenir son extension, au moment où l'Italie et l'Allemagne allaient se réarmer. Voilà pour les pompiers, qui ont le désavantage d'être contraints à la rapidité, c'est-à-dire à l'irréflexion. En face, il y a les architectes, parmi lesquels Valéry se place. L'architecte a sur les choses une prise plus certaine que n'importe quel autre artiste. On pourrait dire, littéralement, qu'il ne peut bâtir sur du sable : il doit s'augmenter d'un mathématicien, d'un physicien et d'un ingénieur. Une politique de l'esprit, c'est-à-dire une préparation des conditions matérielles dans lesquelles l'esprit pourra continuer de s'exercer, exige des hommes eux-mêmes complets. Mais de plus, c'est un long exercice que celui de l'esprit, et bâtir est aussi attendre que la maison soit bâtie ; or, lorsque Valéry, en février 1932, parle à André Gide de l'« action *anti-politique* » qu'il a commencée, il précise aussitôt le rythme de cette action : elle sera « lente »¹.

L'esprit en s'exerçant s'accumule

Une fois encore, c'est sur le modèle d'un art, l'architecture, que s'explique la politique de l'esprit. Toutefois, la lenteur de cette politique, Valéry l'a exposée à plusieurs reprises, et de différentes manières, dans ces articles et ses conférences des années 1920 et 1930 ; le point le plus remarquable et sur lequel il revient surtout dans les deux lettres sur *La Crise de l'esprit*, puis plus tard dans les *Inspirations méditerranéennes*², c'est la constitution continue de la culture européenne, depuis l'Antiquité. Dans le texte de la conférence *Note (ou l'Européen)*, prononcée en 1922, il explique cette culture, de façon exhaustive, par le quadruple fait des échanges en Méditerranée, de l'extension de la loi de Rome à son empire, de l'approfondissement chrétien de l'âme, enfin de la discipline de la géométrie grecque. Toutefois, s'il prend

1 Cité in *ibid.*, p. 907.

2 Cf. VALÉRY Paul, *Variété*, op. cit., p. 993, 997, 1005, 1008-1011, 1044 et 1096.

soin de citer en dernier la correction scientifique, c'est parce qu'il la tient pour ce qu'il y a de plus particulier à l'Europe, et de meilleur en elle. Car s'il y a du commerce et des empires stables, s'il y a des religions qui approfondissent la vie spirituelle dans bien d'autres régions du monde, Valéry ne reconnaît nulle part ailleurs de science : cette pratique et ce produit dont chaque terme soit partout repérable et s'explique par les autres, et dont le système soit ainsi à la fois clos – sans référence à des choses hasardeuses – et entièrement communicable. Le paradoxe est manifeste : ce qui revient à l'esprit européen en particulier, c'est d'avoir inventé la connaissance universelle. Mais ceci est de conséquence pour le développement ultérieur de cet esprit : l'Europe est par excellence le lieu où une tradition pouvait se constituer, puisque y a été inventé ce qui se transmet sans perte. C'est ainsi que l'on peut parler d'esprit européen, ce qui dans d'autres circonstances serait un terme étrange pour un auteur si attentif aux individualités. L'esprit européen est l'activité de la science, reprise et poursuivie de génération en génération, d'individu en individu. C'est la géométrie grecque qui est pour Valéry le modèle de cette discipline entièrement publiable et parfaitement systématique. Même, la supériorité de cette science sur les autres disciplines de l'esprit, comme celles des mystiques et des théosophes, tient à sa publicité, qui assure sa possibilité et son accroissement. C'est ce que Valéry expose, dès avant 1922, dans la seconde lettre sur *La Crise de l'esprit* ; contrairement à la *Note* sur l'homme européen, ce texte présente dans un même paragraphe la forme et l'héritage de la géométrie :

Je prends le même exemple : celui de la géométrie des Grecs, et je prie le lecteur de considérer à travers les âges les effets de cette discipline. On la voit peu à peu, très lentement, mais très sûrement, prendre une telle autorité que toutes les recherches, toutes les expériences acquises tendent invinciblement à lui emprunter son allure rigoureuse, son économie scrupuleuse de « matière », sa généralité automatique, ses méthodes subtiles, et cette prudence infinie qui lui permet les plus folles hardiesses... La science moderne est née de cette éducation de grand style¹.

De la géométrie est exposée ici une série de caractères, qui peuvent constituer un ensemble de critères pour la correction des sciences. Le premier critère est la rigueur de l'allure ; la science est ainsi caractérisée comme un certain mouvement, dont la direction et le rythme sont cependant réglés. Elle ne peut ni changer de but, ni s'éloigner de son parcours, ni passer l'une ou l'autre étape. Le deuxième critère est l'économie de matière, c'est-à-dire la réduction au minimum de la référence aux objets sensibles ; cette restriction est la condition de son universalité. Celle-ci est désignée comme le critère suivant, sous le seul nom de « généralité », qui indique une extension moins grande que l'universel ; notons que Poincaré lui aussi, dans *La Science et l'hypothèse*, parlait du raisonnement par récurrence comme du principe d'établissement du « général ». D'autre part, la référence à l'épistémologie mathématique pourrait expliquer pourquoi cette généralité est obtenue automatiquement : c'est que le parcours de la série, du particulier au général, est réglé par une loi invariable ; il n'est pas nécessairement automatique, mais il peut être automatisé. Le quatrième critère, c'est la subtilité des méthodes ; celui-ci semble s'opposer au précédent, comme le passage automatique à la limite au parcours lent de toute la série. Le dernier critère de la scientificité explique cette opposition en articulant les termes : c'est en effet par un parcours lent, caractérisée par une « prudence infinie », que les moyens du passage automatique sont découverts. La définition rigoureuse de l'infini et du général doit être une hardiesse du genre de celles qui sont évoquées là, puisque rien de tel ne se rencontre dans les objets particuliers donnés d'abord.

La lenteur de cette éducation ou de cet exercice de l'intelligence à la science dépend de l'étendue de temps dont l'esprit dispose. Mais cette étendue, c'est le temps infini, et nous savons que c'est l'activité même de l'intelligence qui le forme par attention. Or, ce qui se dégage dans ces textes sur l'esprit européen, c'est que le développement de cet esprit est à la fois l'effet d'une discipline et du hasard, puisque rien ne rendait nécessaire l'apparition en Grèce de la géométrie. La discipline, la contrainte a due être d'abord librement choisie ; et de plus, loin d'abolir sa liberté, elle l'a reconduite en développant l'esprit, auquel cette indétermination est nécessaire puisqu'elle est la différence entre son désordre et son ordre. Mais cette « liberté »² sur laquelle Valéry conclut sa seconde lettre, et qu'il appellera plus tard « liberté de l'esprit »³, est aussi ce qui définit politiquement l'homme européen comme un sujet libre ; et ainsi, l'activité intellectuelle

1 – « La Crise de l'esprit », Deuxième lettre (1919), *Variété*, *op. cit.*, p. 998.

2 *Ibid.*, p. 1000.

3 – « Fluctuations sur la liberté » (1938), *Regards sur le monde actuel*, *op. cit.* p. 961.

indépendante de toute politique a déjà institué d'elle-même toutes les conventions politiques qui sont les seules que Valéry admette : la liberté de l'individu, le commerce et la paix avec autrui.

Exercice de l'esprit ou de la liberté

Ces conventions sont si l'on veut des valeurs, et l'on pourrait ajouter : des valeurs libérales. Difficile de dire si Valéry les a reçues sans discussion du XVIII^e siècle, ou si son affection pour le temps de Montesquieu, de Voltaire, de Goethe¹, s'explique par sa prédilection pour elles. Mais encore une fois, elles permettent une évaluation immédiate de ce dont elles sont la mesure, puisqu'elles ne se rapportent qu'à l'individu lui-même, et qu'elles peuvent aussi bien être traduites en connaissance qu'il a de soi. Ces valeurs politiques sont donc semblables à des conventions, comme ces catégories d'universalité ou de nécessité qui peuvent rassembler sous elles la totalité des objets des sciences, parce qu'ils sont objets de science. Si elles sont des fictions, elles ne le sont pas autrement que comme ce que produit l'esprit pour s'expliquer qu'il produise. On pourrait même dire que la liberté de l'esprit n'est rien d'autre que la discipline de la science et la condition générale de celle-ci :

Je trouve que la liberté de l'esprit consiste dans un « automatisme » particulier qui réduit au plus tôt les idées à leur nature d'idées, ne permet pas qu'elles se confondent avec ce qu'elles représentent, les sépare de leurs valeurs affectives ou impulsives, lesquelles diminuent ou falsifient leurs possibilités de combinaison. Ces dites valeurs ne se composent que par accident. Une idée triste se décompose en une idée qui ne peut pas être triste et en une tristesse sans idées².

Définition manifestement paradoxale, et qui contraint donc à l'expliquer. Valéry met toutes les restrictions qu'il peut autour du terme « automatisme » : les guillemets d'abord, l'adjectif « particulier » ensuite. La suite du texte, et l'exemple surtout, indique la nature de cette particularité, celle d'un automatisme qui s'oppose à tous les autres : un automatisme artificiel pourrait-on dire, par rapport à ceux, naturels, de la machine vivante. Qui a jamais pensé à quelque chose de funèbre, sans que cette chose soit en même temps caractérisée et sentie comme attristante ? Mais Valéry ne considère pas que la compréhension soit nécessairement et avant tout compréhension dans un certain sentiment. Le sentiment n'est d'ailleurs pas un sentiment, c'est une valeur, c'est-à-dire une marque sur la chose qui la modifie pour quelqu'un. Mais comme marque, on peut à loisir l'apposer ou la retirer. Cependant, les valeurs affectives sont de mauvaises valeurs – de la mauvaise monnaie – puisqu'elles « diminuent ou falsifient [les] possibilités de combinaison » des idées – la possibilité de les échanger entre elles. Les idées sont donc aussi des valeurs ou des signes manipulables et que l'on peut marquer les uns par les autres. D'une manière générale, il en va ainsi de tous les phénomènes mentaux, puisque l'esprit est ce qui rend significatives les choses sensibles. Mais ainsi, une fois tous ces phénomènes compris dans cette même perspective, il n'y a plus de peine à les distinguer et à recomposer leur ordre de toutes les façons que l'on voudra. C'est là que l'automatisme qu'est la liberté de l'esprit se distingue plus nettement des autres : elle est le moyen d'une distinction, quand les automatismes naturels opèrent une composition, et l'opèrent « par accident ». « Par accident », cela s'oppose au caractère motivé de la recombinaison de second degré : on peut en rendre compte ; mais ce qui rend des comptes, c'est l'intelligence. C'est donc en elle que consiste la liberté de l'esprit.

Le titre même du texte dont ce paragraphe est extrait, « Fluctuations sur la liberté », annonce autant le mouvement de son discours qu'une certaine détermination de son objet : c'est encore une valeur sur laquelle on spéculé et dont le cours varie. Mais ainsi, on peut encore comprendre ce titre d'une troisième façon : si la liberté est fluctuante, alors faire sur elle des fluctuations, c'est être soi-même libre. Toutefois, ce ne peut pas être de n'importe quelles fluctuations qu'il s'agit ; ceci, c'est l'article de Fabiό Roberto Lucas qui l'indique à nouveau :

[D]ans le cours [de poétique], Valéry ne cherche pas à retrouver une idée de sens commun ou de mesure humaine à établir sur l'hétérogénéité des relais et ne reste pas non plus impassible face à la spéculation statistique qui la manipule en tant que variable quantitative et fluctuante. Le poète vise un acte poétique qui hésite entre des

1 Cf. – *Variété*, *op. cit.*, p. 509-517, p. 518-530 et p. 531-552.

2 – « Fluctuations sur la liberté » (1938), *Regards sur le monde actuel*, *op. cit.* p. 961-962.

mesures et des relais hétérogènes, et en extrait les ressources pour une expérience prolongée et ralentie de contre-fluctuation et d'appréhension de leurs détails les plus subtils¹.

Ce que Lucas précise ainsi, c'est que Valéry ne cède pas lui-même à la spéculation sur les choses de l'esprit : il exerce sa liberté en calculant la valeur actuelle de chacune, non en la modifiant. Mais cette fixation de la valeur n'est pas non plus l'établissement d'une mesure générale et unique, une opinion partagée ou une perspective d'ensemble sur les différents niveaux de la matière, connus par les multiples relais de la science. Si la liberté même est fluctuation, elle est, comme l'écrit Lucas, une « contre-fluctuation », à la fois mouvement et notation des éléments distincts, continuité et discontinuité. Cette fluctuation ralentie est l'objet d'une « expérience », et ainsi est-elle directement connue ; mais elle a pour moyen les forces acquises dans l'exercice de la poésie, qui est une « hésitation », c'est-à-dire une manière de ne s'en tenir ni au sensible, ni à l'intelligible.

Mais ce qu'on peut surtout remarquer, c'est que Valéry a exercé cette liberté dans son cours de poétique – qui était tout ce qu'il y a de plus public. Cette parole que l'on s'adresse à soi-même, on la donne aussi à entendre à autrui, et peut-être cette publication fait même le professeur définir plus précisément ses termes et restreindre les élans de sa pensée. Un paradoxe semblable se rencontrait déjà dans la description par Valéry de la géométrie grecque : ce système si bien fermé, qui ne référerait qu'aux objets définis en lui, était pourtant intégralement publiable, et publiable pour être systématique. C'est qu'il y a publication et publication. Connaître par ouï-dire est une chose, refaire l'expérience en est une autre ; il y a donc deux modes du discours, et qui se distinguent selon qu'ils en perdent l'objet ou le conservent. Mais un discours qui n'a pour objet que la discursivité même, ou qu'un objet verbal, ne perd jamais celui-ci : or, le cours de poétique est à la fois cours sur une parole et parole lui-même ; et, de plus, à la fois cours sur une pratique et exercice intellectuel. Valéry peut lui-même vérifier à chaque fois ce qu'il dit sur sa propre expérience de la poésie, et inciter son auditeur à une vérification parallèle. C'est ce que Valéry déclare dans sa leçon du 17 décembre 1943 :

Ce cours même présente ce caractère paradoxal qu'il est lui-même ce qu'il tend à traiter, ce qu'il prétend exposer. Ce cours et son objet, son dessein et son modèle se confondent. Ce cours qui traite des fabrications de l'esprit pour l'esprit est une fabrication de l'esprit pour l'esprit. Son objet est de faire son objet ; et mon problème, si général devant vous, est mon problème particulier, quant à moi².

Cette publication-là n'est donc pas exactement une mise en commun de l'objet, elle est plutôt incitation à reproduire une expérience dont, dans ce cas particulier, même le protocole est à établir soi-même. Si quelque chose se publie, ce n'est qu'un orgueil ou qu'une réserve, Valéry restant sur son quant-à-soi ; mais un tel orgueil est capable d'exciter le public, ou à le rejeter, ou à le suivre, ou à le réduire intellectuellement. Ainsi et une fois de plus, c'est plutôt par réaction que par signification que se fait le passage de l'auteur au lecteur, ou du professeur à l'auditeur ; et cette réaction est déjà un acte du corps, par-dessus lequel la publication de signes serait passée.

La perte des forces que l'esprit peut appliquer à ses œuvres et à leur propre renouvellement n'a donc pas de causes étrangères à lui : elle vient, si l'on peut dire, d'une mauvaise politique économique de l'esprit. Les causes de cette perte sont d'ailleurs les moyens mêmes par lesquels l'esprit s'accroît : la formalisation et la reproductibilité de ses actes, la constitution de lexiques toujours plus significatifs et de syntaxes mieux ordonnées, l'invention et l'usage d'instruments toujours plus efficaces. C'est pourquoi la « crise de l'esprit » se signale en même temps par une perte et un excès : perte pour les individus, excès pour les États et pour la société des hommes en général. Mais l'une et l'autre reconduisent la différence intrinsèque de l'esprit, par laquelle il se distingue sans cesse de lui-même et se rend d'un côté inférieur, de l'autre supérieur à soi. Lors même qu'elles résorbent chacune des individualités dans leur totalité, l'administration comme les instruments d'usage quotidien les aliènent de cette intelligence que tous leur prêtent, et les rejettent dans l'incompréhension. L'aliénation de l'individu, dans ses manifestations extrêmes, est autant assimilation à l'État totalitaire qu'incapacité mentale. De façon générale, l'impuissance à ramener le désordre des événements contemporains à un ordre intelligible a pour cause, non pas une diminution, mais un

1 LUCAS Fabiό Roberto, « Le Faust en cours », *op. cit.*, p. 86.

2 Cf. VALÉRY Paul, *Cours de poétique II*, *op. cit.*, p. 279.

accroissement de l'emploi de la méthode – à tel point que la série qu'elle parcourt est désormais franchie à une vitesse supérieure aux facultés humaines d'attention. Mais si l'esprit peut se reprendre, c'est dans ce qui lui reste de pouvoir d'action et dans sa possibilité intime. Valéry est ainsi conduit à la politique ; mais à une politique toute particulière, qui se confond pour ainsi dire avec l'exercice individuel de son intelligence. Toutefois cet exercice, entièrement solitaire jusqu'aux années 1920, commence à se faire connaître et à se donner les moyens de se perpétuer dès la publication du *Cahier B* en 1924, et plus tard dans le cours donné au Collège de France. Mais puisque dans l'exercice intellectuel l'esprit doit trouver lui-même les moyens de changer en ordre son désordre, et sa contingence en nécessité, c'est sa liberté qu'il exerce par là. Valéry porte la pensée au politique en même temps qu'il commence à publier la sienne ; la coïncidence est d'autant plus remarquable que politique et public sont au même moment redéfinis par lui en des termes tels que la pensée y retrouve ses conditions de développement. Valéry refait ainsi la politique – ou fait une politique qu'il puisse accepter – en même temps qu'il refait à nouveau sa pensée. Peut-être faut-il plutôt insister sur les actes dans lequel cette politique prend forme que sur les termes dans lesquels son projet se formule : il ne s'agit pas pour Valéry d'énoncer un programme, il s'agit de penser la condition politique de l'intellectuel alors même que, bon gré, mal gré, la pensée dans cette condition est nécessairement politisée. Ainsi, le retour sur la politisation de l'esprit apparaît comme une réappropriation de l'esprit à lui-même – comme une action libre.

3. « L'art personnel »

Pourquoi celer la liberté dans l'œuvre ?

On pourrait définir la liberté au sens de Valéry comme la conservation de la possibilité après l'accomplissement de l'acte. Ainsi, dans cet extrait de « Fluctuations sur la liberté » : « Quoi de plus fréquent que de se surprendre à revivre l'état d'oscillation ou d'égalité possible où l'on était avant d'agir, comme si c'eût été un autre qui eût versé dans l'acte, et qu'il fût impossible au Même, sous peine de ne plus être le Même, d'accepter *que le fait comptât* »¹

Je suis donc moi-même tout ce que je peux être en tant que je peux le être et non que je le suis ; cette possibilité-là, c'est ce qui reste identique à soi-même à travers toutes ses modifications. Cependant, si l'on admet facilement qu'être pour l'homme soit être libre, la formulation devient paradoxale dès que la liberté est définie, non d'ailleurs comme indétermination, mais comme « oscillation » ou comme « égale possibilité ». Nous passons ainsi en deçà du libre-arbitre d'indifférence, dans lequel il semble que l'acte termine toujours la délibération, même si les deux objets sont également désirables. Pour Valéry, ce n'est pas seulement qu'aucun d'eux n'est préférable à l'autre, c'est encore que le Moi n'en préférera pas un spontanément, de son propre fait ; il continuera de passer de l'un à l'autre, et c'est à se tenir ainsi dans cette hésitation, dans cette activité continue, qu'il se conservera dans sa liberté et dans sa possibilité.

Tout ceci peut résumer les développements qui précèdent. Mais il nous reste à expliquer que l'hésitation continue doit être en quelque sorte signifiée, placée dans une œuvre : car ce déplacement de l'activité de la sensibilité et de l'esprit depuis le sujet jusque dans son produit semble impliquer une activité d'un autre type, une certaine dépense de ses forces sans retour de celles-ci. Nous savons que cette dépense est cependant réduite, parce que l'œuvre reste inachevée et qu'ainsi l'ouvrage peut se poursuivre indéfiniment ; nous savons aussi que cet ouvrage est pour le corps et l'esprit un certain exercice qui, loin de les épuiser, les renforce. Mais sentir et penser pourraient aussi bien se suffire à eux-mêmes : l'ouvrage peut leur être bénéfique, mais leur est-il nécessaire ? À moins qu'il ne faille prendre l'exercice de soi-même dans un autre sens encore que celui du renforcement ou de la perpétuation de ses pouvoirs : par exemple, si l'œuvre est une image de l'activité subjective, nous pourrions considérer l'ouvrage comme l'acte de son propre redoublement – comme une certaine réflexion. Peut-être l'œuvre est-elle nécessaire, parce que l'on peut vérifier sur elle qu'on a senti et pensé. Mais ainsi, elle passe du statut d'objet de l'esthétique à celui d'instrument de la connaissance en général.

1 – « Fluctuations sur la liberté » (1938), *Regards sur le monde actuel, Œuvres II*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1960, p. 955.

Écrire et lire

C'est un instrument assez polyvalent : il raffine les sens, il rend plus précis l'esprit, et leur donne enfin une image d'eux-mêmes. Mais c'est ainsi un instrument de la philosophie, si l'on veut bien admettre que celle-ci est la connaissance du sujet par lui-même, ou la connaissance de la sensation et de l'intellection selon leurs formes. Et d'autre part, puisque dans l'œuvre l'esprit voit son image, elle est le moyen d'un échange d'esprit à esprit – pourvu qu'à chaque fois le Moi pur s'y retrouve, plutôt que l'image d'une personne étrangère. Si cet échange ne doit pas être la communication établie par la *fiducia*, c'est parce que ce qu'on échange ainsi ne peut pas être quelque chose d'incertain, et ce qu'on a reçu ne doit surtout pas être supérieur en esprit, et inférieur en matière, à ce qui fut donné. Or, il est par conséquent nécessaire qu'on ne retrouve dans la chose échangée que ce qu'on aurait pu y mettre soi-même – que l'œuvre soit celle que l'on aurait pu faire. L'échange, une fois de plus, passe moins par des signes que par ce qu'on pourrait appeler une réactualisation et une reproduction. Michel Jarrety le signale ainsi dans son livre *Valéry devant la littérature* :

Une œuvre n'est guère supportable pour Valéry qui ne dise son tout premier énonciateur et ne laisse *inventer* derrière son Je l'humain système qui a pu la créer. C'était déjà la mesure que tentait de prendre l'*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* qui renouvelait la question de l'origine. Imaginer un homme, comme le propose l'ouverture du texte, loin des contraintes ou des contingences psychologiques d'un personnage, c'est concevoir l'individu comme les termes d'un problème, mais de telle sorte que l'étude de Léonard ne soit nullement séparable de la présence d'un narrateur dont l'exigence originelle est de façonner son sujet pour s'y loger aussi lui-même – et placer son modèle de manière à s'y réfléchir, en sachant que se fonde ainsi l'imaginaire d'un texte qui ne saurait se réduire à un simple portrait. [...] Si éloigné de la littérature que soit le travail de Léonard, c'est bien ici un modèle de lecture qui se fonde et qui cherche, à partir de l'œuvre faite, à reconstruire le faire, et, c'est fondamental, à loger le lecteur dans l'intériorité du texte¹.

Lire un texte, ce serait ainsi reconstituer sa production en se plaçant, en tant que lecteur, au lieu de cet auteur dont l'image sert de modèle à la reconstitution. L'auteur n'est pas en effet une personne mais une origine, une puissance de produire ; s'il est problématique, c'est parce que l'œuvre elle-même est d'une complexité telle qu'il est bien difficile de la résoudre à une loi unique pour expliquer sa production : les termes du problème, ce sont les éléments de cette œuvre. Mais la reconstitution de celle-ci passe elle-même par un texte, par cette « Introduction » dont Léonard de Vinci est le modèle et dont un individu indéterminé assure la narration : « Je me propose d'imaginer un homme de qui auraient paru des actions tellement distinctes que si je viens à leur supposer une pensée, il n'y en aura pas de plus étendue »². Mais si la pensée de Léonard reste hypothétique, celle du narrateur ne pourrait l'être, du moins pas à son propre point de vue. Celui qui parle sait qu'il pense ce dont il parle dans le temps qu'il en parle ; si nous ne voulons pas simplement prendre ce qu'il dit pour argent comptant, il nous reste à reprendre à notre tour son acte. C'est là que la présence d'une figure au centre du texte, sur laquelle diriger sa production ou sa reproduction, est nécessaire : ainsi que Michel Jarrety l'expliquait dans le chapitre de son livre qui précède cet extrait, si l'origine est toujours imaginaire, c'est parce qu'elle n'est jamais celui qui a parlé le premier, mais sa figuration dans une parole séparée de son énonciateur – dans un texte par exemple³. L'image de l'origine est plutôt la trace de celui qui a parlé que la présence sensible de sa voix. Mais en tant que trace, elle nous fait nous retourner vers cette présence, qu'il s'agit de retrouver.

Mais ce qui indique ainsi au lecteur la place qu'il doit prendre, au milieu du texte, est d'abord un moyen pour l'auteur de celui-ci de ne pas se perdre en lui. Avoir toujours à l'esprit sa propre présence, c'est s'assurer que les mots que l'on écrit signifient quelque chose pour soi-même. C'est ainsi que, dans « L'Introduction à la méthode », Valéry se place dans le texte comme celui qui assure la liaison de l'examen des œuvres du Vinci : c'est d'abord à soi-même que l'on écrit, puisqu'il y a quelque chose à comprendre qu'une pure activité de la pensée, sans la précision à laquelle on se trouve contraint dans le choix des mots, ne pourrait rassembler. Si le Moi pur est absent du texte, si ce dernier ne parle pas, il conserve cependant la possibilité de ce Moi à l'état d'une hypothèse nécessaire à l'explication de sa propre production, un peu comme les pierres des

1 JARRETY Michel, *Valéry devant la littérature : mesure de la limite*, Paris, PUF, 1991, p. 162-163.

2 VALÉRY Paul, « Introduction à la méthode de Léonard de Vinci » (1894), *Variété, Œuvres I*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1957, p. 1155.

3 Cf. JARRETY Michel, *Valéry devant la littérature*, *op. cit.*, p. 131.

civilisations disparues, loin d'être significatives pour nous, nous font nécessairement penser aux hommes qui ont pu les lever. On pourra peut-être alors parler de tradition : s'il est nécessaire que l'esprit se parle ou s'écrive à lui-même par ses œuvres, il échange ainsi de même avec ses contemporains, et peut encore être entendu par ses successeurs. Mais cette tradition est toute particulière ; elle ne peut être ce que Valéry appelle du nom d'histoire et qui est comme une suite de malentendus, ou de mauvaises lectures des textes. C'est un échange, mais un échange d'individus isolés et qui ne doivent rien pouvoir les uns sur les autres – sans quoi chacun d'eux ne serait plus soi-même.

On pourrait donc tenter de résoudre la difficulté que le texte valéryen oppose à sa lecture à partir de la thématique par Valéry lui-même d'un certain paradoxe, le paradoxe de la tradition. Que des œuvres puissent être transmises à la postérité sans être essentiellement significatives, ceci, qu'il nous reste à expliquer, indique déjà la possibilité d'un échange, et d'une compréhension de ce qui est acquis ainsi. Ce paradoxe se trouve être formulé dans la lettre « Léonard et les philosophes » en ces termes :

On ne voit guère plus de produits du désir de « perfection ». Observons au passage que ce désir suranné devait s'évanouir devant l'idée fixe de l'*originalité*. L'ambition de parfaire se confond avec le projet de rendre un ouvrage indépendant de toute époque ; mais le souci d'être neuf veut en faire un événement remarquable par son contraste avec l'instant même. La première, admet, et même exige l'*hérédité*, l'imitation ou la tradition, qui lui sont des degrés dans son ascension vers l'objet absolu qu'elle songe d'atteindre. Le second les repousse et les implique plus rigoureusement encore, car son essence est de *différer*¹.

Avoir l'ambition de concevoir une œuvre parfaite, c'est aussi vouloir rendre celle-ci « indépendante de toute époque » ; et cependant cette ambition « exige l'imitation ou la tradition ». Le paradoxe sera résolu quand nous pourrons montrer que l'imitation n'est pas imitation du passé, que l'ouvrage qui a ses « degrés » n'est cependant pas temporel – ou du moins pas au sens où quelque chose serait derrière lui et définitivement perdu –, que la tradition enfin n'est pas histoire. Ce qui permet de l'expliquer, c'est la différence qu'établit Valéry entre deux désirs, entre « l'ambition de parfaire » et « le souci d'être neuf » : ce qui est distingué ainsi, ce sont deux types d'ouvrages et d'œuvres selon deux modes du temps. Il est remarquable que ces deux types de production « impliquent » également la tradition ; et toutefois, le second l'« implique plus rigoureusement encore » que le premier, parce qu'il la repousse. On pourrait dire qu'il est d'autant plus déterminé par ce qu'il rejette que l'autre type de production, parce que lui n'assumerait ni ne dépasserait les œuvres passées. Mais ce n'est pas seulement que son activité est une réaction : s'il y a réaction sur le passé, c'est parce que l'on croit que le passé est passé, que le temps est une succession d'instantanés qui passent ; et cependant, c'est la réaction même qui produit un tel temps : « le souci d'être neuf veut faire [de l'œuvre] un événement remarquable par son contraste avec l'instant même ». Mais ainsi, œuvrer par réaction, c'est modifier la tradition en histoire, et c'est en ce sens que ce type de production implique celle-ci « plus rigoureusement encore » : la tradition lui est d'autant plus nécessaire qu'il lui faut avoir quelque chose derrière lui, avec quoi contraster, pour que son œuvre fasse effet.

S'il y a une critique, elle porte sur la poésie et la peinture d'avant-garde, et plus encore sans doute sur le cinéma : c'est ce dernier qui pour Valéry est par excellence le spectacle à effet de choc². Cet effet est expliqué dans « Léonard et les philosophes » par le moyen d'une considération du temps : loin d'être un tableau exposé tout entier au regard, l'art moderne est un art de la séquence et de la consécution, mais sans continuité ; la succession des plans d'un film en est le paradigme. Par distinction, nous pouvons maintenant définir le premier type d'œuvres, celles qui sont obtenues par « l'ambition de parfaire » : celle-ci implique la tradition, mais de manière toute différente ; elle ne lui est pas ce dont il s'agit de se distinguer, mais forme pour elle « des degrés dans son ascension vers l'objet absolu qu'elle songe d'atteindre ». Remarquons qu'à cet endroit, Valéry place l'imitation à côté de la tradition ; il les articule par un « ou », qui pourrait indiquer l'équivalence de l'une et de l'autre, si le verbe de la proposition relative dont elles sont le sujet n'était pas au pluriel : « l'*hérédité*, l'imitation ou la tradition, qui [...] sont des degrés ». Peut-être est-ce qu'hérédité, imitation et tradition se distinguent, mais s'accompagnent toujours. Dans ce cas, la mention des deux premières permet de préciser dans quelle perspective est considérée la troisième : c'est au point de vue de celui qui la reprend, de celui qui reçoit en héritage et imite les œuvres qu'il n'a pas faites lui-même. Mais

1 VALÉRY Paul, « Léonard et les philosophes » (1929), *Variété*, op. cit., p. 1241.

2 Cf. – « Mes théâtres » (1942), *Œuvres I*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1957, p. 1791-1792.

d'un autre côté, ainsi que la note en marge l'indique, la tradition est encore un souci de la « *Postérité* »¹. On pourrait dire que celui qui reprend la tradition passée l'ouvre ainsi à l'avenir ; mais ce qu'il faudrait considérer surtout, c'est que par là sa propre situation n'est pas tellement différente de celle de ses prédécesseurs. Car s'il peut œuvrer aujourd'hui, c'est pour avoir reçu d'eux leurs œuvres, et ainsi est-il le bénéficiaire de ce même souci qui le prend à son tour de laisser quelque chose.

S'il œuvre pour la postérité, c'est qu'il sait qu'il ne pourra achever son œuvre dans le temps de sa propre vie. Ce savoir est impliqué dans sa situation d'héritier : lui-même a reçu des œuvres imparfaites, et il faut qu'elles soient ainsi à reprendre, sans quoi il ne pourrait œuvrer. Mais il reçoit en outre des œuvres conçues dans ce même désir de perfection, et ainsi ouvertes également à la postérité ; par conséquent, si ces œuvres sont anhistoriques, ce n'est pas qu'elles se tiendraient dans l'éternité, mais parce qu'elles sont au contraire inachevées. Or, ce sont ces œuvres inachevées, mais orientées vers leur achèvement, que l'artiste imite tout d'abord. En plaçant l'imitation au centre, entre l'hérédité et la tradition, Valéry indique que ce type d'exercice est un certain moyen : celui par lequel l'œuvre reçue passe au statut d'œuvre actuelle, mais de telle sorte qu'une œuvre nouvelle et meilleure puisse être enfin préparée. L'artiste a donc à rassembler un passé et un avenir dans le temps présent de son ouvrage, et ainsi n'est-il pas dans une autre situation que ceux qui l'ont précédé et ceux qui lui succéderont. On pourrait dire même qu'il se confond avec eux, dans la mesure où leur passé et leur avenir est aussi le passé et l'avenir de son propre ouvrage : il reprend celui-ci là où les premiers avaient dû le laisser, et l'abandonnera enfin aux seconds. Mais reprise et abandon sont les deux actes par lesquels l'ouvrage en général recommence ou finit, quelle que soit l'origine de l'œuvre, quel que soit l'artiste qui l'a entamé : il semble que la personne de celui-ci soit assez indifférente, si c'est l'idée d'une perfection qui dirige l'ouvrage, et non des considérations intimes. Ainsi le temps de l'ouvrage est-il le même pour chaque ouvrier.

Mais cette idée n'est pas communiquée de l'un à l'autre artiste ; si elle peut les diriger tous, c'est seulement parce que chacun d'eux la trouve dans l'œuvre déjà faite, en tant qu'elle reste inachevée : celle-ci doit leur manifester son imperfection, sans quoi le désir de mieux faire ne pourrait les prendre. Si l'idée de perfection est un objet intellectuel, en tant qu'« idée générale du beau »² elle est surtout l'objet d'un désir, et ce désir est éminemment propre à un sujet. L'idée de perfection reste ainsi plutôt individuelle qu'universelle, sans être d'ailleurs l'opinion d'une personne particulière : elle n'est à chaque fois l'objet que d'une sensibilité et d'une intelligence en acte.

Modèle et configuration de la philosophie

Or, si Valéry définit ainsi la beauté comme perfection de l'œuvre, il faut remarquer qu'il la considère du point de vue de l'artiste, alors que la question de cette partie du texte « Léonard et les philosophes » est celle de la possibilité de la philosophie, et en particulier, de façon platonicienne, de la science du beau. Ce déplacement de la perspective n'est pas indifférent : après avoir suggéré dans les deux pages précédentes que la notion philosophique de la beauté disparaissait à l'époque contemporaine pour être trop abstraite, trop éloignée de ce sur quoi n'importe qui peut avoir prise, Valéry explique cette abstraction et cet éloignement comme la condition de la beauté, en tant qu'elle est perfection ; mais du même coup, il rend à cette notion une certaine pertinence, puisqu'elle dirige la production de l'œuvre – qui est quelque chose de tangible. C'est le paradoxe du rapport de Valéry aux philosophes qui se formule dans ces pages : dans la philosophie, les notions de celles-ci ne sont que des mots, et leur pertinence ne peut dépendre que de la valeur qu'on leur accorde. Ces notions, s'il faut les conserver, c'est dans un autre site, où leur valeur sera moins arbitraire, où elles répondront à un désir ou au mystère d'une chose :

De notre temps, une « définition du Beau » ne peut donc être considérée que comme un document historique ou philosophique. Pris dans l'antique plénitude de son sens, ce mot illustre va rejoindre dans les tiroirs des numismates du langage bien d'autres monnaies verbales qui n'ont plus cours.

Cependant, certains problèmes subsistent, et certains peuvent se proposer, qui ne se laissent ranger sous aucune des disciplines scientifiques bien définies, qui ne relèvent d'aucune technique particulière, et qui semblent

1 – « Léonard et les philosophes » (1929), *Variété*, *op. cit.*, p. 1241. La majuscule et les italiques sont dans le texte.

2 *Idem*.

d'autre part avoir été ignorés ou négligés par les philosophes, tandis qu'ils reviennent toujours, quoique vaguement ou bizarrement énoncés, dans les incertitudes des artistes³.

Notons l'assimilation de l'histoire et de la philosophie : celle-ci est toujours, comme le document historique, un discours déjà passé, dont il est impossible de réactualiser l'objet. Il ne reste donc que le discours lui-même, des mots sans signification et qui pourtant devraient, ont dû signifier quelque chose. C'est pourquoi le discours philosophique ne peut être pris ni comme un protocole scientifique, ni comme un poème ; l'ambiguïté de son statut autorise au mieux à le ranger parmi les curiosités. Et cependant, s'il a valu quelque chose et ne vaut plus rien aujourd'hui, c'est parce que sa valeur même était trop incertaine, qu'elle était purement fiduciaire et que la chose signifiée n'avait d'existence que par un accord des esprits sur elle. C'est de cet accord que dépendait l'universalité ou la généralité de la notion du beau, en tant que celle-ci devait inclure, pour le philosophe qui l'élaborait, les « règles de conformité [...] de l'expression à des préceptes et à des modèles soustraits aux caprices et aux doutes de chacun par la considération d'un Principe unique et universel »¹. Cette volonté d'universalité, que Valéry ne critique pas explicitement dans ces lignes, échoue nécessairement, puisque si ce principe doit être défini « avant toute chose, et *indépendamment de toute expérience particulière* », alors il est indéfinissable : il n'y a pas de connaissance *a priori* pour Valéry. L'expression artistique n'est donc pas réglée par l'esthéticien sur un tel principe, mais seulement sur les conventions les plus générales qu'il pourra induire, non seulement de son expérience, mais de ce qu'il aura entendu dire de l'expérience d'autrui ; de telle façon que ces conventions expliqueront et normaliseront au mieux l'expérience esthétique d'un certain nombre de personnes. Si la notion de l'universalité n'est acquise que par contrat, et si sa pertinence ne dépend que de la loyauté des signataires, alors il n'est pas nécessaire de la rechercher : on peut préférer l'individuel au général. C'est le sens de la note que Valéry a placée en marge de ces mêmes lignes :

À mon avis, toute Philosophie est une affaire de forme. Elle est la forme la plus compréhensible qu'un certain individu puisse donner à l'ensemble de ses expériences internes ou autres, et ceci, indépendamment des connaissances que peut posséder cet homme.

Plus il approchera dans la recherche de cette forme d'une expression plus individuelle et plus convenable pour lui, plus l'acte et plus l'ouvrage d'autrui lui seront-ils étranges².

L'induction, la généralisation faite en considération de l'expérience d'autrui, n'est donc pas nécessaire au philosophe : la compréhensibilité de ce qu'il met en forme dépend au contraire de la singularité de son expérience. Si cette forme qu'il produit doit être compréhensible, si quelqu'un doit comprendre, c'est celui qui se fait sa philosophie comme on prend pour soi des notes – non son lecteur éventuel. C'est pourquoi les connaissances sont indifférentes à la philosophie : ici, ce mot désigne ce que l'on sait des choses, de telle façon qu'on puisse en parler sans craindre la mésentente. Si le philosophe n'a pas à avoir de science de quoi que ce soit, c'est qu'il est étranger à tout monde commun, qu'il n'y a pour ainsi dire pas d'autres hommes pour lui : il n'a rien reçu d'eux, il ne peut rien recevoir d'eux, puisque le motif de leurs actes et le sens de leurs œuvres lui doivent être « étranges » ; il n'a rien à leur transmettre.

Considérée comme forme, la philosophie est une loi générale, mais elle n'est la loi que d'expériences individuelles, qu'elles soient mentales ou sensibles. Sa généralité est limitée à l'ensemble de ce que l'individu peut atteindre, sans références extérieures. D'autre part, cette forme est compréhensible ; elle est comprise par lui, mais en tant que forme et que généralité, elle est surtout le moyen pour l'individu de comprendre ce qui est rassemblé en elle, puisque l'expérience pure, ce qu'on pourrait appeler l'intuition, n'est pas significative. La forme est ainsi un concept ou, en tant qu'elle est ce qu'il y a de plus général, le schème de tous les concepts. Mais puisqu'elle n'est pas située dans l'entendement avant toute expérience, il reste à la produire, et c'est à cet endroit que le philosophe se trouve être le semblable de l'artiste.

Nous pouvons dire ainsi que les notions philosophiques sont significatives, pourvu qu'elles soient rapportées à l'individu qui les énonce. Mais d'autre part, là où Valéry ajoute quelque chose à l'individualisme et à l'empirisme, c'est lorsqu'il considère le statut de ces notions et leur rapport à l'expérience : en tant qu'elles

3 *Ibid.*, p. 1241-1242.

1 *Ibid.*, p. 1239.

2 *Ibid.*, p. 1238-1239.

sont abstraites de celle-ci et lui donnent forme, elles exigent un certain effort d'exhaustion et de formalisation – une production du concept. On pourrait dire que Valéry a directement considéré l'effort philosophique, indépendamment de la pertinence des notions produites. Cependant, la perspective dans laquelle il aura considéré cette activité n'est pas anodine, puisque c'est toujours un individu sensible et spirituel qui en est le sujet, et comme l'artisan de ses concepts.

Comme il est possible de situer Valéry dans l'empirisme ou dans le sensualisme, on pourrait le prendre pour un penseur qui, nostalgique du travail artisanal à l'époque industrielle, aurait voulu conserver une philosophie de la subjectivité individuelle en déplaçant l'artisanat dans l'activité même de l'entendement. Mais comment interpréter une telle situation ? Pourquoi la pensée résiste-t-elle ainsi à sa modification, et ne peut-elle à son tour devenir une production industrielle ? Même un marxiste ne peut penser qu'après ses auteurs de prédilection : la masse des commentaires qu'il peut lire ne sont pour lui que des prolongements de Hegel, Marx, de Lénine et des autres grands noms de la philosophie dialectique. C'est ce que Walter Benjamin suggère lorsqu'il écrit que « le travail intellectuel [...] conserve sans doute certains traits artisanaux »¹. La pensée ne peut-elle donc être définie que comme l'activité d'un sujet identifiable, identique à lui-même à travers son progrès, pour demeurer ainsi un travail artisanal ?

Origines et originalité : le vieux et le neuf

L'artiste poursuit ou bien il choque ; reprise et différence se distinguent donc comme l'art personnel de l'industrie, puisqu'à l'époque contemporaine le choc ne serait rien d'autre que l'effet attendu par le public, et l'art qui le produit, ainsi dirigé vers une humanité statistiquement définie, serait nécessairement standardisé. Mais dans l'un comme dans l'autre cas, l'artiste n'est artiste que pour avoir décidé ce qu'il fera des œuvres qu'il n'a pas faites lui-même : les rendre présentes, ou définitivement passées. Valéry mentionne le désir de poursuivre et le désir de distinction ; mais s'il évoque le désir premier, celui par lequel quelque chose commence, c'est par dérision, dans *l'Ébauche d'un serpent*, sous les espèces de la volonté divine qui en créant le monde a souillé le néant. C'est ainsi que le serpent ou l'esprit malin s'adresse au soleil :

Toi, le plus fier de mes complices,
Et de mes pièges le plus haut,
Tu gardes les cœurs de connaître
Que l'univers n'est qu'un défaut
Dans la pureté du Non-être² !

Mais si la source de lumière se trouve être le complice du serpent dans la fascination qu'exerce le visible sur les hommes, c'est par Dieu que le soleil fut créé et c'est dans son propre acte de création que celui-ci s'est dépensé et amoindri. Seulement, par rapport à la tradition théologique et philosophique, la dénomination du créateur et de la création est inversée : c'est l'origine qui est non-être et le monde qui est. Toutefois, peut-on dire que Valéry fasse ainsi la moindre interprétation théologique ? Ce qui se donne sous le nom du Créateur, c'est encore le Moi pur, et *L'Ébauche* n'est pas un poème religieux, ni blasphématoire d'ailleurs ; c'est un long persiflage de la création poétique où faire parler le diable, c'est redoubler l'ironie : la tentative de persuasion se dénonçant elle-même et s'empêchant en multipliant ses moyens, il n'y a là rien qui puisse être pris au sérieux.

En revanche, dans les textes critiques de Valéry, il est assez peu question des commencements : que ce soit Virgile³ ou Baudelaire, ses modèles sont toujours tard-venus. C'est même ainsi qu'il présente la poésie du second dans sa préface aux *Fleurs du Mal* :

Le problème de Baudelaire pouvait donc, – devait donc, – se poser ainsi : « être un grand poète, mais n'être ni Lamartine, ni Hugo, ni Musset ». Je ne dis pas que ce propos fût conscient, mais il était nécessaire en Baudelaire.

1 BENJAMIN Walter, *Sur quelques thèmes baudelairiens* (1940), *Œuvres III*, trad. M. de Gandillac, Paris, Gallimard, « Folio », 2000, p. 364.

2 VALÉRY Paul, *Ébauche d'un serpent*, *Charmes* (1922-1926), *Poésies*, *Œuvres I*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1957, p. 138-139, v. 26-30.

3 Valéry a traduit les *Bucoliques* : cf. *Poésies*, *op. cit.*, p. 207-281.

[...] Dans les domaines de la création, qui sont aussi les domaines de l'orgueil, la volonté de se distinguer est indivisible de l'existence même⁴.

Mais c'est de manière beaucoup plus générale, pour Valéry, que « la volonté de se distinguer est indivisible de l'existence même » ; car l'existence est toujours un certain effort de distinction, qu'il soit spontané ou réfléchi. La création se confond ainsi avec l'existence, parce que c'est en créant quelque chose d'encore inconnu que l'on se distingue de ses prédécesseurs : même sur la plante et l'animal peuvent apparaître de nouveaux caractères. Cette distinction est-elle aussi la différence recherchée par les artistes contemporains ? Celle-ci est surtout nouveauté, c'est-à-dire différence relative et toute provisoire ; et cependant, ce désir du nouveau, Baudelaire lui-même l'éprouvait déjà. Peut-être la poésie à l'époque moderne en est-elle arrivée à ce point où l'exigence de distinction ne peut plus être satisfaite qu'ainsi, au coup par coup. Car cette exigence est une sorte de loi de succession des époques de la poésie, comme Valéry le suggère dans la suite de cette préface : « Nous possédons, en effet, [...] un moyen simple et sûr de préciser notre idée nécessairement vague, et tantôt reçue, tantôt tout arbitraire, du romantisme. *Ce moyen consiste dans l'observation de ce qui a succédé au romantisme* [...] »¹.

Le romantisme en soi-même est chose vague ; il faudrait pour le définir « avoir perdu tout sentiment de la rigueur »² : mais c'est la propre chose qu'il est qui est démesurée. Or, le romantisme est une sorte de commencement ; ou peut-être tout commencement est-il une sorte de romantisme, s'il est vrai que « [t]out classicisme suppose un romantisme antérieur »³ et que « la substitution des ces diverses "écoles" [Réalisme et Parnasse] au romantisme peut se concevoir comme la substitution d'une action réfléchie à une action spontanée »⁴. Commencement donc est quelque chose qui ne peut être pensé, car aucun retour sur lui ne pourrait lui-même être à l'origine. C'est la condition de tous ceux qui mesurent, qu'ils soient poètes critiques ou penseurs réfléchis, d'être venus après. Mais dans cette perspective on ne peut penser le désir du nouveau autrement que comme une réaction ; la possibilité d'un *nouveau commencement* n'étant pas évoquée. Ceci permet de comprendre que Valéry considère le rejet de la tradition comme une poétique du seul effet de surprise. Sans tradition avec laquelle rompre, ces poèmes-là ne feraient pas effet ; mais c'est ce même effet qui est aboli, sitôt qu'elles entrent dans le passé à leur tour. Leur valeur, si l'on comprend la poésie comme une action continue et la plus longue possible sur le lecteur, semble donc minimale. Valéry en expose les raisons dans le « Calepin d'un poète » :

Il ne faut pas viser à l'originalité, et surtout dans notre temps ; car tout ce qui est original y est l'objet d'une visée très intense et d'une attention très avide, qui est anxieuse d'exploiter les moindres moyens de se distinguer. Il en résulte que ce qui était original le matin, est reproduit le soir même ; et plus c'était visible et neuf, le matin, plus est visible et insupportable, le soir, la répétition de l'effet qu'on avait créé.
– Méprisez le vieux et le neuf⁵.

Cette dernière phrase indiquant que poursuivre une tradition, pour Valéry, ce n'est tout de même pas être d'un temps, ni du sien ni de celui d'autrefois ; *vieux* et *neuf* sont ici ce qui est ancien, ce qui est neuf, non dans la tradition constituée par les œuvres, mais dans la société où l'on produit et l'on consomme. Or, il y a pour Valéry œuvre d'art du moment où peut apparaître ce qui n'entrera pas dans l'ordre quotidien des moyens et des fins :

IV. Le caractère le plus manifeste d'une *œuvre d'art* peut se nommer *inutilité*, à condition de tenir compte des précisions suivantes :

La plupart des impressions et perceptions que nous recevons de nos sens ne jouent aucun rôle dans le fonctionnement des appareils essentiels à la conservation de la vie. [...]

4 – « Situation de Baudelaire » (1924), *Variété, op. cit.*, p. 600.

1 *Idem.*

2 *Idem.*

3 *Ibid.*, p. 604.

4 *Ibid.*, p. 601.

5 – « Calepin d'un poète » (1928), *Variété, op. cit.*, 1957, p. 1455.

Ainsi la plus grande part de nos sensations sont inutiles au service de nos fonctions essentielles, et celles qui nous servent à quelque chose sont purement transitives, et échangées au plus tôt contre des représentations, ou des décisions, ou des actes.

[...]

VII. Parmi nos impressions inutiles, il arrive que certaines toutefois s'imposent à nous et nous excitent à désirer qu'elles se prolongent ou qu'elles se renouvellent. Elles tendent aussi quelquefois à nous faire attendre d'autres sensations du même ordre qui satisfassent une manière de besoin qu'elles ont créé¹.

L'œuvre d'art peut donc recevoir une interprétation économique, mais c'est un produit que sa consommation n'use pas et même reproduit. On voit par là d'ailleurs que l'explicitation négative de l'œuvre, comme d'une mise en réserve du pouvoir de la produire, peut être reprise dans une tournure positive comme production de nouvelles forces pour la production. En revanche, un produit qui s'use aussitôt qu'il est consommé ne devrait pouvoir entrer dans cette définition. Et toutefois, c'est bien comme tel que Valéry admet de comprendre l'*art* de ses contemporains ; d'autant que malgré tout, cet art satisfait à des besoins qui ne sont pas naturels et que les artifices humains ont eux-mêmes produits. Ce n'est que le caractère de ces besoins qui change à l'époque moderne.

C'est toujours de façon générale que Valéry a des reproches à faire : il semble moins viser l'un ou l'autre auteur, l'un ou l'autre courant, qu'un *esprit de l'époque*. Ce n'est pas après l'un ou l'autre qu'il en a, ce n'est à personne et c'est au monde entier ; car ces effets de rupture il les considère comme une réponse – ou plutôt une réaction, qui ne peut être que nécessaire – à cet affaiblissement général de la finesse des sens et ce besoin d'excitants à chaque fois plus forts, qui caractérisent l'humanité prise en masse. Or, c'est là que les œuvres d'art perdent leur état d'inutilité et se trouvent près de rentrer dans l'ordre des moyens et des fins. Ce qui ne dépend pas des artistes, mais des institutions : le pouvoir de décider de leurs œuvres, jusque dans ce qu'elles doivent être, est refusé aux premiers. C'est toujours dans « Notions générales de l'art » que l'on trouve exposé ceci :

XIV. L'Art, considéré comme activité de l'époque actuelle, a dû se soumettre aux conditions de la vie sociale générale. Il a pris rang dans l'économie universelle. [...] La carrière de l'artiste redevient ce qu'elle fut, dans le temps où il était regardé comme un praticien, c'est-à-dire une profession reconnue. L'État, dans bien des pays, s'essaie à administrer les arts ; il prend en charge d'en conserver les œuvres, il les « encourage » comme il peut.

[...]

[L'Art] se place ainsi à côté de l'Industrie utilitaire. D'autre part, les nombreuses et étonnantes modifications de la technique générale qui rendent toute prévision impossible dans aucun ordre, doivent nécessairement affecter de plus en plus les destins de l'Art lui-même, en créant des moyens tout inédits d'exercer la sensibilité. [...] Entre le « photon » et la « cellule nerveuse », peuvent s'établir des rapports tout surprenants.

Toutefois divers indices peuvent faire craindre que l'accroissement d'intensité et de précision, et l'état de désordre permanent dans les perceptions et les esprits qu'engendrent les puissantes nouveautés qui ont transformé la vie de l'homme, ne rendent sa sensibilité plus obtuse et son intelligence moins déliée qu'elle ne fut².

En considérant ainsi l'institutionnalisation de l'art, Valéry est autorisé, par l'état même où se trouve ce dernier, à en mener un examen tout général. Mais cette institutionnalisation est une sorte de mécanisation, qui d'ailleurs est bien réelle dans les développements les plus récents de l'art. Par l'étude des rapports du photon et de la cellule nerveuse, on découvre comment produire certains effets par action immédiate sur les composants de la matière et du corps humains les plus élémentaires découverts jusque là. C'est-à-dire que l'on pourrait produire, sans couleurs et sans vision, les mêmes effets qu'un tableau ; mais des effets d'intensité supérieure. Or, c'est bien à cause de cet accroissement d'intensité que l'art se trouve contraint à la nouveauté. Il y a, pour Valéry, un rapport direct entre mécanisation et rapidité : la machine fait plus vite ce que la nature produisait assez lentement. Toutefois, quand Valéry parle de machine, le plus souvent il ne s'agit que de l'esprit ; et cette vitesse est encore celle qui convient à ce dernier. Mais la vitesse de ses machines est aux temps contemporains supérieure à celle de l'esprit même : voilà la nouveauté, ce changement de caractère dans les besoins dont nous parlions plus haut. La machine a un rythme continu ou

1 – « Notion générale de l'Art » (1935), *Variété*, *op. cit.*, p. 1406-1407.

2 *Ibid.*, p. 1411-1412.

discontinu, selon que l'esprit peut la suivre ou ne la suit plus ; il n'est pas nécessaire que son mouvement soit une série de ruptures, ni qu'elle soit rupture elle-même. Le mécanisme de l'œuvre d'art peut bien être production de ce « *charme continu* »¹, par quoi Valéry définit son action sur celui qui la reçoit ; action que ce dernier est sur le point de reprendre, pour ne plus la subir, comme Baudelaire devant Hugo.

Il faut bien dire que Valéry, lorsqu'il parle de machine, le fait le plus souvent dans ses textes sur Léonard de Vinci ou Descartes². Or, dans l'un et l'autre cas, ce n'est pas d'une machine avec laquelle travailler qu'il s'agit, ce n'est ni l'imprimante ni le métier à tisser : c'est le modèle sur lequel penser le vol de l'oiseau ou le mouvement des corps. Valéry ne parle de l'*outil* qu'est la machine, en des termes plutôt péjoratifs, qu'au moment où celle-ci fait irruption dans le monde et réoriente l'existence humaine, dans les « Propos sur l'intelligence » et dans les « Notions générales » que nous venons de citer. Mais il reconnaît que le mécanisme préparait la mécanisation générale, puisque aussi bien, « [l']esprit a transformé le monde et le monde le lui rend bien »³ – puisque le monde spiritualisé contraint l'esprit à suivre son nouveau rythme. Toutefois, la solution de continuité entre les deux époques passe dans la relation de l'homme à ses produits et à ses instruments : dès lors que l'esprit s'est introduit dans l'ensemble des choses, le monde prend un mouvement automatique, de telle façon qu'il ne cesse à son tour de différer de ce qu'il venait d'être. L'homme, qui jusque là retrouvait dans ce qu'il concevait l'ordre de son intelligence, est désormais face à un esprit étranger. Valéry évite ainsi toute interprétation de l'histoire soit en termes de progrès, soit en terme de décadence. Ayant présenté la contemporanéité comme la première époque qui n'a pas d'idée de son avenir, il se permet de formuler des craintes, non la certitude d'une régression prochaine⁴. Nous avons interprété une telle attitude comme une installation dans l'incertitude ou dans la certitude de l'ambivalence. Au point de vue d'une philosophie de la transformation du monde, on pourrait trouver dans cette attitude de la régression et de la passivité ; mais remarquons ici que des penseurs qui lui étaient contemporains, certes mieux assurés dans leurs concepts et dans leurs analyses, ont parfois manifesté une semblable incertitude. C'était déjà, rappelons-nous, le cas d'Adorno lorsqu'il balançait entre la perfection de l'œuvre et la destruction de son prestige ; c'est encore le cas de Walter Benjamin.

Artisanat et industrie

Benjamin a considéré parallèlement, dans des textes publiés l'un à un an d'écart de l'autre, l'émergence d'un nouveau mode de l'expérience esthétique, et la dévalorisation de ce qu'il nomme de façon générale « l'expérience »⁵. Ces considérations entrent en composition dans la mesure où, dans l'un et l'autre cas, il s'agit de donner aux hommes les moyens de reprendre leur bien, c'est-à-dire d'avoir une connaissance des choses qui leur soit personnelle et de récupérer la propriété sur leurs produits. Mais elles pourraient aussi être contradictoires, puisque si, dans la perspective de *L'Œuvre d'art à l'ère de la reproductibilité technique*, l'industrialisation de l'art dissipe le prestige de l'œuvre et la rend à l'ensemble du prolétariat, dans celle du *Conteur* au contraire le passage de la production artisanale à la production en masse rend de plus en plus difficile la constitution de la communauté ouvrière, parce que chaque individu, devenu incapable de rassembler ses sensations, ne peut plus se faire comprendre ni d'autrui ni de lui-même. L'ambivalence est manifeste lorsque l'on compare les deux articles, et cet examen doit nous rapporter à Valéry et nous permettre d'expliquer ce qu'est pour lui la production individuelle, puisque Benjamin le cite dans *Le Conteur* pour ses textes sur la production artisanale et sur la reprise de la sensation dans l'expérience. C'est encore ainsi qu'il le mentionnera dans son étude *Sur quelques thèmes baudelairiens*.

L'Œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique, publié une première fois en 1935, présente la mécanisation de la production et ses conséquences sur la réception de l'art comme un progrès. L'aura, en tant qu'« unique apparition d'un lointain »⁶, est ce qui ne peut se reprendre d'aucune façon, puisqu'elle est à la

1 – « Situation de Baudelaire » (1924), *Variété*, op. cit., p. 602.

2 Cf. – « Descartes » (1937), « Une vue de Descartes » (1941), « Le retour de Hollande » (1926), *Variété*, op. cit., p. 802-804, p. 832-835, p. 853.

3 – « Notre destin et les lettres » (1937), *Regards sur le monde actuel*, op. cit., p. 1059.

4 Cf. – « La Politique de l'esprit » (1932), *Variété*, op. cit., p. 1023-1024. « [L']esprit de l'homme l'a engagé dans une aventure [...] ».

5 BENJAMIN Walter, *Le Conteur* (1936), *Œuvres III*, trad. P. Rusch, Paris, Gallimard, « Folio », 2000, p. 115-116.

6 – *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* (1935), *Œuvres III*, trad. R. Rochlitz, Paris, Gallimard, « Folio », 2000, p. 75.

fois non-reproductible et étrangère à celui qu'elle fascine. L'aura est le facteur esthétique de l'aliénation. Perdue dès que l'œuvre d'art devient constitutivement reproduction et que disparaît la notion d'œuvre originale, sa suppression est aussi celle de son prestige sur le plus grand nombre. Or ce prestige, qui instituait la tradition, reconduisait l'oppression de cette multitude par l'autorité. La suppression de l'aura, c'est ainsi la réappropriation par le prolétariat, non seulement de son produit, mais de sa propre image. En effet, la reproductibilité de l'œuvre par des moyens mécaniques a deux effets qui sont articulés : d'une part l'œuvre perd l'autorité qu'elle tenait de son caractère unique, d'autre part elle se trouve désormais accessible dans le même temps à la totalité de son public. Ceci est de conséquence pour le statut de la réception de l'œuvre et, enfin, de la définition de la sensibilité ou de l'*aisthesis* que ce nouveau mode de la réception détermine. Car l'œuvre n'est désormais plus contemplée dans la solitude, mais sentie distraitemment par une foule. C'est dans cette appropriation particulière de l'œuvre, lorsqu'elle devient une chose parmi les autres, qu'est mis un terme au prestige de l'aura et à l'aliénation du public par la théorie esthétique :

La masse est une matrice d'où toute attitude habituelle à l'égard de l'œuvre d'art apparaît transformée. [...] Pour les masses, l'œuvre d'art serait un prétexte de divertissement, alors, que pour l'amateur d'art, elle serait un objet de recueillement. Il faut y regarder de plus près. L'opposition entre distraction et recueillement peut encore se traduire de la façon suivante : celui qui se recueille devant une œuvre d'art s'y abîme [...]. Au contraire, la masse distraite recueille l'œuvre d'art en elle ; elle l'entoure de ses vagues, elle l'embrasse de ses flots. [...] Or, l'homme distrait est parfaitement capable de s'accoutumer. Disons plus : c'est seulement par notre capacité d'accomplir certaines tâches de façon distraite que nous nous prouvons qu'elles nous sont devenues habituelles. Au moyen de la distraction qu'il est à même de nous offrir, l'art établit à notre insu le degré auquel notre aperception est capable de répondre à des tâches nouvelles¹.

L'« attitude habituelle » à l'égard de l'œuvre, ce pourrait être la réception de celle-ci que la tradition exige, c'est-à-dire la contemplation, qui est une fascination. Mais l'habitude, ainsi que les lignes suivantes le précisent, n'est pas nécessairement tradition : elle peut encore se trouver dans l'usage irréflecti des nouveaux instruments. Ainsi, la main qui mène la navette d'un métier à tisser accomplit par habitude un geste traditionnel, tandis que celle qui suit le mouvement d'une chaîne de montage fait par habitude un geste mécanique. Mais il y a encore une habitude d'un autre type, c'est celle de la passivité devant les choses, de l'oisiveté qui rend la fascination et la dépossession possibles. Benjamin ne considère pas ici les efforts exigés par la conception d'une œuvre même traditionnelle, mais il suit Valéry lorsqu'il remarque qu'elle n'exerce son pouvoir d'enchantement que sur une passivité. En revanche, il n'est pas question que l'individu qui la subit se reprenne et analyse l'œuvre traditionnelle pour la recomposer ; c'est ce que l'aura interdit, et qui n'est rendu possible que par les œuvres reçues sur un mode différent de la contemplation.

Cet autre mode, qui ouvre à de nouvelles habitudes, c'est la distraction. Benjamin inverse ici le sens des arguments prononcés par la critique conservatrice contre l'industrialisation de l'art et contre sa diffusion jusqu'au grand public. En tant que multitude, celui-ci serait nécessairement irréflecti, puisqu'il n'aurait pas de centre sur lequel revenir ni d'unité à reprendre en conscience. Benjamin ne cite pas dans ce texte la notion de conscience de classe et préfère détourner l'interprétation de ses contradicteurs ; mais peut-être est-ce quelque chose comme une autre conscience, une conscience publique, qui apparaît au terme de son propre examen. Quoi qu'il en soit, il admet que le public reçoit les œuvres distraitemment, pour ajouter que par cette réception il échappe à la fascination et prend les œuvres en main au lieu d'être pris par elles. La métaphore réactionnaire par laquelle la foule est désignée comme un océan, sans forme et sans loi, est elle aussi prise en sens inverse : les flots ont plus de vigueur que ce qu'ils noient.

Les dernières lignes précisent que la réception distraite de l'œuvre ne se poursuit pas elle-même, comme peut le faire une contemplation qui trouverait sa fin dans la contemplation. L'œuvre d'art mécanisée a désormais acquis une certaine fonction, dont l'examen se trouve d'ailleurs plus tôt dans le texte. Cette fonction, c'est la préparation du prolétariat à l'usage des nouvelles machines. En tant que telle, c'est donc une fonction sociale, mais qui recoupe d'autres fonctions, politiques et psychologiques. Or, à cet endroit, la mécanisation devient ambivalente, puisque Benjamin relève le pouvoir d'aliénation qu'elle implique, et l'expose en termes de psychologie :

1 *Ibid.*, p. 107-109.

*Parmi les fonction sociales du cinéma, la plus importante consiste à établir un équilibre entre l'homme et ses appareils. [...] Pour la première fois, [la caméra] nous ouvre l'accès à l'inconscient visuel, comme la psychanalyse nous ouvre l'accès à l'inconscient pulsionnel. [...] Ces démarches de la caméra sont donc autant de procédés grâce auxquels la perception collective du public est à même de s'appropriier les modes de perception individuels du psychotique ou du rêveur. [...] Si l'on se rend compte des dangereuses tensions que la mécanisation a générées par ses conséquences au sein des masses – tensions qui, au stade critique, prennent un caractère psychotique – on découvrira que cette même mécanisation a créée, pour se protéger de telles psychoses collectives, des possibilités d'immunisation collective par le biais de certains films [...]*¹.

En introduisant la notion d'« inconscient visuel », Benjamin désigne ce qui, parmi les choses sensibles, reste inaperçu au point de vue de l'homme, parce que trop rapide ou simplement trop proche de lui. Le point de vue de la caméra ouvre à la perception un nouvel espace, où par exemple les gestes quotidiens sont soudain révélés, où l'ensemble des mouvements urbains est enfin analysé. Mais en rapprochant cette notion de celle, freudienne, d'inconscient psychique, Benjamin insiste sur les troubles dont toute cette activité à peine sentie pourrait être la cause, si elle restait inaperçue. La mécanisation de l'art répond ainsi à la mécanisation en général et aux dangers dont elle menace les hommes. Seule une réception collective peut empêcher l'aliénation individuelle « du psychotique ou du rêveur », parce que si l'un et l'autre sont aliénés, c'est précisément du monde commun. Mais ce que Benjamin suggère ainsi, c'est que la mécanisation peut être le facteur d'une telle aliénation. C'est presque un lieu commun, qu'il relève en citant d'ailleurs Valéry dans *Sur quelques thèmes baudelairiens* : la grande ville, loin d'être le lieu du rassemblement des ouvriers qui y vivent et travaillent, est celui de leur éparpillement². La fonction psychologique de l'œuvre reproductible se tourne ainsi en une fonction politique. Si le choc, ou la solution de continuité, est donné pour le caractère principal de tout mouvement mécanique, il peut y avoir également choc à l'usine et dans la rue, au travail et dans l'action politique :

Impossible de fixer [les prises de vue d'un film], ni comme une peinture ni comme une chose réelle. [...] C'est de là que vient l'effet de choc exercé par le film et qui, comme tout choc, ne peut être amorti que par une attention renforcée. *Le cinéma est la forme d'art qui correspond au lourd danger de mort auquel doit faire face l'homme d'aujourd'hui*. Il correspond à ces modifications profondes de l'appareil perceptif, celles-mêmes que vivent aujourd'hui, à l'échelle de la vie privée, le premier passant venu dans une rue de grande ville, à l'échelle de l'histoire, quiconque combat l'ordre social de notre époque³.

Le film choque également, mais contrairement à la chaîne de montage, aux automobiles ou aux milices fascistes, il laisse le temps de récupérer. Les plans successifs sont des chocs qui se laissent atténuer, parce qu'ils sont reçus distraitement, parce que le public d'une salle de cinéma prend ainsi l'habitude de recevoir des coups. Mais d'un autre côté, si cet ordre social caractérisé par l'aliénation et la mécanisation du travail est à combattre, c'est que cet état d'exposition au danger ne doit pas durer. Le traitement dialectique que Benjamin fait de la notion de choc lui permet de prendre celui-ci comme un point d'articulation, comme un mal qui pourrait devenir le moyen d'un bien par assomption, mais aussi par dépassement. Or, Valéry ne présente pas une telle dialectique, puisque pour lui cette espèce-là de l'effet de surprise n'est rien que néfaste.

La similitude que l'on peut trouver entre cette analyse de Benjamin et celle de Valéry, c'est que pour l'un comme pour l'autre les effets des arts les plus récents sont une réponse nécessaire – du fait de ses conséquences psychologiques – à l'emprise croissante des machines sur le travail et l'existence. En revanche, Benjamin conçoit le développement de la mécanisation de façon dialectique, puisqu'il y a d'abord aliénation et puis réappropriation ; tandis que Valéry ne voit ce développement aller que dans une seule direction, qui est celle de l'*inconscience*. Conscience pour Valéry est contrôle et jamais habitude ; on ne pourrait, à le suivre, définir la conscience simplement comme travail et possession du produit de son travail, puisqu'il manque à cette définition précisément la conscience, cette instance qui pour la simple activité mentale est comme un contremaître. On pourrait presque dire que Valéry reconduit l'aliénation jusque dans

1 *Ibid.*, p. 102-104.

2 – *Sur quelques thèmes baudelairiens* (1940), *op. cit.*, p. 360.

3 – *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* (1935), *op. cit.*, p. 107.

le rapport de l'esprit avec sa pensée, et du Moi pur à son esprit ; mais on sait aussi qu'aliénation dans ce sens est maintien du divers et rejet à l'infini de l'absorption du producteur dans le produit. Benjamin d'ailleurs parle bien d'absorption de son produit par le producteur ; mais il la faut comprendre dans le sens d'une reprise en main de soi-même, et de façon distraite.

Benjamin connaît la position de Valéry et s'autorise de lui lorsque, dans l'article *Le Conteur*, il évoque la continuité et la tradition qu'instituent l'artisanat : il en découvre, dans les textes réunis sous le titre de *Pièces sur l'art*, une interprétation menée dans les mêmes termes que celle du travail infini de l'artiste. Le paragraphe entier est presque une citation, ou du moins une paraphrase des commentaires valéryens :

Parlant des choses parfaites qu'on trouve dans la nature, perles fines, vins profonds et mûrs, personnes véritablement accomplies, [Valéry] évoque « la lente thésaurisation de causes successives et semblables » [« Les broderies de Marie Monnier », *Pièces sur l'art*]. Mais l'accumulation de telles causes n'a selon lui d'autres limites dans le temps que la perfection même¹.

Toutefois, ce que Benjamin omet de préciser, c'est que Valéry d'ordinaire distingue l'artisanat de l'art, dont il est issu mais s'est trouvé séparé, par suite du développement dans l'homme des « sensations [...] inutiles à nos fonctions essentielles »². L'artisanat bien sûr a toujours pour fin de satisfaire à l'une ou l'autre de ces fonctions, est toujours une production d'outils : vaisselle, meubles, vêtements. Il y a là simplement une couche de *verniss artistique* qui ne gêne pas leur usage ; ce supplément place l'objet artisanal comme à l'opposé de l'œuvre d'art contemporaine, qui est quant à elle une rentrée dans l'ordre des moyens et des fins. Toutefois, outre qu'il ne possède pas le critère, disons négatif, de l'*inutilité*, il faudrait savoir si l'objet d'artisanat possède toutes les caractéristiques de l'œuvre d'art ; et d'abord si sa consommation peut se tourner en nouvelle production. Mais une telle consommation serait-elle encore un usage ? Puis-je poursuivre en esprit le dessin d'une broderie, si je la porte sur moi ? Remarquons que Valéry ne parle dans ce texte de l'objet d'artisanat que comme d'une chose dont la confection fut pénible, et qui dure. Il manque ici un des critères qui distinguent l'œuvre d'art, la réorientation de la sensation et de l'attention dont celle-ci est la cause. C'est à partir d'une sensation de type différent qu'apparaît le désir de l'œuvre, et c'est encore une attention spéciale qui la produit et la consomme :

Le poète a essentiellement l'intuition d'un type de « combinaisons » à part. Telle combinaison d'objets (de pensée) qui n'a pas de valeur pour l'homme normal, a pour lui une existence *et se fait remarquer*. Elle le frappe comme une relation de bruits perçus séparément par une oreille quelconque, frappe en tant que relation l'oreille musicale – comme un contraste de couleurs, etc.

Tantôt c'est la combinaison de choses, et il faudra la *traduire* ; tantôt celle de *mots* qui jouira de la propriété énoncée, et il faudra la *justifier*³.

C'est après tout une certaine stimulation de l'attention, quelque chose de frappant qui est à la fois origine de l'œuvre d'art et fin que l'attention de l'artiste poursuit ; mais s'il la poursuit c'est pour la subir encore, et c'est de ce retour de la surprise attendue que vient le caractère infini de son ouvrage et de son œuvre. Il y a donc surprise et surprise, chose qui frappe et chose qui frappe : si Valéry prend le mot de choc dans un sens péjoratif, ainsi qu'on va le voir, il n'en définit pas moins l'œuvre d'art comme ce qui se manifeste aux sens. Mais cette manifestation ne doit pas seulement frapper, elle doit encore plaire, c'est-à-dire convenir à la sensibilité. L'artiste a donc à découvrir ce que l'on attendait sans prévoir : c'est l'heureuse surprise.

La surprise, objet de l'art ? Mais on se trompe souvent sur le genre de surprise qui est digne de l'art. Il n'y faut pas de surprises finies qui consistent dans le seul inattendu ; mais des surprises infinies, qui soient obtenues par une disposition toujours renaissantes, et contre laquelle toute l'attente du monde ne peut prévaloir. Le beau surprend, non par manque d'adaptation préparée, non par le seul choc ; mais au contraire par une telle adaptation que nous ne puissions trouver par nous-mêmes de quoi en faire et en concevoir une aussi parfaite⁴.

1 – *Le Conteur* (1936), *op. cit.*, p. 71-73.

2 VALÉRY Paul, « Notion générale de l'Art » (1935), *Variété*, *op. cit.*, p. 1405.

3 – « Calepin d'un poète » (1928), *Variété*, *op. cit.*, p. 1453-1454.

4 – *Littérature* (1929), *Tel Quel*, *Œuvres II*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1960, p. 560.

Ce sont les contraintes sur cette chose qui surprend qui la distinguent de la surprise ordinaire : l'heureuse surprise est celle qui vient d'une insertion parfaite d'un élément dans le jeu des éléments ; elle est condition du charme continu et non pas contraire à lui. Mais cette distinction entre deux types de surprise, l'une qui passe aussitôt, l'autre que l'on poursuit, nous révèle aussi un départ entre deux modalités du faire. Benjamin thématise ce départ comme la différence entre travail artisanal et travail à la chaîne ; or, il faut admettre que Valéry, s'il parle de « *l'abandon du beau travail* »¹, ne dit pas que les modalités de la production soient essentiellement historiques. C'est peut-être une lacune ; d'un autre côté, cela permet de penser que l'effort infini de l'artiste ne disparaît pas avec le passage des époques, ni ne devient une attitude réactionnaire. Au contraire : cet effort devient d'autant plus nécessaire que la vitesse excessive menace de toute part. Cela, avec une dialectique de la notion de choc, où le mal est inversé en moyen d'un bien, on ne pourrait l'admettre, puisque la mécanisation de la production aux fins de libérer du prolétariat est par là conçue comme une nécessité. On pourrait dire que ce qui se marque ici, c'est la différence entre une philosophie de la transformation du monde toujours par un certain moyen, du capitalisme à la société sans classes, et une pensée pour laquelle la façon de faire n'est pas ambivalente quant à sa fin.

Néanmoins, Walter Benjamin reconnaît dans le travail artisanal un mode d'appropriation de son produit par l'ouvrier que l'industrie a rendu impossible. Or, il ne considère pas que le produit ainsi approprié devienne un bien privé : c'est à une communauté qu'il est donné, parce que le mode de production et d'appropriation qu'est l'artisanat est tout entier traditionnel – mais d'une autre tradition que celle qui reconduit l'autorité. Le travail artisanal est déjà la répétition d'un geste, mais contrairement à ceux du travail à la chaîne ce geste peut être enseigné, génération après génération – parce qu'il n'est pas contraint, mais qu'il est maîtrisé. La tradition est ainsi la constitution d'un monde commun par le partage à la fois des biens produits, de la technique de production et de l'expérience du travail. C'est cette expérience même qui est la condition et l'objet du conteur.

Expérience faite

L'art du conte est traversé par l'existence affairée dans son origine, dans son actualité et dans ses fins. Dans son origine, parce que le conteur est souvent un « *laboureur* », un « *navigateur commerçant* » ou un artisan² ; dans son actualité, parce que c'est en plein travail qu'on l'écoute ; dans ses fins, parce que le conte donne à ceux qui l'écoutent de « *bons conseils* »³ pour mener leur existence. Ce conseil toutefois, ramassé dans la moralité qui le termine, n'est pas tout entier contenu en elle, et cette moralité même serait obscure si le déroulement du récit n'était pas suivi par l'auditeur. Le conteur qui fait ainsi part d'une expérience, qu'elle soit la sienne ou celle d'autrui, n'en explique pas les leçons, mais laisse celui qui demandait conseil tirer celles-ci du récit, au centre duquel il peut se placer lui-même, comme le conteur l'avait fait avant lui. Si le conteur laisse toujours sa marque sur le récit, comme « *le potier sur la coupe d'argile* »⁴, le récit n'est pas son bien privé ; bien au contraire, acquérir de l'expérience, c'est hausser son existence passée à la parole. L'expérience personnelle, par l'art du récit, peut devenir celle d'autrui, et c'est donc bien d'une perte de l'expérience que les hommes sont menacés lorsque cet art disparaît.

Remarquons qu'une telle définition de l'expérience se distingue de celle, extrêmement privative, qu'en a formulée Valéry : si le poème peut donner une expérience, c'est pour être lui-même quelque chose de sensible ; mais la parole courante, qui pour être comprise ne doit être sentie, ne peut rien faire passer de tel. Valéry définit l'expérience comme une diversité de sensations, et si leur collection est communicable, en tant que forme de l'entendement elle n'est pas ce que l'on a senti. Benjamin au contraire considère l'expérience à la fois dans une perspective kantienne – elle est elle-même cette subsomption du divers sensible sous une forme intelligible – et de manière à laisser ouvert le sens d'expressions comme : *avoir*, *acquérir* de l'expérience. Toutefois, il n'ignore pas que la perte de l'art du récit s'accompagne d'une modification du sens de celle-ci, et c'est ce qu'il formule, dès le premier paragraphe du *Conteur*, dans les termes d'une diminution de son « *cours* », de la valeur d'échange de l'expérience⁵. L'expérience ne vaut plus rien, parce

1 – « *Léonard et les philosophes* » (1929), *Variété, op. cit.*, p. 1241.

2 BENJAMIN Walter, *Le Conteur* (1936), *op. cit.*, p. 117.

3 *Ibid.*, p. 119.

4 *Ibid.*, p. 127.

5 *Ibid.*, p. 115.

qu'elle est remplacée à la fois par les faits bruts et par des prévisions purement intellectuelles : la « guerre de position » et les « manœuvres des gouvernants »¹. Or, ce sont notamment les faits bruts qui choquent, et qui empêchent leur propre constitution en expérience échangeable. À cela, il appartient aussi à la poésie moderne d'apporter une réponse. Néanmoins, si cette poésie se donne pour une assomption du choc et une reconstitution de l'expérience individuelle, c'est aux dépens, semble-t-il, de sa significativité pour autrui. Car le poème ne peut être reçu comme un film ; il reste, même sans aura, objet de considération pour un homme isolé, l'auteur ou le lecteur. C'est ce qui est développé par l'étude *Sur quelques thèmes baudelairiens*.

Dans celle-ci, Benjamin commence par expliquer la diminution de la significativité du poème par des facteurs qui pourraient sembler extérieurs à celui-ci : le poème lyrique n'est plus, comme à l'époque romantique, poésie par excellence, mais l'un des genres de la poésie moderne ; ce genre n'a plus rencontré depuis la même époque de succès de vente ; le public enfin « est devenu de plus en plus réticent à l'égard de la poésie lyrique que lui transmet le passé »². Ce dernier facteur est la suite des précédents, et cependant c'est dans cette réticence du public que commence à se manifester la perte de significativité de l'œuvre. Le public n'écoute plus la tradition, c'est-à-dire les récits de l'expérience d'autrui ; or, une part de cette expérience était déposée dans le poème lyrique comme elle l'était dans le conte. Mais cette réticence du public n'implique pas nécessairement que le poème lyrique ne puisse plus être le récit d'une expérience, par exemple affective ; ce ne pourrait être qu'un changement de goût passager. Ce n'est cependant pas la conclusion de Benjamin, et dès le paragraphe suivant il passe à l'hypothèse qui dirige son étude : « Si les circonstances sont devenues plus défavorables au succès de la poésie lyrique, on est tentés de croire que cette poésie ne conserve qu'exceptionnellement le contact avec l'expérience de ses lecteurs. Cela pourrait s'expliquer par le fait que cette expérience même s'est transformée dans sa structure »³.

Les trois facteurs cités sont bien circonstanciels, mais l'articulation de ces circonstances a modifié le caractère de la poésie lyrique, en tant qu'elle est la rencontre d'un auteur et d'un lecteur. Toutefois le facteur déterminant, c'est la modification de ce dont la poésie dépend en général, c'est-à-dire des conditions de cette rencontre. C'est donc à nouveau à l'endroit de l'expérience à l'époque contemporaine qu'il faut porter l'examen, si l'on veut comprendre la modification de la poésie à cette époque.

Benjamin commence par relever que la philosophie, depuis la fin du XIX^e siècle, a contourné l'expérience « normalisée et dénaturée des masses soumises à la civilisation »⁴ pour faire retour à une expérience originelle, qui serait celle de la vie. Or, c'est dans la littérature et surtout dans le mythe que cette philosophie a cru trouver cette origine. Elle est donc surprise en plein paradoxe : afin de se détourner de l'expérience sociale, celle de l'individu soumis aux circonstances économiques et au bouleversement constant du monde qu'il occupe, la philosophie de la vie prend pour mesure une expérience littérairement constituée et dont, somme toute, les conditions sont encore plus déterminées que celles de l'homme au travail. Elle oublie ainsi que l'auteur est également un producteur, et que l'expérience – dont Benjamin admet que cet auteur fait part dans ses textes – n'est pas une expérience naïve. C'est sur elle que porte son effort de constitution, et ainsi, ce qui est signifié par le poème est comme une fiction d'expérience. Mais une telle fiction peut encore être significative et compréhensible, quoique sa surdétermination empêche peut-être d'en tirer des leçons pour les affaires courantes. C'est toutefois cette surdétermination, nécessaire au poète, qui rend si difficile la lecture de la poésie lyrique moderne. Benjamin expose la production de celle-ci comme une constitution des sensations, non plus en expérience, mais en objets de la « conscience » ; ainsi, il semble que la transmission que la première assurait disparaît en effet. C'est ce que suggère Benjamin à propos de Baudelaire, après un détour par Bergson, Proust et Freud, qui lui a permis d'introduire la notion de conscience :

On est en droit de se demander comment la poésie lyrique pourrait se fonder sur une expérience où le choc est devenu la norme. D'une poésie de ce genre, on attendrait nécessairement un haut degré de conscience ; elle devrait élaborer la représentation d'un plan, sous-jacent à l'élaboration de l'œuvre. Ce trait convient parfaitement à la poésie de Baudelaire. C'est ce qui le rapproche, parmi ses devanciers, de Poe ; parmi ses successeurs, de Valéry. [...] En écrivant « Situation de Baudelaire », Valéry a fourni l'introduction classique aux *Fleurs du mal*. On y lit ceci : « Le problème de Baudelaire pouvait donc – devait donc – se poser ainsi : *être un grand poète*,

1 *Ibid.*, p. 116.

2 – *Sur quelques thèmes baudelairiens* (1940), *op. cit.*, p. 330.

3 *Ibid.*, p. 331.

4 *Idem.*

mais n'être ni Lamartine, ni Hugo, ni Musset. [...] [Ce propos] était sa raison d'État ». Il est étrange de voir invoquer la raison d'État à propos d'un poète. Il y a là quelque chose de remarquable : l'émancipation par rapport aux expériences vécues. La production poétique de Baudelaire est ordonnée à une tâche. C'est à des places vides, présentes à son esprit, qu'il a installé ces poèmes. Non seulement son œuvre peut-être définie, à la manière de toute autre, comme historique, mais c'est ainsi qu'elle s'est voulue et entendue¹.

La conscience individuelle annule le choc, un peu comme la distraction du public d'un cinéma ; mais tandis que la distraction est encore un mode de l'expérience esthétique, la conscience est contrainte de s'exhausser au-dessus de l'expérience pour abolir les effets néfastes de celle-ci. C'est pourquoi elle dessine un schéma *a priori* des emplacements dédiés au divers sensible, qui la prépare à recevoir celui-ci. Mais Benjamin, en suivant le commentaire de Valéry, interprète le plan des *Fleurs du Mal* avant tout dans un sens historique : les places vides, ce sont celles qu'aucun poète n'a encore occupées. *Les Fleurs du Mal* serait donc le premier recueil consciemment composé contre la tradition, sans que Baudelaire ait rien repris à l'expérience antérieure, comme un gouvernement invoque plutôt les intérêts supérieurs ou abstraits de l'État que la tradition politique. Mais cette opposition détermine la situation de ce recueil dans l'histoire, et non seulement parce que celui-ci se met face au passé, mais encore parce que Baudelaire apporte une réponse à l'accroissement de la diversité et de l'intensité des sensations.

Walter Benjamin identifie deux façons pour Baudelaire d'atténuer les chocs reçus dans la foule de Paris : l'une est de donner à ceux-ci une place fixe, en les transformant en « expériences vécues ». Par distinction de l'expérience, celle-ci est à la fois intime et toujours située dans le passé ; elle est donc doublement incommunicable. Cette fixation en expérience vécue serait le principal effort du poète au travail :

En fin de compte, l'apport spécifique de la défense contre le choc consiste peut-être à assigner à l'événement, au détriment de l'intégrité même de son contenu, une place temporelle précise dans la conscience. Ce serait la plus haute performance de la réflexion. Elle ferait de l'événement une expérience vécue. En cas d'échec, on verrait s'installer l'agréable ou (le plus souvent) la désagréable frayeur qui, selon Freud, sanctionne le défaut de défense contre le choc. Baudelaire a traduit cette situation par une image violente. Il parle d'un duel où l'artiste crie de frayeur avant d'être vaincu. Ce duel est le processus même de la création. Ainsi Baudelaire a situé l'expérience du choc au cœur de son travail d'artiste².

La constitution du temps en tant que forme nécessaire à l'intellection des événements en réduit donc le caractère sensible ; mais c'est précisément cette réduction qui était l'objet de la formalisation. Toutefois, cette préparation du sujet à recevoir ou à réduire les chocs peut encore échouer, et cet échec peut être ou douloureux ou plaisant ; c'est en quelque sorte l'heureuse et la mauvaise surprise valéryenne, sauf que Benjamin articule plus strictement l'agréable et la désagréable frayeur : l'une et l'autre ont la même cause, et le motif de leur distinction n'est pas évoqué. Plaisir et douleur sont intégrés en tant que réponse spontanée du sujet au choc, mais aussi en tant que faillite de la conscience : le choc arrache un cri, il rend l'homme inférieur à son état d'être de raison et de parole. Or, si la production du poème est ainsi un effort de réduction du choc, il semble qu'il aboutisse souvent, de l'aveu même de Baudelaire, à un échec. Mais cet échec appartient encore au poète et peut faire le thème ou la matière de son poème : Benjamin cite à cet endroit les vers heurtés des *Fleurs du Mal*.

Lorsque la réduction du choc réussit, le poète se retrouve dans un lieu modifié, où l'espace et le temps reçoivent une extension nouvelle, où les choses ne l'approchent plus jusqu'à le toucher mais restent à la distance où elles se révèlent familières. L'état de réminiscence est ce qu'il reste d'expérience de l'aura ou du sacré dans *Les Fleurs du Mal*. Le moyen et la manifestation poétique de cet état, ce sont les correspondances. Nous arrivons ici au thème baudelairien par excellence, ou plutôt à ce qui donne aux images placées dans cette poésie leur figure et leur unité particulières. La correspondance est moyen et manifestation, parce qu'elle est la figure poétique par laquelle est imité le beau naturel, mais aussi cette imitation même : « Pour définir ce que Baudelaire entendait par *correspondances*, on peut parler d'une expérience qui cherche à

1 *Ibid.*, p. 340.

2 *Ibid.*, p. 341.

s'établir à l'abri de toute crise. Elle n'est possible que dans le domaine culturel. Si elle en sort, elle se présente alors comme « le beau ». Dans le beau, la valeur de culte se manifeste comme valeur d'art »³.

Le temple est le lieu séparé, mais où la crise n'arrive plus, parce la crise est surtout arrachement à soi. Dans le temple, la distance des fidèles au dieu détermine tout l'espace, et ainsi n'y a-t-il pas de séparation soudaine ni d'approche imprévue. Au contraire, la distance empêche toute frayeur, toute survenue effrayante et toute surprise. L'aliénation est donc aussi un facteur de la possession de soi, même minorée. En revanche, en tant qu'artiste le poète ne peut s'établir dans le lieu de culte : il n'y a d'art que lorsque le sentiment religieux devient un sentiment esthétique. L'aura de l'œuvre d'art n'est donc pas l'aura divine ; mais il lui est nécessaire de rappeler celle-ci. C'est la vertu de réminiscence des correspondances, tournées vers une beauté naturelle dont elles sont la figuration nécessairement inexactes. Benjamin cite à cet endroit un extrait d'*Autres Rhumbs* de Valéry : « Le beau exige peut-être l'imitation servile de ce qui est indéfinissable dans les choses »¹. Cependant la réminiscence, dans laquelle la beauté naturelle est révélée tout en restant inimitable, n'est pas comme la mémoire du conteur par laquelle il reprend toute l'expérience humaine. C'est une « remémoration »² d'une « préhistoire », d'un passé antérieur à l'état humain ; mais surtout le mot de remémoration indique son caractère artificiel. La remémoration s'oppose au souvenir comme le conscient à l'inconscient. Le souvenir, c'est l'expérience intégrée à l'actualité de l'existence humaine ; la remémoration, c'est l'expérience vécue, seulement intime, fixée dans le passé par l'attention³. C'est ainsi la conscience qui produit la figure de ces objets qu'elle a situés aux époques les plus reculées. Autrement dit, la beauté naturelle est une fiction de nature. Cette remémoration, peu importe qu'elle soit volontaire ou involontaire ; elle est dans tous les cas l'aboutissement d'un certain effort de l'homme qui écrit, et de lui seul : « Dans le spleen, le temps se fait chose ; les minutes englobent l'homme comme des flocons. Ce temps est hors de l'Histoire, comme celui de la *mémoire involontaire*. Le spleen pourtant aiguise la perception du temps de façon surnaturelle ; à chaque seconde, la conscience est prête à amortir le choc qu'elle provoque en elle »⁴.

Proust avait thématiquement une « mémoire involontaire » pour rendre compte de la réminiscence des choses telles qu'elles s'étaient données d'abord ; mais pour interpréter Baudelaire, Walter Benjamin peut se permettre d'articuler celle-ci avec la mémoire volontaire ou l'effort de constitution du temps par l'attention, puisque aussi bien leur produit est le même : l'objet qui se donne à l'horizon. Le spleenétique reçoit les choses en pleine passivité, mais aussi en toute conscience. Il y a là une ambiguïté qui se développe dans la réception philosophique éventuelle de la poésie.

Remarquons que le spleen est déjà un certain échec de la constitution du temps, puisque celui qu'il se donne est un temps vide : c'est celui de l'ennui. Il n'y a pas d'événements qui s'y distinguent et que l'on puisse se remémorer avec joie ou avec peine. Mais c'est cet échec qui rend au poète la plénitude de sa conscience : il n'est pas, il n'est plus fasciné par l'objet lointain, qui n'approche plus comme dans l'aura mais commence à fuir devant le poète. Cet échec de l'apparition du lointain se tourne donc en expérience d'un nouveau type, celle de l'ennui. Mais l'ennui est aussi l'apparition du temps dans toute son étendue et dans une homogénéité qui n'est pas analysée. Or, c'est à cette expérience d'un temps reçu dans la passivité, mais d'abord activement formalisé, que les philosophes de la vie – celle de Bergson surtout – auraient tenté de faire retour.

Retournons aux premières pages du texte. La philosophie de la vie, depuis Wilhelm Dilthey jusqu'à Carl Gustav Jung, a cherché à revenir à une expérience individuelle de la vie dont elle a trouvé le modèle dans la littérature et dans le mythe. Or, Benjamin montre dans la suite de son étude comment l'objet de l'expérience signifiée par le roman proustien ou le poème baudelairien en est constitué par l'auteur. Il ne peut donc considérer la vie ni le temps de la vie comme l'objet d'une expérience naïve et originelle. Mais il admet que ce temps est en quelque sorte intuitionné, qu'il est aussi l'objet d'une expérience vécue ; il admet de plus que l'expérience en est en quelque sorte originelle, puisqu'elle est celle de la constitution de ce temps, dans lequel ce qui est trouvera son intelligibilité – c'est-à-dire son sens d'être. Ce que Benjamin semble donc reprocher à la philosophie de la vie, c'est qu'elle considère une origine sans se rendre celle-ci explicite en

3 *Ibid.*, p. 371.

1 *Ibid.* p. 372

2 *Idem.*

3 Cf. *ibid.*, p. 338-339.

4 *Ibid.*, p. 376.

tant qu'acte créateur – en tant que production. Mais il est vrai qu'elle passerait ainsi d'une philosophie de la vie et de la génération, à une philosophie de l'économie et du travail.

Dans ce débat entre l'une et l'autre, entre philosophie du travail et philosophie de la vie, c'est de savoir ce que l'on peut apprendre de la poésie qu'il s'agit, et dans quelle perspective : celle de l'auteur, ou celle du lecteur. Citer Valéry, pour Benjamin, c'est emprunter des arguments, non seulement à un poète, mais à un penseur qui a résolument considéré la poésie en tant que production. Dans ce cas, celle-ci apprend au philosophe ce qu'il en est d'une certaine activité, d'un certain effort mental de transformation des éléments sensibles et verbaux en succession ordonnée. La poésie apprend de plus à penser tous les efforts analogues, et ainsi à réfléchir sur la philosophie.

Mais d'un autre côté, Valéry a également pensé ce qu'il voulait que son lecteur reçoive et, pour lui comme pour Benjamin, l'expérience du temps qui est celle du lecteur de poème, quoiqu'elle ne soit pas celle du quotidien, n'en est pas moins celle d'un temps, disons particulièrement conforme au corps et à l'esprit : d'où le plaisir que la poésie doit donner. Sauf que le sentiment poétique du temps est tout ensemble un sentiment du fonctionnement du poème : de son rythme, bien sûr, mais rythme est au sens de Valéry cette succession ordonnée des éléments sur laquelle l'auteur a peiné. Ainsi, le lecteur pourrait comme assister, en tant que spectateur, à l'effort de production. Par là, l'un et l'autre point de vue se rendent de plus en plus semblables. Il ne reste plus que cette différence, que le temps de la production est ramassé dans un poème de faible étendue ; que le lecteur lira donc toujours moins longtemps que l'auteur n'a peiné.

Manière de penser

C'est de la nécessité de l'œuvre qu'il s'agit enfin, et d'abord de la nécessité de l'ouvrage pour l'exercice de la liberté du sujet, mais aussi de la conservation dans l'œuvre de la formule de cette liberté, sous l'aspect de l'oscillation. L'ouvrage exerce l'ouvrier, mais l'œuvre enseigne à son lecteur certains actes dont l'auteur a trouvé la forme. Et ce n'est pas seulement leur possibilité qu'elle lui enseigne, mais elle lui en fait éprouver l'expérience, toujours par le moyen de cette forme. L'action de celle-ci sur le lecteur peut donc aussi être comprise comme une certaine activité de ce dernier puisque, par exemple, en suivant l'ordre des images d'un poème, il le recompose nécessairement – même de façon peu consciente. En ce sens, le poème valéryen ne peut pas plus être hermétique qu'explicite, puisqu'il y a moins à comprendre qu'à sentir d'abord, et qu'à être en acte surtout, pour le reprendre.

C'est tout ceci qui rend l'œuvre d'art en général, l'œuvre de l'esprit, nécessaire non seulement au développement de ce dernier, mais peut-être à son apparition – du moins à celle de sa liberté. Mais le temps du poème et le temps de sa lecture sont ainsi à chaque fois le même : c'est le temps dont l'œuvre a la forme. Et si le temps de la production en diffère, celle-ci est cependant production de ce temps du poème, de ce sentiment d'un temps infini dont parle Valéry¹ ; de sorte que c'est à chaque fois un même temps, un même rythme et enfin un même ordre des actions qui est la mesure d'activités aussi différentes que le sont l'écriture et la lecture, la production et la consommation. Ceci est important : l'œuvre doit donner le même ordre à l'activité de deux individus distincts. Par là, on comprend non seulement comment le poème valéryen peut être lu, mais on comprend aussi comment il peut n'être pas lu ; et c'est Valéry lui-même, dans ses textes sur l'état contemporain de l'esprit, qui l'explique. C'est que « le temps est passé, où le temps ne comptait pas »². C'est-à-dire que l'époque n'est plus au labeur infini ; mais ce qui change par là, c'est le temps – nous ne vivons plus dans le même temps qu'autrefois, puisqu'il y a désormais un autrefois. Quelque chose est définitivement passé, que l'on ne peut plus reprendre : voilà tout le changement, qui ne semble donc pas être une mode, un goût passager pour la rapidité, mais qui est avant tout une modification du temps. Or, cette modification, pour Valéry, a commencé lorsque l'expérience s'est soudain étendue à de nouveaux objets, irréductibles aux catégories tirées de toute l'expérience antérieure : ainsi, l'électricité³. L'expérience, en tant qu'action du corps sur les choses, se trouve alors avoir accès à des corps auxquels le corps personnel reste littéralement aveugle. Il y a donc, dès les premières années du XIX^e siècle, un commencement d'écart entre l'action et son abstraction, sa formalisation, la formulation de sa possibilité. Cet écart, qui se manifeste dans l'usage de relais et de catégories scientifiques nouvelles, s'accroît à tel point que l'expérience n'est plus, dès

1 Cf. VALÉRY Paul, « Philosophie de la danse » (1936), *Variété, op. cit.*, p. 1399-1400.

2 – « Propos sur l'intelligence » (1925), *Variété, op. cit.*, p. 1045.

3 Cf. – « Le Bilan de l'intelligence » (1935), *Variété, op. cit.*, p. 1060.

la première moitié du XX^e siècle, une compréhension de l'objet, mais une action sur celui-ci sans intelligence d'elle-même. Or, c'est à regagner cette intelligence que Valéry travaille. Mais s'il y a ainsi travail, c'est qu'il s'agit de retrouver, dans toute la durée de celui-ci, ce rythme de l'expérience pluriséculaire.

De la sorte, Valéry tente de se faire un ordre de l'expérience aussi différent que possible de l'expérience de ses contemporains – qui est aussi la sienne, quoiqu'il arrive, puisqu'il éprouve assez l'excès de rapidité pour ses mots dessus. Peut-être l'idée d'un temps infini est-elle trop différente du temps par instants dans lequel nous vivons, pour que nous sentions en elle et par elle ? Et peut-être la formalisation de ce temps est-elle ainsi trop *métaphysique* – trop abstraite de l'activité de notre corps ? Mais cette tentative de conservation d'un ordre de l'expérience est-elle simplement conservatrice – c'est-à-dire : dépassée ? Ou bien n'est ce pas plutôt le décalage entre deux ordres distincts qui est nécessaire à l'expérience moderne, pour qu'elle soit ce qu'elle est ? Si les temps modernes sont précisément ceux de la différence avec les temps passés, alors il faut que ces temps-là continuent d'être impliqués en eux, qu'il y ait, si l'on veut, une présence en eux du passé comme passé. Ceci pourrait n'être qu'une manière de dire que le conservatisme est particulier à la modernité. Mais il y a le conservatisme – dans la position duquel Valéry ne semble pas, ou du moins pas toujours, s'être installé – et il y a une certaine conservation du passé dans le présent, dès lors que certains métiers, certains modes du rapport aux choses et de l'expérience, continuent d'être pratiqués. À côté des arts, il faudrait savoir si la pensée n'est pas une telle pratique, ou si du moins elle ne l'est pas peu à peu devenue. Là, c'est la question de l'acte du penseur qui se pose, et qui est posée par Valéry. De quelle sorte est cet acte ? Que transforme-t-il, s'il est bien une fonction ? Jusqu'où tient-il au corps, et comment à l'esprit ? La réflexion en tant qu'acte est un incessant retour sur l'activité ; et si c'est de cette réflexion qui se repousse soi-même que le temps est infini, ce temps-là n'est pas vain.

Conclusion :
Comment mettre en forme la pensée pure ?

La forme poétique de la philosophie

Le Cimetière marin se présente comme une méditation à caractère philosophique, dont les variations sont le rythme et la forme du poème. C'est dans les quatre premières strophes un épisode de contemplation, présence à l'âme de la lumière solaire et station à l'origine, devant l'éternel « recommencement »¹ de la mer. Cette vision parfaite, cette identification du voir et du vu, est l'aboutissement d'une « pensée »² : c'est l'accomplissement de la conscience qui est décrit ainsi. Mais ce séjour dans l'éternité du « temple du temps » est interrompu, dès la cinquième strophe, par l'évocation de ce que Gustave Cohen nomme la « mortalité de l'âme »³ : de sa future dissipation en « fumée ». C'est alors dans un temps humain, un temps de la différence avec le passé qu'entre le locuteur du poème, « après » la hauteur de sa vision et le repos de sa pensée⁴. Un temps incarné aussi ; mais l'incarnation est d'abord présence du corps dans le monde, projection de son « ombre »⁵ sur les tombes : c'est seulement à la vue de cette ombre tremblante que l'âme est rappelée à son corps. À la neuvième strophe commence la méditation sur la mort proprement dite. Si la mortalité de l'âme n'est certaine qu'à raison de son incarnation, la mort cependant ne se donne jamais qu'en pensée, n'est jamais que prévue ; aussi, ce sont successivement le corps et l'âme qui s'entraînent vers elle⁶. De plus, cette méditation sur la mort prend le tour d'une songerie sur les morts, sur la mort des autres. Seulement – et ainsi est-elle malgré tout intime – la mort des autres est aussi celle de « mes absents »⁷, dont les tombeaux sont « mes tombeaux »⁸. Mais cette proximité, cette familiarité de la mort, alors que la « grande âme »⁹ semble prête à la préférer au monde sensible, voilà que le locuteur du poème la « refuse »¹⁰. Commence alors une seconde réincarnation qui est, cette fois, non plus une vue de l'ombre tremblotante, mais une inhérence de l'âme au corps, un sentiment immédiat de la mobilité, une réfutation par l'expérience des paradoxes de Zénon : c'est sur un ébranlement général, sur les heurts du rythme, des consonnes et du lexique, que le poème se termine. L'évocation, par le tout dernier vers, de la première strophe, n'est pas pour autant un retour à l'origine : c'est à l'imparfait qu'est conjugué le verbe « picorer »¹¹, les colombes, les barques qui « marchaient » sur la mer ayant pris elles aussi leur départ.

Le Cimetière marin apparaît ainsi comme le récit d'une victoire sur l'immobilité de l'homme au moment de l'éveil et sur la séparation de l'âme et du corps. Nous parlons de récit, parce que cette conquête du mouvement est médiante, que celui-ci n'est pas donné d'emblée : il faut tout le temps du poème pour l'acquérir. La méditation sur la mort, sur le repos, sur l'immobilité, ressemble alors à l'attente et à la préparation du geste qui va l'interrompre et briser la « forme pensive »¹² : comme si toute la pensée, toute la philosophie, n'était enfin que le moyen d'un acte.

Si, de la pensée philosophique, on peut ainsi ne retenir que ce qui est sensation et sentiment, c'est que, pour être abstraite, cette pensée-là n'est pas tout absolue. De même que la sensibilité ne peut produire seule l'œuvre qui doit lui convenir, et qu'il faut de l'intelligence pour concevoir un Parthénon, de même l'intellect, dans son activité, a-t-il pour limite le corps dont il est issu. Mais si *Le Cimetière marin* est une méditation philosophique de forme poétique, c'est qu'en lui se conserve moins une pensée de la mort qu'une mise en

1 – *Le Cimetière marin*, *Charmes* (1922-1926), *Poésies*, *Œuvres I*, Gallimard, « Pléiade », 1957, p. 147, v. 4.

2 *Idem*, v. 5.

3 COHEN Gustave, *Essai d'explication du "Cimetière marin"*, Paris, Gallimard, 1933, p. 58. Nous suivons le découpage du poème proposé dans ce commentaire.

4 VALÉRY Paul, *Le Cimetière marin*, *op. cit.*, p. 148, v. 32-33.

5 *Idem*, p. 35.

6 *Ibid.*, p. 149, v. 52-53.

7 *Idem*.

8 *Idem*, v. 60.

9 *Ibid.* p. 150, v. 97.

10 *Idem*, v. 107.

11 *Ibid.*, p. 151, v. 144.

12 *Idem.*, v. 128.

relation de ce qui fait penser à la mort, et puis de ce à quoi la mort fait penser : de l'immobilité de la mer et du soleil, et puis pas réaction de la vie. Ainsi la mort est-elle moins un thème qu'un motif, un pivot du mouvement du poème de l'une à l'autre de ses extrémités. Que la mort soit ainsi ce qui fait se mouvoir, cela pourrait-il être d'un philosophe ?

Cette mise en forme poétique est donc moins celle de la pensée que du sentiment de son activité. Dans ce texte précis, c'est comme par ironie le sensible qui, abstrait de l'intelligible, est retenu ; c'est le sentiment de l'âme dans sa méditation que l'on retrouve seul. En tant qu'intellection, la philosophie y est alors absente, la place gardée pour elle restant vide. S'il y a dans la poésie l'activité de la pensée, on n'y trouve pas son achèvement dans l'intellection de ses objets. À quels textes alors demander cet achèvement ? Qu'est-ce qui articule et synthétise la pensée valéryenne ?

La forme textuelle de la pensée

S'il nous reste à donner l'unité de celle-ci, il semble qu'il faille dire que la notion de Moi pur, *centre du système de nos pouvoirs*, en articule les différentes parties. Mais le Moi pur a été découvert, au cours de nos recherches, comme la fonction hypothétique d'actes dont les effets sont observables. Il nous a ainsi d'abord apparu comme une partie, comme un des objets traités dans cet ensemble composé, mais sans unité, que serait l'œuvre de Paul Valéry. Cependant, qu'est-ce qu'une fonction hypothétique de transformation ? S'il est une fonction, le Moi pur est compris comme sujet de ces actes dont la certitude est acquise par l'observation de leurs effets sur les choses sensibles : les actes de transformation. Mais en tant que cette fonction est hypothétique, elle est essentiellement possible et irréelle. Nous avons donc d'une part le sujet qui est possibilité, d'autre part ses pouvoirs de faire et d'agir. Le sujet est lui-même connu dans une opinion toute subjective. Or, comment admettre que la cause de ces actes ait moins de réalité que leurs effets ? Cela précisément n'est-il pas impossible ? Ou bien faut-il admettre que la possibilité est supérieure à l'effectivité, puisque aussi bien elle dispose de l'effectuation ? Toutefois, même à réserver le mot de *réalité* aux choses ou aux objets, par distinction du Moi, on ne pourra dire que le Moi a plus *d'être* que les choses ; puisque, hypothétique et invérifiable, on ne peut dire qu'il soit. Le Moi pur, en tant qu'il est pur, n'est pas ; il est toujours accompagné d'une notation négative. Mais s'il est ce qui se distingue, n'est-ce pas qu'il est aussi la source de la négation ?

Que nier soit l'acte essentiel du Moi, cela nous indiquerait quelque chose de l'activité en général. Nous l'avons définie comme transformation ; mais nous aurions pu déjà noter que le sens de la transformation, c'est la négation de ce qui est ; puisque substituer à une chose n'importe quelle autre, c'est les rendre l'une et l'autre indifférentes. Nous pourrions maintenant ajouter que, ne connaissant que ce que je puis faire, tous les actes connaissables sont miens ; mais pour cette raison, et si notre hypothèse est juste, tous ces actes se comprendraient d'une manière ou d'une autre comme négation. Cela, nous l'expliquerions mieux à partir du sujet, en tant acte de nier, qu'en remontant à lui depuis ses œuvres.

Mais comment passer de la définition négative du Moi pur à sa définition comme négation ? Toute définition négative a sans doute pour condition la négation en général ; mais d'où pouvons-nous dire que celle-ci a sa source dans cela-même dont l'être est nié, le Moi ? Le Moi, étant défini négativement, est ainsi *ce qui se distingue* ; mais ici le pronom réfléchi pourrait n'être rien qu'une impossibilité de situer le sujet. Nous aurions pu aussi bien écrire : *Le Moi est ce qu'on distingue*, ou encore *Le Moi est ce qui est distingué*. Mais c'est précisément là que nous trouvons pourquoi nous pouvons prendre ce pronom comme un véritable pronom réfléchi : toutes ces propositions ont leur sujet impossible à situer ; mais elles-mêmes définissent le Moi comme insituable. C'est de là que nous pouvons dire que la réflexion est le biais de l'accès au Moi. Mais cette réflexion étant l'acte dont ce Moi a le pouvoir, elle ne peut être un simple retour au point de départ ; ou plutôt, ce point n'étant nulle part, il faut qu'elle le manque toujours. La réfraction et l'écho sont les figures de cette réflexion, qui dans le texte du poème est mise en place ; mais cette mise en place est encore ordonnancement, composition des images et des sons, et ainsi le poème tout entier est aussi une mise en œuvre de cette réflexion. Or, seule une œuvre de ce genre peut être vérification des pouvoirs du Moi, parce qu'il est essentiel au poème d'être à la fois chose faite et chose à faire – retenue du pouvoir de faire dans la chose façonnée. L'œuvre est la pierre de touche de la pensée ou de l'activité du Moi.

Mais si la pensée pure reste purement possible, arrive-t-il jamais que cette pensée soit en acte ? Que serait un tel acte, pour une intelligence qui ne peut fixer son objet dans une forme qu'elle ne se perde elle-même

comme activité de formalisation ? Et quelle serait alors la forme propre de cette intelligence ? Si, dans la lettre *Léonard et les philosophes*, c'est l'œuvre qui limite la considération de ses moyens, le philosophe au contraire, sans souci de ce qui sera et qui doit être fait, considère ce qui est et qui ne cesse pas d'être, aussi longtemps qu'il y aura de la pensée. Ici, c'est l'œuvre à venir qui limite et qui règle la pensée, tandis que dans sa présence à elle-même elle peut penser sans fin.

Pourtant, la poésie n'est pas la seule œuvre de l'esprit. La méditation philosophique du *Cimetière marin* est une mise en forme du sentiment de l'activité de pensée – mais non de la pensée même. À la mise en forme de celle-ci, c'est enfin l'écriture en prose abstraite qui sera dédiée ; cette prose dont Valéry a trouvé le modèle dans Montaigne, dans Descartes, dans Bossuet : « Tous ces grands hommes parlent abstraitement ; ils raisonnent ; ils approfondissent ; ils dessinent d'une seule phrase tout le corps d'une pensée achevée »¹. Voilà donc un savoir et une sagesse se faire jour, dans les textes d'un moraliste, d'un géomètre², d'un prêtre, comme clarté, comme pureté de la formulation ; comme présence, non pas même dans le texte, mais en tant que texte et que composition, d'une pensée mise en ordre. Mais comme devant Léonard de Vinci, la philosophie rencontre, dans cette science et dans cette sagesse de l'époque classique, une pensée de la pensée qui ne peut pourtant prendre son nom ; comme s'il y avait en face de ce que Valéry nomme d'ordinaire la philosophie, qui est ce qu'elle est mais dont les objets ne sont point, l'image d'une philosophie supérieure que le changement des temps aurait privé de sa dénomination, de son actualité fiduciaire ou métaphysique, mais non de sa pertinence ni de sa pure possibilité.

En dépit de quoi, Valéry déclare, dans l'avant-dernière leçon donnée au Collège de France, que « le rêve de [sa] vie, qui n'a pas été accompli, aurait été d'écrire une page [...] selon ce que j'aurais aimé faire, c'est-à-dire en suivant [ses] idées théoriques là-dessus »³. Était-ce de poésie en prose ou de la prose abstraite qu'il parlait en ce moment ? S'il a donné des pages de l'une et de l'autre, peut-être leur inachèvement, peut-être l'impossibilité de revenir encore sur l'acte de sa réflexion lui a-t-il interdit, de sa propre opinion, d'arriver à cet état du philosophe qui trouve dans la clarté de la pensée sa notion de la vérité.

1 – « Hommage à Marcel Proust » (1923), *Variété, Œuvres I*, Paris, Gallimard, « Pléiade », p. 774.

2 C'est l'apport de Descartes à la géométrie que Valéry retient, ou prétend retenir : cf. « Descartes » (1937), *Variété, op. cit.*, p. 800.

3 – *Cours de poétique II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 2023, p. 681.

Bibliographie

A. Textes de Paul Valéry

- VALÉRY Paul, *Œuvres I*, éd. J. Hytier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, 1807 p.
– *Œuvres II*, éd. J. Hytier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, 1695 p.
– *Cours de poésie I Le corps et l'esprit*, éd. W. Marx, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 2023, 685 p.
– *Cours de poésie II Le langage, la société, l'histoire*, éd. W. Marx, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 2023, 739 p.
– *Sur Nietzsche*, éd. M. Jarrety, Paris, La Coopérative, 2017, 93 p.
– *Lettres à quelques-uns*, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1952, 251 p.
– et GIDE André, *Correspondance 1890-1942*, Paris, Gallimard, 1955, 558 p.

B. Textes de philosophie

- ADORNO Theodor, *Autour de la théorie esthétique : Paralipomena, Introduction première*, trad. M. Jimenez et É. Kaufholz, Paris, Klincksieck, 1976, 145 p.
– « Les écarts de Valéry » (1960), *Notes sur la littérature*, trad. S. Muller, Paris, Flammarion, « Champs », 1984, p. 101-139.
ARISTOTE, *Les Parties des animaux, Œuvres complètes*, trad. P. Pellegrin, Paris, Flammarion, 2014, p. 1417-1535.
– *De l'âme, Œuvres complètes*, trad. R. Bodéüs, Paris, Flammarion, 2014, p. 965-1040.
BENJAMIN WALTER, *Œuvres III*, trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Paris, Gallimard, « Folio », 2000, 479 p.
CHRÉTIEN Jean-Louis, *De la fatigue*, Paris, Minuit, 1996, 171 p.
DERRIDA Jacques, *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, 396 p.
– « De l'Esprit », *Heidegger et la question*, Paris, Flammarion, « Champs », 1990, p. 9-143.
HEIDEGGER Martin, *Être et temps* (1927), trad. E. Martineau, édition hors-commerce, 1985, 356 p.
– *Interprétation phénoménologique de la « Critique de la raison pure » de Kant* (1927), trad. E. Martineau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de philosophie », 1982, 393 p.
– *L'Expérience de la pensée* (1954), *Questions III*, trad. A. Préau, Paris, Gallimard, 1966, p. 17-41.
– « Terre et ciel de Hölderlin » (1959), *Approches de Hölderlin*, trad. F. Fédier, Paris, Gallimard, 1973, p. 197-237.
HUSSLER Edmund, *Méditations cartésiennes* (1931), trad. G. Pfeiffer et E. Levinas, Paris, Vrin, 2014, 256 p.
KANT Emmanuel, *Critique de la Raison pure* (1781-1787), trad. A. Tremesaygues et B. Pacaud, Paris, PUF, « Bibliothèque de philosophie », 1965, 586 p.
MERLEAU-PONTY Maurice, *La Prose du monde* (1969), Paris, Gallimard, « Tel », 1978, 211 p.
NIETZSCHE Friedrich, *Le Gai Savoir* (1882), *Œuvres II*, trad. H. Albert révisée par J. Lacoste, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1993, p. 1-265.
– *Ainsi parlait Zarathoustra* (1883-1885), *Œuvres II*, trad. H. Albert révisée par J. Lacoste, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1993, p. 267-545.
– *Par-delà le Bien et le Mal* (1886), *Œuvres II*, trad. H. Albert révisée par J. Lacoste, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1993, p. 547-737.
– *Le Cas Wagner* (1888), *Œuvres II*, trad. D. Halévy et R. Dreyfus révisée par J. le Rider, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1993, p. 891-930.
– *La Volonté de puissance I* (1935), éd. F. Würzbach, trad. G. Bianquis, Gallimard, « Tel », 1995, 442 p.
– *La Volonté de puissance II* (1935), éd. F. Würzbach, trad. G. Bianquis, Gallimard, « Tel », 1995, 502 p.
PLOTIN, *De la Beauté intelligible, V^e Ennéade*, trad. É. Bréhier, Paris, Les Belles Lettres, 1967, p. 135-161.
POINCARÉ Henri, *La Science et l'hypothèse* (1902), Paris, Flammarion, « Champs », 2014, 252 p.
WEIL Simone, *Cahiers (1933-septembre 1941)*, *Œuvres complètes VI*, Paris, Gallimard, 1994, 570 p.
– *Cahiers (septembre 1941-février 1942)*, *Œuvres complètes VII*, Paris, Gallimard, 1994, 721 p.

C. Textes de critique littéraire et commentaires

- BÉMOL Maurice, *La Méthode critique de Paul Valéry* (1947), Paris, Nizet, 1950, 174 p.
BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, « Folio », 1955, 376 p.
BONNEFOY Yves, « Paul Valéry » (1963), *L'Improbable et autres essais*, Paris, Gallimard, « Folio », 1983, p. 99-105.
BOURGET Paul, *Essais de psychologie contemporaine* (1883), Paris, Gallimard, « Tel », 1993, 460 p.
BOURJEA Serge (éd.), *Paul Valéry et le politique*, Paris, L'Harmattan, 1994, 255 p.
CELEYRETTE-PIETRI Nicole, *Valéry et le Moi. Des cahiers à l'Œuvre*, Paris, Klincksieck, 1979, 405 p.
COHEN Gustave, *Essai d'explication du "Cimetière marin"*, Paris, Gallimard, 1933, 113 p.
FRIEDRICH Hugo, *Structure de la poésie moderne* (1956), trad. M.-F. Demet. Paris, Le Livre de Poche, « Références », 1999, 316 p.
GILLET le Révérend Père, *Paul Valéry et la métaphysique*, Paris, Les Cahiers Paul Valéry, 1927, 107 p.
HYTIER Jean, *La poétique de Valéry* (1953), Paris, Armand Colin, 1970, 312 p.
JARRETY Michel, *Valéry devant la littérature : mesure de la limite*, Paris, PUF, 1991, 463 p.
LE RIDER Jacques, *Nietzsche en France*, Fr. Nietzsche, *Œuvres I*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1993, p. XI-CXII.
SIGNORILE Patricia, *Paul Valéry Philosophe de l'art*, Paris, Vrin, 1993, 233 p.
SUTCLIFFE J.E., *La Pensée de Paul Valéry*, Paris, Nizet, 1955, 190 p.
VASSEUR Fabien, *Poésies – La Jeune Parque de Paul Valéry*, Paris, Gallimard, « Foliothèque », 2006, 281 p.

D. Articles

- CATTANI Paula, « Les écrits sur l'actualité de Paul Valéry : essais, pamphlets, écrits de circonstance ou textes littéraires ? », *Revue italienne d'études françaises*, 9, Seminario di filologia francese, 2019, 13 p.
ETTLIN Annick, « Le poème est une fiction... d'auteur », *Le Seuil*, 184, 2018/2, p. 149-165.
FARGES Julien, « Paul Valéry, penseur de l'attention et de la surprise », *Alter; revue de phénoménologie*, 24, OpenEdition journals, 2016, p. 169-194.
JARRETY Michel, « Le rhéteur, le sophiste et les idolâtres – Valéry : nominalisme et imaginaire », *Littérature*, 56, Larousse, 1984, p. 23-41.
– « Valéry : du classique sans classicisme », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 107, PUF, 2007/2, p. 359-369.
– « Valéry et la politique », *Commentaire*, 128, Commentaire SA, 2009/4, p. 901-910.
– « Paul Valéry, l'intermittent », *Medium*, 50, Association Médium, 2017/1, p. 64-75.
JOHANSSON Franz, « "Le démon de la possibilité" : listes et tableaux dans les brouillons de Paul Valéry », *Genesis*, 47, OpenEdition journals, 2018, p. 67-80.
LUCAS Fabió Roberto, « Le Faust en cours : les brouillons du *Faust* valéryen et les notes de son cours de poétique entre *fiducia* et infini esthétique », *Relief*, 13:2, 2019, p. 76-93.
MATTIUSSI Laurent, « Le Moi intempestif : Valéry après Derrida », R. Pickering (éd.), « *Regards* » sur *l'histoire*, Paris, Presses universitaires Blaise Pascal, 2008, p. 233-243.
SERPIETERS Tom, MARTENS David, « (Auto-)portrait de l'essayiste en esprit universel », *Orbis litterarum*, 72:6, John Wiley & sons, novembre 2016, p. 443-610.
USTUN Berkay, « Paul Valéry's implex, or that by which we remain contingent, conditional », *Neohelicon*, 46:2, Springer international publishing, 2019, p. 623-644.
ZACCARELLO Benedetta, « Paul Valéry, pour une logique organique du tracé », *Genesis*, 37, 2013, p. 71-83.

E. Dictionnaires

- REY Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2016, 1306 p. et 2767 p.
REY Alain et REY-DEBOVE Josette (dir.), *Le Petit Robert de la langue française*, Paris, Le Robert, 2018, 2837 p.

Tables des matières

Remerciements.....	2
Introduction : la pensée de Paul Valéry, philosophie critique ou critique de la philosophie ?	3
Quelles lectures de Valéry ?.....	3
Valéry philosophe ?.....	4
Valéry critique de la philosophie ?.....	6
Le Moi pur et l'univers : être ou non-être ?.....	7
Quelle différence entre le langage de la philosophie et le langage des textes valéryens ?.....	10
Première partie : faire sa pensée.....	13
1. De la passivité à l'activité : subir ou produire l'effet esthétique.....	13
Effets de discours ou effet du poème ?.....	13
Technique littéraire et manipulation des sens.....	14
Les voix et les regards de Nietzsche.....	16
La compréhension de Valéry.....	18
L'œuvre selon son effet, l'œuvre selon sa constitution.....	21
Illusion et vérité, charme et intellection.....	24
2. Activité et contrôle de l'activité : concevoir la machine.....	25
Comment contraindre à l'activité ?.....	25
La fonction de transformation.....	26
Les moyens, la médiation et le milieu.....	28
Modèle de la machine et figure de l'ingénieur.....	31
À l'origine du progrès.....	34
L'ouvrage, œuvre inachevée.....	37
3. Activité et possibilité : réduire la pensée à sa forme.....	37
De quoi la forme est-elle forme ?.....	37
Forme et signification.....	38
Forme et convention.....	40
Fixation de la forme : l'attention.....	44
Variation des formes : la fatigue.....	45
Prévision et attente.....	47
Forme du temps et forme du corps.....	51
Seconde partie : pouvoir penser.....	53
1. Origine et avenir de l'esprit.....	53
Où et quand l'esprit apparaît-il ?.....	53
L'esprit imprévisible à lui-même.....	54
Le soleil, image du cercle et cercle de la métaphore.....	58
La rupture du cercle.....	60
Limites de l'esprit.....	62
L'esprit agissant, l'esprit puissant, l'esprit possible.....	65

La pensée en creux des œuvres

2. Esprits contemporains.....	66
Les ressources spirituelles peuvent-elles se perdre ?.....	66
Payements en or, achats à crédit.....	67
Esprit universel et âmes singulières.....	69
L'esprit se défend en s'exerçant.....	72
L'esprit en s'exerçant s'accumule.....	74
Exercice de l'esprit ou de la liberté.....	76
3. « L'art personnel ».....	78
Pourquoi celer la liberté dans l'œuvre ?.....	78
Écrire et lire.....	79
Modèle et configuration de la philosophie.....	81
Origines et originalité : le vieux et le neuf.....	83
Artisanat et industrie.....	86
Expérience faite.....	90
Manière de penser.....	94
Conclusion : comment mettre en forme la pensée pure ?.....	96
La forme poétique de la philosophie.....	96
La forme textuelle de la pensée.....	97
Bibliographie.....	99
A. Textes de Paul Valéry.....	99
B. Textes de philosophie.....	99
C. Textes de critique littéraire et commentaires.....	100
D. Articles.....	100
E. Dictionnaires.....	100
Tables des matières.....	101