



**HAL**  
open science

# Le Poème comme acte pur (pour une épistémologie de la nécessité)

Jean-Christophe Cavallin

► **To cite this version:**

Jean-Christophe Cavallin. Le Poème comme acte pur (pour une épistémologie de la nécessité). Paul Valéry: Für eine Epistemologie der Potentialität (Germanisch Romanische Monatsschrift / Beihefte, Band 74), Universitätsverlag Winter, 2017, 978-3825366124. hal-01767066

**HAL Id: hal-01767066**

**<https://hal.science/hal-01767066>**

Submitted on 15 Apr 2018

**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.

## Le Poème comme acte pur (pour une épistémologie de la nécessité)

Dans *Eupalinos*, un philosophe (Socrate) parle d'un architecte (Eupalinos). Plus exactement, il parle pour lui, *en son nom*. Le sens de cette délégation dédoublant la figure de l'auteur en un penseur et un artiste suggère un clivage entre, d'un côté, la philosophie de l'art et, de l'autre, la production artistique. L'une est privée de pratique, l'autre est privée de concept : le penseur parle sans produire, l'artiste travaille en silence parce qu'il produit sans penser. Le dispositif incarne un dédoublement connu entre *poéticien* et *poète* dans la figure de Valéry. Qui fait de la poétique renonce au régime du poème, qui fait de la poésie renonce au régime de l'idée — c'est le célèbre « *sacrifizio dell'intelletto*<sup>1</sup> » que Valéry pose et déplore comme une condition expresse de la « littérature normale ».

### 1. Socrate *in bivium*

Au centre d'*Eupalinos* [1921], cette disjonction est figurée par la rencontre, sur une plage anonyme, entre le jeune Socrate et un « objet singulier » que Valéry retrouvera dans une méditation tardive sur la création poétique, *L'homme et la coquille* [1937]. C'est Socrate qui raconte :

Un jour de mes beaux jours, mon cher Phèdre, j'ai connu une étrange hésitation entre mes âmes. Le hasard, dans mes mains, vint placer *l'objet du monde le plus ambigu*. Et les réflexions infinies qu'il me fit faire, pouvaient aussi bien me conduire à ce philosophe que je fus, qu'à l'artiste que je n'ai pas été<sup>2</sup>...

Comme Hercule au *bivium* entre une vie de plaisir et une vie de vertu, Socrate sent deux âmes hésiter en lui devant cet objet « ambigu » que la mer a rejeté. C'est paradoxalement l'ambiguïté de l'objet qui précipite son destin et, pour ainsi dire, le désambiguïse. Il était deux hommes *in posse* et, ce jour-là, devint lui-même en sacrifiant l'artiste qu'il aurait pu être au philosophe qu'il a été. La rencontre est la *tuchê* qui dérouta sa vie entière vers la sphère improductive des « réflexions infinies » — cette sphère valéryenne de la pure potentialité et des longues méditations sur la possibilité du poème au détriment du poème-objet. Ce qui précipite le destin de Socrate est une question aporétique sur la nature de l'objet trouvé :

---

<sup>1</sup> « *Le premier sacrifice à la littérature viable est le "sacrifizio dell'intelletto"* » (Paul Valéry, *Propos me concernant*, in *Œuvres* (éd. Jean Hytier), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957-1960, t. 2, p. 1513.

<sup>2</sup> Valéry, *Eupalinos ou l'Architecte*, Paris, Gallimard, « Poésie / Gallimard », 1945, p. 61 (Je souligne).

Mais qui donc était l'auteur de ceci ? Fut-ce le mortel obéissant à une idée, qui, de ses propres mains poursuivant un but étranger à la matière qu'il attaque, gratte, retranche, ou rejoint ; s'arrête et juge ; et se sépare enfin de son ouvrage, — quelque chose lui disant que l'ouvrage est achevé ?... Ou bien, n'était-ce pas l'œuvre d'un corps vivant, qui, sans le savoir, travaille de sa propre substance, et se forme aveuglément ses organes et ses armures, sa coque, ses os, ses défenses ; faisant participer sa nourriture, puisée autour de lui, à la construction mystérieuse qui lui assure quelque durée ? [...] Que cet *objet singulier* fût l'œuvre de la vie, ou celle de l'art, ou bien celle du temps et un jeu de la nature, je ne pouvais le distinguer... Alors, je l'ai tout à coup rejeté à la mer<sup>3</sup>.

Si le geste de rejet accompli par le penseur — ou celui qui devient tel à partir de ce rejet — ressemble à une forclusion refoulant l'énigme du réel hors du champ de la pensée, c'est que cet « objet singulier » fonctionne dans le dialogue comme scène primitive. Le jeune Socrate est témoin de l'accouplement monstrueux de l'Art et de la Nature. Le *theios phobos* qu'il ressent devant l'objet ambigu figure le choc aporétique que représente pour la pensée une confusion possible entre les objets de l'art, produits de délibérations sur la matière et la figure (*tekhnê*), et les produits de la nature, œuvrement aveugle d'une nécessité formatrice (*phusis*). Avec Eupalinos, Socrate peut s'entendre, parce qu'Eupalinos est un constructeur et que la *construction* est « le passage du désordre à l'ordre et l'usage de l'arbitraire pour atteindre la nécessité<sup>4</sup> ». Eupalinos, en tant qu'architecte, délibère sur les possibles et produit une forme nécessaire à partir de choix arbitraires qui se justifient à mesure que la réflexion les structure. Le penseur a prise sur son œuvre justement parce qu'elle est construite et que sa figure est le résultat d'une pensée sur ses possibles. Comme l'écrit Valéry dans *L'homme et la coquille*, « l'idée d'une certaine figure exig[e] de mon esprit je ne sais quelle puissance de figures semblables<sup>5</sup> ». La nécessité d'un objet construit est une nécessité acquise et conquise de haute lutte sur l'arbitraire de ses prémisses, supposant l'élimination d'un nombre infini de figures possibles. Ce que Socrate découvre devant l'« objet singulier » est que la pratique artistique a des racines bien plus profondes que l'apollinisme éclairé de l'architecte Eupalinos ne semble le suggérer. S'il y a confusion possible entre les formes du vivant et les constructions de l'art, c'est que l'origine de celles-ci — ce qui œuvre et travaille en elles — est un agissement obscur dont l'*archê* ou le principe est une poussée nécessaire et non un jeu sur les possibles. D'où la forclusion de Socrate qui ne peut que reproduire, en le *re-jetant* à la mer, la schize inscrite dans l'objet entre, d'un côté, l'*activité de l'esprit*, dont la sphère est le Possible, et, de l'autre, l'*acte artistique* qui se modèle obscurément sur la Nécessité aveugle de la *natura naturans* ou nature productrice.

Voilà donc notre hypothèse. Le *Possible*, comme on le sait, est le contraire du *Nécessaire* (et non pas de l'impossible). Un ouvrage intitulé « Paul Valéry : Pour une épistémologie de la Potentialité » se donne un programme courageux et d'autant plus courageux, non pas dans ce qu'il choisit, que dans ce qu'il se refuse — mais c'est un geste très valéryen que de définir sa pratique par un certain nombre de refus. Ce à quoi renonce une étude sur la potentialité est de parler d'autre chose que du Valéry

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 66-67 (Je souligne).

<sup>4</sup> Valéry, *Histoire d'« Amphion »*, in *Variété III, IV, V* [désormais VAR], Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1936-1944, p. 85.

<sup>5</sup> Valéry, « L'homme et la coquille », in VAR, p. 553.

penseur ou poéticien de la poésie. Les concepteurs du volume ont refait le geste du Socrate d'*Eupalinos*. Ils ont refoulé dans la mer les poèmes de Valéry et ouvert aux intervenants la voie de la philosophie ou, pour le dire un peu vite, ce qu'on pourrait appeler « le côté *Monsieur Teste* de Paul Valéry ». Les très belles interventions rassemblées ici confirment cette orientation scrupuleusement suivie : la proportion des poèmes y est (logiquement) très faible. Je voudrais faire fausse route ou fausser un peu compagnie à notre troupe philosophique pour revenir sur la plage dont Socrate nous a écartés. Je voudrais m'attarder un peu sur cette limite indéfinie entre la terre ferme et la mer mobile et interroger les rapports, dans un poème de Valéry, entre Potentialité et Nécessité, au moment où elles se séparent pour prendre deux routes opposées, l'une vers une *création* privée de concept adéquat (nécessité aveugle) et l'autre vers une *critique* démunie de tout objet (potentialités infinies). Je me limiterai donc à la glose d'un poème de *Charmes* — le sonnet *Les Grenades* —, qui est un « objet singulier » jouant et mettant en jeu la même ambiguïté profonde que l'objet de l'*Eupalinos* entre production de l'art (*Les Grenades* en tant que poème) et production de la nature (les « grenades » en tant que fruits).

## 2. Poème à double détente

### LES GRENADES

Dures grenades entr'ouvertes  
Cédant sous l'excès de vos grains,  
Je crois voir des fronts souverains  
Éclatés de leurs découvertes !

Si les soleils par vous subis,  
Ô grenades entrebâillées,  
Vous ont fait d'orgueil travaillées  
Craquer les cloisons de rubis,

Et que si l'or sec de l'écorce  
À la demande d'une force  
Crève en gemmes rouges de jus,

Cette lumineuse rupture  
Fait rêver une âme que j'eus  
De sa secrète architecture <sup>6</sup>.

Je ferai quelques remarques préliminaires sur le poème, avant de me lancer dans le long *excursus* sur la naissance de l'esthétique moderne qui me permettra d'en élaborer une lecture moins empirique.

§ 1. Le poème souffre d'un apparent vice de forme. Contrairement à l'usage voulant que l'articulation formelle en deux temps du sonnet permette de distinguer les deux moments de l'allégorisant (huitain) et de l'allégorisé (sizain), *Les Grenades* annulent la tension formelle du système en livrant dès la première strophe le sens de l'allégorie : analogie entre l'éclatement des grenades au terme de leur mûrissement (allégorisant) et l'éclosion des idées dont l'*euréka* jaillit du front des penseurs comme la déesse de la raison jaillit du front du père des dieux (allégorisé). Cette erreur est

<sup>6</sup> Valéry, *Charmes*, in *Œuvres*, éd. cit., t.1, p. 146.

une ruse et la ruse est stratégique. En livrant d'entrée le « fond » du poème, Valéry désœuvre la quête de sens qui obsède bon an mal an toute lecture poétique. Cette tension cognitive une fois désamorcée par une clarté explicite, reste le poème comme être de forme et l'invitation à le lire autrement que comme machine à produire des significations, protocole de lecture qui ne peut qu'en méconnaître la structure intime comme l'ouverture de la grenade ou ce qu'on pourrait appeler sa venue-à-la-clarté en périme sans retour la « secrète architecture ». L'erreur de forme stratégique figure une erreur de lecture. Le sens d'un poème n'est pas détachable de son être de forme. La postulation polysémique n'arrange rien à la chose : le poème n'est pas plus une réserve de virtualités sémantiques que la lecture n'est la maïeutique infinie de cette « virtuelle traînée de feux sur des pierreries » dont parle Mallarmé<sup>7</sup>. Une épistémologie de la potentialité ne peut que manquer l'essence du poème qui est un *fait* et non un *signe*<sup>8</sup> La faiblesse de la formule par laquelle Valéry introduit le sens allégorique du poème est un indice critique : « *Je crois voir* (des fronts souverains, etc.) ». Le sens est un pur possible subjectif, une détermination arbitraire et virtuelle que rien ne justifie ni ne fonde hors du caprice du sujet. Toute autre est la formule introduisant la *coda* du poème : « Fait rêver une âme que j'eus ». Ce n'est plus « je » qui « crois voir », mais « une âme que j'eus » qui se met à « rêver ». Cette abolition du je — *sujet* de la quête du sens décortiquant un *objet* —, auquel vient se substituer une « âme » rétrospective rêvant au poème (et à elle-même) comme structure, c'est-à-dire comme principe structurant indissolublement uni à l'existence même du poème, pointe vers la possibilité d'un autre protocole de lecture. Notons que le système métaphorique du poème (éclosion de la grenade = éclosion de l'idée sous le front du génie) est éminemment métapoétique dans la mesure où le thème du phore n'est autre que la destruction du phore par le thème : ce geste de l'idée rejetant le déchet de la forme dont elle procède répète le geste de Socrate devenant philosophe en rejetant à la mer la forme insoluble de l'« objet singulier » et, à travers le geste socratique, le mouvement par lequel l'esprit se reconjoint à lui-même dans le geste de la philosophie esthétique périssant l'activité artistique qui n'est plus qu'un objet de réflexion et non le lieu de la révélation de l'esprit.

§ 2. La *coda* du sonnet objecte à son premier quatrain, comme les sens possibles du poème s'opposent à l'âme du poème, c'est-à-dire à son *archê*, sa vie mystérieuse, son principe actif. L'opposition est marquée par un jeu étymologique. Les « découvertes » éclatant les fronts de génie en détruisent en jaillissant la « secrète architecture ». Ce qui se (dé)couvre s'oppose à l'(archi)ecture entendue comme ce qui couvre — du mot grec *tekton*, qui veut dire « charpentier », « couvreur » et dont dérive le mot « toiture » ou « toiture » en français. Le sens qui découvre le poème en détruit la forme *couvrante*. La révélation qu'il opère, au lieu d'en révéler le sens, détruit la forme elle-même qui est à la fois ce qui cache et le processus caché. D'où l'image de l'éclatement : dans sa première acception, la lecture est *apo-calypse* (action de découvrir — du verbe *kaluptô* qui veut dire « cacher »). Valéry joue avec la catachrèse faisant de la grenade un engin explosif. En tant qu'artefact pour artificier, la grenade symbolise l'éclatement du poème aboli dans la clarté. En tant que fruit naturel, elle

<sup>7</sup> Mallarmé, « Crise de vers », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 366.

<sup>8</sup> « Quand le vers est très beau on ne songe même pas à comprendre. Ce n'est plus un signal, c'est un fait. » (Valéry, *Ego scriptor*, Paris, Gallimard, « Poésies / Gallimard », 1992, p. 117). Les vers qui font signe, c'est-à-dire qu'on lit comme un groupe de signes qui font sens, sont donc pour Valéry les vers non poétiques ou qui, manquant d'évidence et de nécessité formelles, manquent de poésie.

symbolise toute autre chose et plonge dans la mythologie et le mythe de Perséphone. Enlevée par Hadès et captive du pays des ombres, celle-ci doit être rendue à sa mère. Mais, dans les Enfers, elle a mangé du fruit d'une grenade et la consommation de ce fruit la lie à jamais au royaume obscur. Valéry écrit dans les *Carnets* : « Dans les poèmes les plus "clairs", c'est l'obscur qui agit, qui est poésie et qui plaît<sup>9</sup> ». La grenade comme *engin* est un principe de clarté explosive, la grenade comme *fruit* est un principe d'obscurité agissante. Au sein du poème comme produit de l'art, en deçà et en-dessous des virtualités sémantiques qui menacent de le détruire, la seconde acception du terme figure l'œuvrement de la *phusis* comme principe productif des formes vivantes. La vie du poème, comme l'existence de Perséphone, est prise dans cette double entrave entre la clarté qui le détruit (le printemps des éclosions et du retour de Proserpine à la lumière) et l'obscurité qui le produit (l'hiver de la latence et de la gestation des grains). *Les Grenades*, comme le mythe de Perséphone, figurent le mystère de la *phusis* comme *natura naturans* ou productrice des formes naturelles.

§ 3. La forme entière du sonnet déploie cette double entrave entre un produit de l'art que finalisent ses potentialités sémantiques et un produit de la nature comme acte d'une puissance formatrice. En maître des formes signifiantes, Valéry en distribue le *double bind* dans la double protase hypothétique qui se déploie de part et d'autre de la *volta* du sonnet (*Si... // Et que si...*) :

Si les soleils par vous subis,  
 Ô grenades entrebâillées,  
 Vous ont fait d'orgueil travaillées  
 Craquer les cloisons de rubis,

Et que si l'or sec de l'écorce  
 À la demande d'une force  
 Crève en gemmes rouges de jus,  
 [...]

La première condition évoque la violence de « soleils [...] subis » *travaillant* à ouvrir le poème comme forme close (« cloisons »). L'orgueil de ces soleils s'acharnant à violer les grenades figure l'effort exégétique travaillant à ouvrir l'hermétisme des *Grenades* aux virtuelles clartés du sens allégorique. La seconde condition s'oppose à la première comme une « force » — non une violence<sup>10</sup> — agissant de l'intérieur — non de l'extérieur — du poème ou du fruit. Si la violence des soleils figure la lecture comme travail du sens, la « force » intérieure qui fait croître les grenades ou *Les Grenades* figure le *nisus formativus* de la nature naturante. De part et d'autre de la *volta* du sonnet, la première symbolise la *pars destruens* (« Craquer les cloisons de rubis »), la seconde la *pars construens* de sa destinabilité (« Crève en gemmes rouges de jus »). Selon la première, la forme close est détruite pour donner lieu à différentes significations ou idées. Selon la seconde, la forme close ne s'ouvre que pour se reproduire à l'identique dans le jaillissement des grains (« gemmes rouges de jus ») enveloppant autant de grenades futures. Le poème hésite entre cette abolition de lui-même dans un système *sémantique* (du grec *semeion* qui veut dire « signe ») et cette perpétuation de son être de forme dans une palingénésie *sémentique*, (du latin

<sup>9</sup> Valéry, *Ego scriptor*, éd. cit., p. 112.

<sup>10</sup> Cette violence est celle d'une lecture faisant *travailler* le poème, c'est-à-dire le soumettant au travail d'enfantement de ses significations possibles.

*semen*, qui veut dire « graine » ou « semence »).

### 3. Schize du régime esthétique moderne

Pour comprendre la schize valéryenne, instanciée dans le poème des *Grenades*, entre poésie comme matière à réflexion et poésie comme opération produisante, c'est-à-dire (nous le verrons) entre poésie comme Puissance (disponibilité sémantique) et poésie comme Acte (nécessité nécessité morphogénétique), il est nécessaire de remonter à la crise qui a présidé à la naissance de l'esthétique moderne. Le symptôme de cette crise fut la dérégulation du système classique des Belles-Lettres : en un peu moins d'un demi-siècle, on assiste en même temps à la ruine idéologique de la distinction des genres, à la péremption des règles, à l'abandon des formes fixes et à l'abrogation complète de la loi de concordance (ou roue virgilienne des styles) réglant l'harmonie mutuelle du genre, du style et du sujet — c'est-à-dire l'adéquation de la figure au contenu. La doctrine classique instituait une taxinomie stricte des formes et des matières, ainsi qu'un rapport de bijection stricte entre l'ensemble de ses formes et l'ensemble de ses matières. Le déclin de ce régime poétique, en libérant le principe créativo-formel de toute nécessité liant son acte de production à tel contenu et à telle figure, le fait entrer dans le régime esthétique des possibles. Lisons le diagnostic de Hegel dans son *Cours d'Esthétique* :

Face à l'époque où l'artiste, par sa nationalité et son temps, selon sa substance, se trouve au sein d'une vision du monde déterminée, *de la teneur de celle-ci et de ses formes de représentation*, nous rencontrons un point de vue tout bonnement contraire, qui ne devient important que dans son complet développement, à l'époque la plus récente. De nos jours, chez presque tous les peuples, la culture de la réflexion, de la critique, et chez nous, en Allemagne, la liberté de pensée se sont emparées aussi des artistes et ont fait avec eux, pour ce qui concerne *la matière et la figure de leur production*, après qu'ils eurent parcouru aussi les stades particuliers nécessaires de la forme artistique romantique, une espèce de *tabula rasa*. Pour l'artiste contemporain, *le fait d'être attaché à une teneur particulière et à un mode d'exposition qui ne convient qu'à cette matière est quelque chose du passé*, et donc l'art est devenu un instrument libre qu'il peut manœuvrer de manière égale, selon la mesure de son habileté subjective, en l'appliquant à toute espèce de contenu quel qu'il soit. *L'artiste se trouve ainsi au-dessus des formes et configurations déterminées et consacrées, et il se meut librement pour soi*, indépendamment de la teneur et de la vision des choses qui caractérisaient jadis la perception que la conscience avait du sacré et de l'éternel. *Aucun contenu, aucune forme n'est plus immédiatement identique à la ferveur intime, à la nature, à l'essence substantielle et sans conscience de l'artiste* ; toute matière peut lui être indifférente, pour peu qu'elle ne contredise pas à la loi formelle, qui est d'être tout simplement belle et susceptible d'un traitement artistique. Il n'est pas de matière, de nos jours, qui soit en soi au-dessus de cela ; il n'y a à tout le moins aucun besoin absolu qu'elle soit portée à la représentation par l'art [...].

De cette manière, l'artiste dont le talent et le génie sont libérés pour soi de la limitation antérieure à une forme d'art déterminée a maintenant à son service et tient à sa gouverne *n'importe quelle forme aussi bien que n'importe quel contenu* <sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Hegel, *Cours d'esthétique* (trad. Jean-Pierre Lefèvre), Paris, Aubier, « Bibliothèque philosophique », 1998, t.2, p. 221-222 (Je souligne). Même diagnostic chez Schlegel : « La poésie des Anciens se caractérisait par la possession, la nôtre par l'aspiration [*Sehnsucht*]... Le sentiment est dans l'ensemble plus profond chez les Modernes, l'imagination plus immatérielle, plus contemplative... L'idéal grec de l'humanité était une harmonie et une symétrie parfaite de toutes les forces, une harmonie naturelle. Tandis que les Modernes ont pris conscience de la division intérieure qui rend impossible un tel idéal ;

Hegel parle d'une époque ancienne où l'art avait une fonction et une valeur culturelles et n'était donc pas perçu immédiatement de façon esthétique en tant qu'art<sup>12</sup>. Il est évident qu'on n'est pas passé sans transition de ce régime culturel de la détermination absolue des œuvres au régime esthétique des possibilités infinies. Entre les deux, par le biais d'une relecture prescriptive de la poétique aristotélicienne, le régime poétique classique pallia la ruine de la nécessité culturelle des œuvres par l'institution d'un système de règles fixes et d'une éthique d'imitation des modèles qui limitait la liberté artistique et redonnait aux beaux-arts une fonction et une fin. Était beau et jugé tel ce qui était régulier (c'est-à-dire selon les règles) et imité des Anciens. Le beau n'était pas encore une finalité sans fin, échappant à tout critère de jugement déterminant. La naissance du régime esthétique, en faisant table rase des règles et des modèles qui palliait le déclin de la fonction culturelle des arts, libère définitivement le principe créateur de la production des œuvres :

Il advient que l'artiste qui, devenu *tabula rasa* sous le rapport de la matière et de la forme de sa production, découvre qu'aucun contenu ne s'identifie plus immédiatement avec l'intimité de sa conscience. [...] ce dont l'artiste fait l'expérience dans l'œuvre d'art est, en fait, que la subjectivité artistique est l'essence absolue, pour laquelle toute matière est indifférente : mais le pur principe créativo-formel, séparé de tout contenu, est l'absolue inessentialité abstraite qui anéantit et dissout tout contenu dans un effort incessant pour se transcender et se réaliser elle-même. Si l'artiste cherche à présent dans un contenu ou une foi déterminée sa propre certitude, il est dans le mensonge, parce qu'il sait que la pure subjectivité artistique est l'essence de toute chose. [...] Sa condition est donc le déchirement radical : et, en dehors de ce déchirement, en lui tout est mensonge<sup>13</sup>.

À l'aube de ce nouveau régime des arts, l'esprit ne se satisfait plus de ses manifestations dans les formes matérielles de l'art. Son absolutité lui fait considérer tout contenu comme limité, toute forme comme cliché et tout produit artistique comme un fruit de la finitude. Le principe créativo-formel se consume dans le vide. « Le siècle qui succède au siècle de la littérature », écrit Madame de Staël, « est dans tous les pays celui de la pensée<sup>14</sup> ». Dans un livre — *De La Littérature* —, qui entend instituer le régime esthétique de la littérature comme telle sur les ruines du système poétique des belles-lettres, l'aveu est significatif : l'avènement de la littérature correspond au moment de son dépassement ou de sa relève par la philosophie. Tout se passe comme si la pensée staélienne posait déjà les bases d'une promotion du

---

c'est pourquoi l'idéal [*Streben*] de leur poétique est de réconcilier ces deux mondes entre lesquels nous nous sentons partagés, le monde intelligible et le monde sensible, et de les mêler indissolublement... Dans l'art et la pensée grecque, on trouve une *unité inconsciente et originare entre la forme et la matière* ; chez les Modernes, l'on cherche à mêler intimement ces deux éléments opposés. Les Grecs ont pleinement accompli leur tâche ; les Modernes ne peuvent satisfaire leur idéal d'infini qu'à travers une approximation [*Annäherung*] et ils risquent, à cause d'une certaine apparence d'inachèvement, d'être d'autant plus méconnus. » (A.W. Schlegel, *Leçons sur l'art et la littérature dramatique* [1809], in *La Forme poétique du monde. Anthologie du romantisme allemand*, [éd. et trad. Charles Le Blanc, Laurent Margantin, Olivier Schefer], Paris, José Corti, p. 475 (Je souligne).

<sup>12</sup> « Tant que l'artiste vit en intime unité avec sa matière, le spectateur ne voit dans l'œuvre d'art que sa propre foi et la vérité la plus haute de son être portée à la conscience de la façon la plus nécessaire. Le problème de l'art en soi ne peut alors se poser puisque l'œuvre est, précisément, l'espace commun où tous les hommes, artistes et non-artistes, se retrouvent en une unité vivante. » (Giorgio Agamben, *L'homme sans contenu*, Paris, Circé, 1996, p. 61).

<sup>13</sup> Giorgio Agamben, *L'Homme sans contenu*, éd. cit., p. 89-90.

<sup>14</sup> Madame de Staël, *De la littérature*, Paris, Flammarion, « GF », p. 285.

méta-langage sur les ruines du langage-objet. La constitution de l'esthétique comme philosophie de l'art enveloppe une péremption de l'art comme forme adéquate à la manifestation ou phénoménalisation de l'esprit. Un très beau texte de la *Phénoménologie de l'esprit* illustre ce moment de crise et de relève philosophique de l'art dans l'image de « beaux fruits » dont il est loisible de penser qu'ils ont servi d'inspiration ou d'élément catalytique aux *Grenades* de Valéry :

Muette est devenue la confiance dans les lois éternelles des dieux, aussi bien que la confiance dans les oracles qui devaient connaître le particulier. *Les statues sont maintenant des cadavres dont l'âme animatrice s'est enfuie, les hymnes sont des mots que la foi a quittés.* Les tables des dieux sont sans la nourriture et le breuvage spirituel, et les jeux et les fêtes ne restituent plus à la conscience la bienheureuse unité d'elle-même avec l'essence. *Aux oeuvres des Muses manque la force de l'esprit* qui voyait jaillir de l'écrasement des dieux et des hommes la certitude de soi-même. Elles sont désormais ce qu'elles sont pour nous : de beaux fruits détachés de l'arbre ; un destin amical nous les a offertes, comme une jeune fille présente ces fruits ; il n'y a plus *la vie effective de leur être-là*, ni l'arbre qui les porta, ni la terre, ni les éléments qui constituaient leur substance... Notre opération, lorsque nous jouissons de ces oeuvres, n'est donc plus celle du culte divin grâce à laquelle notre conscience atteindrait sa vérité parfaite qui la comblerait, mais elle est l'opération extérieure qui purifie ces fruits de quelques gouttes de pluie ou de quelques grains de poussière, et à la place des éléments de l'effectivité éthique qui les environnait, les engendrait et leur donnait l'esprit, établit l'armature interminable des éléments morts de leur existence extérieure, le langage, l'élément de l'histoire, etc., non pas pour pénétrer leur vie, mais seulement pour se les représenter en soi-même. Mais de même que la jeune fille qui offre les fruits de l'arbre est plus que leur nature qui les présentait immédiatement, la nature déployée dans ses conditions et dans ses éléments, l'arbre, l'air, la lumière, etc., parce qu'elle synthétise sous une forme supérieure toutes ces conditions dans l'éclat de son oeil conscient de soi et dans le geste qui offre les fruits, de même l'esprit du destin qui nous présente ces oeuvres d'art est plus que la vie éthique et l'effectivité de ce peuple, car il est *la récollection et l'intériorisation de l'esprit autrefois dispersé et extériorisé encore en elles* ; il est l'esprit du destin tragique qui recueille tous ces dieux individuels et tous ces attributs de la substance dans l'unique Panthéon, *dans l'esprit conscient de soi-même comme esprit* <sup>15</sup>.

La belle image hégélienne écrase le destin des arts entre la nécessité de leur valeur culturelle et la nécessité de leur relève philosophique. Soit l'art n'est pas encore de l'art, soit il ne l'est déjà plus. La nécessité liant telle forme à telle matière ne saurait être que d'ordre cultuel, et non pas d'ordre artistique. Elle correspond à la manifestation du divin (c'est-à-dire d'un absolu) dans une matière formée. Or, malgré le ton nostalgique de son allégorie, Hegel ne regrette pas l'ancien régime cultuel de l'art : il préfère à la « nature », qui produisait ces « beaux fruits » en leur temps et en leur lieu, la « jeune fille » qui nous les offre, libres de toute nécessité, comme objets de réflexion et non plus comme objets de culte. La péremption et la contemplation mélancolique de toutes ces formes matérielles qui n'ont plus de « vie effective » inaugure la liberté de « l'esprit conscient de soi-même comme esprit ». D'où, l'image des beaux cadavres qui restent des matières formées, mais qui ont rendu leur âme ou dont l'esprit s'est envolé. Dans ce dépassement de l'art par la réflexion esthétique, qui ne voit plus en lui qu'une succession de formes déterminées de l'absolu prenant conscience de lui-même dans l'histoire, trouve son origine l'état

<sup>15</sup> Hegel, *Phénoménologie de l'esprit* (trad. Jean Hyppolite), Paris, Aubier, « Bibliothèque philosophique », 1998, t.2, p. 261-262 (Je souligne).

de schize personnifié par Valéry dans le Socrate *in bivium* d'*Eupalinos* rejetant à la mer son « objet singulier ». À l'aube du régime esthétique, tandis que, d'un côté, la philosophie hégélienne théorise la péremption de l'art comme produit en libérant l'esprit créateur de toute forme et de toute matière déterminée et en condamnant celui-ci à l'angoisse des possibles, de l'autre côté, tout un mouvement de pensée essaie de repenser le lien entre la matière et la figure des oeuvres, c'est-à-dire de redonner une nécessité vitale et absolue aux formes de la production artistique. Cette tentative donne lieu à l'émergence d'un paradigme organiciste dont le rêve agit encore dans l'« objet singulier » d'*Eupalinos* et dans *Les Grenades* de Valéry :

La forme est mécanique quand elle est le résultat d'une causalité extérieure, sans rapport avec l'essence de l'œuvre même, quand elle est pareille à la figure qu'on donne à une matière molle. *La forme organique, au contraire, est innée avec le sujet*, elle passe pour ainsi dire du dedans au dehors et n'atteint sa perfection que par le développement entier du germe dans lequel elle réside. Nous retrouvons *de telles formes dans la nature* partout où des forces vivantes agissent, depuis la cristallisation des sels et des minéraux, jusqu'aux plantes et aux fleurs, et depuis les plantes et les fleurs jusqu'à la figure humaine. Dans l'empire des beaux arts comme dans celui de la nature, qui est le plus sublime des artistes, *toutes les véritables formes sont organiques*, c'est-à-dire déterminées par le sujet même de l'ouvrage <sup>16</sup>.

Afin de défendre Shakespeare de l'accusation d'être « informe et barbare <sup>17</sup> », le Schlegel du *Cours de la littérature dramatique* [1808] pose cette distinction entre une « forme mécanique » (obéissant aux règles et prescriptions des poétiques) et la « forme organique » au sein de laquelle œuvre une nécessité naturelle. Schlegel s'inspire du bel essai *Sur l'imitation formatrice du beau* [1788] dans lequel Karl Philipp Moritz redéfinit le concept de l'imitation classique en posant que l'artiste doit imiter, non pas les beautés de la nature comme produits (*natura naturata*), mais la production de la nature (*natura naturans*), c'est-à-dire « surprendre la nature dans son atelier secret, là où elle œuvre et, la poitrine brûlant de la flamme incandescente, former des images et créer, tout comme elle <sup>18</sup> ». Dans l'introduction à ses *Conférences sur les belles lettres et l'art* [1801-1804], Schlegel glose plus au long la pensée de Moritz :

Si donc l'on prend la nature selon ce sens vénérable entre tous —, non comme une masse de produits, mais comme ce qui produit —, et si l'on prend de même l'expression imitation au sens noble où il ne s'agit pas de singer l'allure extérieure d'un homme, mais de s'approprier les maximes de son action, il n'y a plus rien à objecter ni à ajouter à ce principe : l'art doit imiter la nature. Cela veut dire en effet que l'art doit créer comme la nature, de manière autonome, étant organisé et organisant, pour *former des œuvres vivantes*, des œuvres qui ne sont pas mues par le biais d'un mécanisme étranger, un peu comme une pendule, mais par une force inhérente à elles, comme le système solaire, et qui retournent en elles-mêmes de façon achevée <sup>19</sup>.

<sup>16</sup> A.W. Schlegel, *Cours de littérature dramatique* (trad. Madame Necker de Saussure), Paris, Lacroix, Verboeckhoven and Cie, 1865, t. 2, p. 131-132 (Je souligne).

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>18</sup> Karl Philipp Moritz, *Sur l'imitation formatrice du beau*, in *Le Concept d'achevé en soi et autres écrits* (trad. Philippe Beck), Paris, PUF, 1995, p. 157-158.

<sup>19</sup> A.W. Schlegel, *La Doctrine de l'art. Conférences sur les belles lettres et l'art* (trad. Marc Géraud et Marc Jimenez), Paris, Klincksieck, 2009, p. 83 (Je souligne). Voir encore : « Lorsqu'un germe de vie n'existe pas au centre des œuvres de l'homme, la forme peut être régulière, mais il n'y a pas d'organisation réelle, et l'on ne peut y observer un jet hardi et vigoureux <sup>19</sup>. » (A.W. Schlegel, *Cours de*

Afin que les produits de l'art passent entre le double écueil d'une légalité purement conventionnelle (formes mécaniques) et d'une absence totale de légalité ou de nécessité formelle menaçant de les dissoudre dans les possibilités infinies d'un « principe créativo-formel séparé de tout contenu », il est nécessaire de transgresser la distinction entre produit de l'art et production de la nature qui fondait la doctrine aristotélicienne de la production artistique. C'est à Kant que revient l'honneur d'avoir le plus clairement affronté et théorisé cette transgression dans la définition qu'il donne de l'« œuvre du génie » au § 46 de la *Critique de la faculté de juger*.

#### 4. Kant et l'œuvre du génie

Rappelons que le § 43, consacré à « l'art en général », reprenait les termes de la distinction aristotélicienne :

« L'art est distingué de la *nature*, comme le « faire » (*facere*) l'est de l'« agir » ou « causer » en général (*agere*), et le produit ou la conséquence de l'art se distingue en tant qu'œuvre (*opus*) du produit de la nature en tant qu'effet (*effectus*)<sup>20</sup>.

La *Physique* d'Aristote posait que seuls les produits naturels portent en eux-mêmes leur *archê*, à l'envi origine ou principe actif, qui fait qu'ils sont vivants et existent *in actu*<sup>21</sup>. On retrouve cette idée dans la formulation kantienne selon laquelle les productions naturelles sont l'œuvre d'un « *agere* » et non d'un simple « faire » :

Lorsqu'en fouillant dans un marais on découvre, comme il est arrivé parfois, un morceau de bois taillé, on ne dit pas que c'est un produit de la nature, mais de l'art ; la cause productrice de celui-ci a pensé à une fin à laquelle l'objet doit sa forme<sup>22</sup>.

Le « morceau de bois taillé » est un produit de l'art parce qu'il ne contient pas en lui sa « cause productrice ». Aussi bien conçu et taillé que soit cet outil de l'art, son *efficacité* ne peut être une *efficience*, dans la mesure où il n'est pas l'« *effectus* » d'un principe agissant en lui. Contrairement à l'« objet singulier » trouvé par le Socrate d'*Eupalinos*, ce morceau de bois taillé ne porte en lui aucune ambiguïté. La possibilité même de cette ambiguïté valéryenne est une conséquence du déplacement que la doctrine kantienne fait subir à la distinction aristotélicienne entre produit de la nature et produit de l'art quand il y substitue la distinction entre produit de l'art et produit des beaux-arts ou « œuvre du génie » :

En face d'un produit des beaux-arts on doit prendre conscience que c'est là une *production de l'art et non de la nature* ; mais dans la forme de ce produit la finalité doit sembler aussi libre de toute contrainte par des règles arbitraires que *s'il s'agissait d'un*

---

*littérature dramatique* [trad. Madame Necker de Saussure], Paris, Chez J.J. Paschoud, Libraire, 1814, p. 9 (Je souligne).

<sup>20</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger* (trad. Alexis Philonenko), Paris, Vrin, 1984, § 43, p. 134. [Désormais CFJ].

<sup>21</sup> « Les êtres naturels portent tous en eux-mêmes un principe [*archê*] de mouvement ou de repos ; soit que pour les uns ce mouvement se produise dans l'espace ; soit que pour d'autres ce soit un mouvement de développement et de destruction ; soit que pour d'autres encore, ce soit un mouvement de simple modification dans les qualités. Au contraire, un lit, un vêtement, ou tel autre objet analogue n'ont en eux-mêmes, en tant qu'on les rapporte à chaque catégorie de mouvement, et en tant qu'ils sont les produits de l'art, aucune tendance spéciale à changer. » (Aristote, *Physique*, 192b, § 3).

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 135.

*produit de la simple nature.* [...] L'art ne peut être dit beau que lorsque nous sommes conscients qu'il s'agit d'art et que celui-ci nous apparaît cependant en tant que nature <sup>23</sup>.

Le beau comme « finalité sans fin » implique un brouillage des frontières entre produit de l'art et produit de la nature. On peut juger d'un outil ou de tout autre objet manufacturé selon la fin à laquelle il doit sa forme et selon les règles de construction qui lui ont permis d'atteindre à sa pleine efficacité ; mais l'absence de finalité externe définit les produits des beaux-arts. Cette proximité avec les productions de la nature est bien plus qu'une pure apparence ou illusion perspective : la perplexité de Socrate devant l'« objet singulier » trahit, non pas une erreur de perception, mais une crise inhérente à l'essence de l'objet. En tant qu'« œuvre du génie », ce qui donne leur règle (intérieure et non extérieure) aux produits des beaux-arts n'est autre que la nature :

Le génie est un talent (don naturel) qui donne les règles à l'art. Puisque le talent comme faculté productive innée de l'artiste appartient lui-même à la nature, on pourrait s'exprimer ainsi : le génie est la disposition innée de l'esprit (*ingenium*) par laquelle la nature donne les règles à l'art <sup>24</sup>.

Et encore, dans le même § 46 :

« Le concept des beaux-arts ne permet pas que le jugement sur la beauté de son produit soit dérivé d'une règle quelconque, qui possède comme principe de détermination un concept, et par conséquent il ne permet pas que l'on pose au fondement un concept de la manière dont l'objet est possible <sup>25</sup>... Or, puisque sans une règle qui le précède un produit ne peut jamais être un produit de l'art, il faut que la nature donne la règle à l'art dans le sujet (et cela par la concorde des facultés de celui-ci) ; en d'autres termes les beaux-arts ne sont possibles que comme produits du génie <sup>26</sup>.

La notion kantienne du génie enracine les produits des beaux-arts dans la nécessité absolue d'un œuvrement naturel dont la puissance formatrice les délivrent *in principio* de la sphère de la potentialité. L'agir du génie court-circuite toute délibération dans la production de l'objet. Il ne s'agit plus d'un « faire » délibérant librement (et donc potentiellement *dans le vide*) à partir d'une liberté de matière et de figure. Tout se passe au contraire, pour citer Giorgio Agamben sur l'agir de la *poiësis*, « comme si la forme se produisait de soi-même à la présence en un acte de création artistique impossible à répéter <sup>27</sup> ». Aussi bien le génie ne peut-il pas plus délibérer sur les possibles que « décrire lui-même ou exposer scientifiquement comment il réalise son produit, [puisque] c'est en *tant* que nature qu'il donne la règle <sup>28</sup> ».

Le régime esthétique de l'art se trouve ainsi déchiré dès son origine entre un devenir philosophique de l'art qui périme toute forme et tout contenu spécifique au profit d'une pure réflexion sur la possibilité conceptuelle de l'œuvre (régime artistique de la pure Potentialité — *concept sans oeuvre*) et une tentative de sauver les formes et les contenus de la production artistique qui enracine la *poiësis* dans l'effectualité d'un

<sup>23</sup> Kant, *CFJ*, éd. cit., § 45, p. 137 (Je souligne).

<sup>24</sup> Kant, *CFJ*, § 46, p. 138.

<sup>25</sup> Notons l'emploi que Kant fait du terme de « possible » : les productions du génie anticipent sur leur propre possibilité ; elles *sont* avant que d'être *possibles*.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> Agamben, *L'Homme sans contenu*, éd. cit., p. 99.

<sup>28</sup> Kant, *CFJ*, § 46, p. 139.

*phusein* ou production naturelle la dépossédant de toute technique, de toute maîtrise et de toute intelligence de ses propres procédures (régime artistique de la pure Nécessité — *œuvre sans concept*). C'est le spectre de cet inceste entre *poïesis* et *phusein* qui jeta le jeune Socrate dans la sphère de la pensée pure ; et c'est cet état de schize entre, d'un côté, une *conceptualité sans objet* et, de l'autre, un *objectualité sans concept*<sup>29</sup> que figure le beau dispositif disjonctif de ce *bivium* socratique. Nous voilà donc revenus à notre point de départ et désormais mieux armés pour lire le sonnet des *Grenades* et comprendre le conflit que met en scène sa double protase entre, d'un côté, la violence conceptuelle abolissant le poème comme fait de forme et, de l'autre, la puissance obscure agissant dans le poème sans qu'on puisse obtenir aucune représentation ou concept adéquat de sa « mystérieuse architecture », qui ne peut être éclairée sans être aussitôt détruite.

## 5. La danseuse et l'architecte

Valéry sollicite tour à tour deux paradigmes pour penser la poésie. Le premier est celui de la *danse* ; la poésie s'oppose à la prose comme la danse s'oppose à la marche : au lieu d'une parole transitive qui, comme la marche, « vise un objet précis », s'efface dans son effet et s'abolit dans son but, le verbe poétique déploie un « système d'actes [...] qui ont leur fin en eux-mêmes<sup>30</sup> ». Le second paradigme est celui de l'*architecture*, développé dans le dialogue d'*Eupalinos* ou dans le mélodrame *Amphion* ; par architecture, Valéry entend « l'idée même de la *construction*, qui est le passage du désordre à l'ordre et l'usage de l'arbitraire pour atteindre la nécessité<sup>31</sup> ». Retenons au passage ce terme de « nécessité » — terme idéal des productions valéryennes —, qui s'oppose diamétralement à la notion de potentialité ou de possible : est nécessaire ce dont l'existence n'est pas le résultat d'une délibération entre différents possibles, mais la déduction infaillible d'un ensemble de causes déterminées.

On remarque un profond différend de nature entre ces deux paradigmes de l'*ars saltandi* et de l'*ars aedificandi*. Quintilien les rangent dans deux types d'art distincts : il y a les arts qui « consistent dans l'action ; ils s'y renferment entièrement et rien ne survit à l'action ; ce sont les arts pratiques : telle est la danse » (*aliae in agendo, quarum in hoc finis est in ipso actu perficitur nihilque post actum operis relinquit, quae praktike dicitur, qualis saltatio*<sup>32</sup>) et il y a les arts qui « consistent dans l'exécution d'un ouvrage visible ; ce sont les arts effectifs : telle est la peinture » (*est aliae in effectu quae operis quod oculis subicitur consummatione finem accipiunt, quam poietiken appellamus, qualis est pictura*<sup>33</sup>). Pour l'auteur de l'*Institution oratoire*, l'éloquence est, non pas un art *in effectu* — *ars poietike* dont la fin serait la persuasion de l'auditoire —, mais bien un art *in actu* — *ars praktike*, dans la belle performance ou *actio* de son bien parler<sup>34</sup>. Dans l'*Hexaméron*, saint Ambroise distingue de même les arts *in actu* « *qui sunt in corporis motu aut sono vocis* », c'est-à-dire la danse ou le chant, et les arts *in effectu*, qui laissent derrière eux

<sup>29</sup> L'objet trouvé par Socrate est « singulier » dans le sens exact où il est sans concept.

<sup>30</sup> (et précédente) Valéry, « Poésie et pensée abstraite » [désormais PPA], in VAR, p. 679.

<sup>31</sup> Valéry, *Histoire d'« Amphion »*, in VAR, p. 85

<sup>32</sup> Quintilien, *L'Institution oratoire*, II, XVIII, 1.

<sup>33</sup> *Ibid.*, II, 18, 2.

<sup>34</sup> « *Ita oratori bene dixisse finis est ; nam est ars ea, ut post paulum clarius ostendemus, in actu posita, non in effectu* » (Quintilien, *Institution oratoire*, II, XVII, 25. *An rhetorice sit ars*).

un témoin de leur opération, comme l'architecture ou la confection de tissu, « *ut aedificatio atque textura* »<sup>35</sup>.

Dans la mesure où un poème subsiste à son acte de composition, on pourrait en conclure hâtivement que l'architecture l'emporte comme *homologon* de l'art poétique, tandis que la danse serait un *analogon* exclusivement valable dans le parallèle opposant d'un côté, la prose à la poésie et, de l'autre, la marche à la danse. Or, cette solution est fautive. Elle simplifie le différend bien plus qu'elle ne le résout. Dans la poétique valéryenne, l'idée d'un poème comme produit fini est une contradiction dans les termes. Un poème est un produire ou un produit produisant et l'acte poétique se perpétue indéfiniment dans le poème comme le mouvement se déduit sans fin de lui-même dans le corps de la danseuse. Le poème comme produit produisant est donc à la fois *œuvre* (*opus operatus*) comme l'artifice de l'architecte et *œuvrement* (*opus operans*) comme l'artifice de la danseuse.

Un troisième modèle permet de dialectiser l'opposition entre la poésie comme produit architectural (*opus* ou produit d'un « faire ») et la poésie comme acte chorégraphique (*actus* ou déploiement d'un « agir »). Ce modèle est celui des formations organiques. C'est l'objet de la rêverie philosophique intitulée *L'homme et la coquille*, exégèse d'un coquillage, et du poème *Les Grenades*, qui est à la fois la glose et le simulacre d'un fruit. Dans la coquille sécrétée par le mollusque comme dans la grenade mûrie par le soleil pousse une force – « à la demande d'une force », écrit le poète des *Grenades* – qui est la *natura naturans* elle-même, c'est-à-dire le *nisus formativus*, effort ou poussée formatrice produisant les formes naturelles. Dans ce que *L'homme et la coquille* appelle « cette formation mystérieuse » des coquillages comme dans ce que *Les Grenades* appelle la « secrète architecture » des fruits, toute différence est abolie entre le produit effectif et l'acte de production. La coquille est le témoin d'une production en acte, à la fois un fait et un agir, de même que la grenade n'est pas un produit fini ou un terme, mais une machine à produire de grenades, c'est-à-dire un produit destiné à reproduire sans fin son être de forme. Elle est l'acte de sa forme ou une forme agissante. Or, cet acte agissant dans la sécrétion de la coquille et dans l'architecture secrète de la grenade est entièrement actuel à chacun de ses moments, sans aucune virtualité ni potentialité latente. Ni la grenade ni le mollusque ne délibèrent à partir des possibles ; ils sont l'acte d'une force qui les détermine nécessairement.

## 6. *Poema agens*

Dans la prose comme dans la marche, écrit Valéry, « l'effet dévore la cause, la fin a absorbé son moyen ; et quel que fût l'acte, il n'en demeure que le résultat »<sup>36</sup>. Une fois comprise et ayant transmis son message, la phrase de prose n'est qu'un résidu sans vie, privé de tout principe actif, exuvie vide et sans vie de la communication. Il n'en est pas de même du « beau vers », lequel est « fait expressément pour renaître

<sup>35</sup> « *ut istarum artium aliae sunt actuosae, quae sunt in corporis motu aut sono uocis — cessauit motus aut sonus, nihil superfuit nec remansit spectantibus uel audientibus — [...] aliae huiusmodi, ut cessante quoque operationis officio operis munus adpareat, ut aedificatio atque textura, quae etiam tacente artifice peritiam eius ostendant, ut operatori operis sui testimonium suffragetur.* » (Ambroise, *Hexaameron*, I, 4).

<sup>36</sup> Valéry, PPA, in VAR, p. 681.

de ses cendres, et redevenir indéfiniment ce qu'il vient d'être <sup>37</sup> ». Autrement dit, à l'instar de la « formation naturelle » qu'est la grenade, la poésie « tend à se faire reproduire dans sa forme » et « nous excite à la reconstituer identiquement <sup>38</sup> ». « Un beau vers se redit de lui-même et reste comme mêlé à son sens, à demi préférable à lui — origine sans cesse de lui <sup>39</sup> », et crée en son auditeur un « *besoin-phénix* [...] renaissant de sa satisfaction même <sup>40</sup> », le besoin de le redire afin de le réentendre. Dire que le poème est « origine sans cesse » signifie très exactement qu'il a en lui-même cette origine ou « archê » qui définit pour Aristote les produits de la nature. Kant parlait déjà de l'originalité comme du caractère primordial de l'œuvre du génie, et cette originalité voulait dire avant tout, non pas singularité, mais portant en soi sa propre origine : *originaire* et *originant*, donc, plutôt (ou avant) qu'*original*. Aussi bien le poème est-il un *faire* bien plus qu'une chose faite, dans « ce simple fait qu'il change son lecteur en "inspiré" <sup>41</sup> ». Il produit en son auditeur cet « état poétique » même qui consiste en une jouissance toujours recommencée de la forme comme telle et l'intuition d'un monde musicalisé. Dans la poésie comme dans la musique, écrit Valéry dans les *Cahiers*, « le *fond* devient l'*acte* de la *forme* <sup>42</sup> ». Le poème comme agir ou comme « acte de la forme » rappelle le principe rhétorique ancien de l'*imago agens*, l'image douée d'un principe actif, et la théorie platonicienne de la chaîne magnétique à travers laquelle Apollon magnétise les Muses, lesquelles magnétisent Homère, lequel magnétise les rhapsodes, lesquels magnétisent leur auditoire. Le beau vers magnétise son lecteur comme le dernier anneau de fer d'une série d'anneaux de fer enchaînés par un aimant placé au bout de la chaîne. Cette force magnétique opérant dans le poème — c'est-à-dire à l'œuvre et oeuvrant — Platon l'appelle dans l'*Ion*, une « *theia dunamis* » : force ou puissance divine. Chez Valéry, il s'agit d'une *forma agens* c'est-à-dire d'une forme agissante. Il importe de ne pas confondre cette puissance singulière avec une potentialité, c'est-à-dire avec une virtualité ou un inaccompli ouvrant le poème ou le vers à de possibles futurs. Comme le dit Valéry, ce qui fait l'existence d'un beau poème est que nous ne pouvons l'imaginer autrement. Il « nous inflige sa puissance » (sa force, son agissement).

Tout en reprenant à son compte la leçon mallarméenne de la virtualisation du sens au sein du poème, Valéry déplace profondément l'assise de son obsession et l'objet de ses analyses. Ce qui le fascine, ce ne sont pas les potentialités du poème comme système symbolique *in posse*, c'est la puissance formatrice agissant en lui comme système plastique *in actu*. Le poème est un *fait* beaucoup plus qu'un *signe* ; et un *faire* beaucoup plus qu'un *fait*.

La poésie n'a pas à exposer des idées [...]. Elle est au point antérieur — où les choses même sont comme grosses d'idées. Elle doit donc former ou communiquer l'état sub-intellectuel ou pré-idéal et le reconstituer comme fonction spontanée, avec tous les artifices nécessaires <sup>43</sup>.

Que la poésie soit « grosse d'idées » signifie que la gestation des idées dans le poème ne peut pas venir à terme. La couvaison du sens dans le poème est transformée en

---

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> Valéry, *Ego scriptor*, Paris, Gallimard, « Poésie / Gallimard », p. 94.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>41</sup> Valéry, PPA, in VAR, p. 668.

<sup>42</sup> Valéry, *Ego scriptor*, éd. cit., p. 127.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 99.

une finalité sans fin. Au rebours de produire des idées, le poème comme *acte d'une forme* œuvre à cet état pré-idéal en quoi consiste l'état poétique comme perception de la vie des formes ou de la puissance à l'œuvre en leur sein. Le sacrifice de l'intelligence, c'est le retour volontaire à cet état où l'idée n'est pas encore une idée, mais un *nisus formativus*, une morphogénèse, une poussée formante, une force organique d'organisation.

Le poème *Les Grenades*, sous le leurre d'une action de grâce à la gloire des découvertes intellectuelles ou éclosion des idées, chante ainsi le deuil d'un secret qui est le poème lui-même et qu'abolit l'apocalypse éruptive de l'idée. Sous l'allégorie trop claire, le poème se désavoue comme système allégorique, c'est-à-dire comme système à décortiquer pour en extraire une idée par soustraction de la forme. Le spectacle de la grenade explosée, écrit le poète, « Fait rêver une âme que j'eus / De sa secrète architecture ». L'image est une méditation sur la formation des idées : ce qui conduit à l'éclosion d'une pensée est antérieur à la pensée. C'est une force irreprésentable. C'est une poussée, une force formatrice qui agit aussi bien sous l'écorce de la grenade que sous le front du penseur. Le parallèle que fait le poème entre la « secrète architecture » de l'âme abolie du poète et la « secrète architecture » de la grenade invite à identifier cette « force » architecturante ou produisante avec l'âme végétative de la *Phusis* d'Aristote. Ce qui fait croître la grenade et ce qui fait penser le poète n'est autre que leur *entéléchie* ou « âme végétative », c'est-à-dire leur capacité de croître et de prendre forme organiquement. Dans l'expression de « secrète architecture », il faut prendre le terme d'architecture au sens d'activité de construction ou *ars aedificandi* et non de produit construit ou *opus aedificatus*. Un bâtiment mystérieux (*opus operans*), un secret art de bâtir est ce qui agit dans le poème ; cette force obscure, irreprésentable est l'âme végétative du poème et c'est d'elle que Valéry écrit dans les *Cahiers* que : « Dans les poèmes les plus "clairs", c'est l'obscur qui agit, qui est poésie et qui plaît ».

Le sens veut l'épuisement et la transformation totale de la *forme* en *fond*, de la cause en effet. L'explosion détruit la machine. On a une *torpille* et non un *moteur*. L'effet détruit la cause <sup>44</sup>.

Cette note des *Cahiers* semble une glose du poème des *Grenades*. L'éruption ou « lumineuse rupture » du sens détruit le poème comme être de forme. Ce torpillage transforme la *forme* en *fond* alors que l'agir du poème consiste (en sens inverse) à faire du fond « l'acte de la *forme* ». Le poème, comme le fruit, est un « *moteur* », c'est-à-dire le générateur d'une certaine puissance, et non une grenade au sens d'un engin de torpillage de la forme. Sa puissance est l'effectuation d'une force – c'est-à-dire une puissance *in actu*, et non la potentialité d'un sens ou signification *in posse*. On trouve dans la *Métaphysique* d'Aristote une très nette distinction entre la notion de puissance en acte, qui est celle du *nisus formativus* du poème selon Valéry, et la notion de potentialité ; c'est la différence établie par le philosophe entre *energeia* et *dunamis* :

L'*energeia* est l'existence d'une chose (*to hyparchein to pragma*), mais non pas au sens où nous disons d'une chose qu'elle existe en puissance (*dunamis*) <sup>45</sup>.

<sup>44</sup> Valéry, *Ego scriptor*, éd. cit., p. 145.

<sup>45</sup> Aristote, *Métaphysique*, 1048, a32.

L'*energeia* d'un poème est cette puissance en travail qui est le principe caché de son existence : *to hypo-archein* signifiant « le commencement » ou « l'être-à-l'origine ». La « secrète (archi)ecture », détruite par l'éruption de l'idée, n'est autre que l'*energeia* ou *hyp(archein)* du poème : son *archê* latente et la source motrice de son *actualitas* ou effectualité. On dirait en allemand : *Wirklichkeit* — où il faut entendre *Werk-lichkeit*, c'est-à-dire « œuvrement » ou « être en travail ».

La notion latine de l'*actus* est la traduction synthétique de deux termes d'Aristote : *energeia* et *entelechia* en tant que ce qui travaille à plein régime ou ce qui est « en travail » (*en-ergon*) et ce qui séjourne « dans sa fin » (*en-telos*). La « secrète architecture », qu'il faut absolument comprendre dans son acception active et non résultative, figure donc l'acte du poème en tant que tel, l'agissement intérieur de sa puissance formative et sa faculté à se préserver comme son propre moteur et sa propre fin.

Cet acte ou travail secret de la grenade n'a rien à voir avec une potentialité (*dunamis*) promise à quelque actualisation future<sup>46</sup> : sa latence est l'acte même du poème, sa puissance inspirante ou faculté de créer l'état poétique. Dans *L'homme et la coquille*, Valéry écrit à propos du coquillage trouvé sur la plage de Maguelonne :

Nous concevons la *construction* de ces objets ; et c'est par quoi ils nous intéressent et nous retiennent ; nous ne concevons pas leur *formation*, et c'est par quoi ils nous intriguent. Bien que faits ou formés nous-mêmes par voie de croissance insensible, nous ne savons rien créer par cette voie<sup>47</sup>.

La « construction » correspond à la complexe géométrie de l'objet analysé comme produit. La « formation » correspond à l'opération formative dont l'objet est le produit. Si nous ne pouvons concevoir la formation de la coquille, c'est parce qu'elle est un acte pur, c'est-à-dire une puissance en acte, privée de délibérations à propos des formes possibles et donc une opération entièrement effective (*wirklich*). Si la construction est l'architecture, la formation est la « secrète architecture », irreprésentable, toujours dans sa réserve<sup>48</sup> : *energeia* et non *dunamis*, *Potenz* plutôt que *Potenzialität*. Ce qui fascine Valéry dans la formation de la coquille, c'est « cette certitude dans l'exécution, cette nécessité intérieure, et cette liaison indissoluble et réciproque de la figure avec la matière que le moindre coquillage fait voir<sup>49</sup> ». La « secrète architecture » de la coquille procède ainsi d'une « nécessité intérieure » excluant toute délibération de la part du mollusque et donc toute potentialité ou représentation de possibles dans le travail qu'il fournit<sup>50</sup>. Contrairement au mollusque, le poète-architecte peut écrire :

<sup>46</sup> Dans *L'Homme sans contenu*, Agamben explicite cette distinction entre *energeia* et *dunamis* à propos de l'œuvre d'art par opposition à tout autre produit manufacturé : « L'entrée dans la présence [*poiêsis*] a donc, dans l'œuvre d'art, le caractère de l'*energeia*, de l'être-en-œuvre, et dans le produit industriel, celui de la *dunamis*, de la disponibilité pour... » (Agamben, *op. cit.*, p. 106) Se servir du poème comme d'une réserve de sens potentiels, c'est l'utiliser comme un outil disponible à divers usages. Or, l'essence du poème réside, non pas dans sa *disponibilité*, mais dans la nécessité du travail qui agit en lui et agit sur son lecteur qui n'a pas d'autre choix que celui de le redire sans fin (et non de le paraphraser), pris dans le rayon d'action de sa puissance magnétique.

<sup>47</sup> Valéry, « L'homme et la coquille » [Désormais HC], in VAR, p. 544.

<sup>48</sup> À propos du travail aveugle de la coquille, Valéry parle de « cette formation mystérieuse » (HC, 561) ou écrit encore que : « Le travail intérieur de construction est mystérieusement ordonné » (HC, 565). Cette formation ou construction mystérieuse n'est autre que la « secrète architecture » des *Grenades*.

<sup>49</sup> HC, p. 566.

<sup>50</sup> « Mais la fabrication de la coquille est chose vécue et non faite ; rien de plus opposé à notre acte articulé, précédé d'une fin et opérant comme cause » (HC, 561).

Si j'ai pu entreprendre de réaliser telle forme, c'est que j'aurais pu me proposer d'en créer de tout autres. C'est là une condition absolue : si l'on ne peut faire qu'une chose, et d'une seule manière, elle se fait comme d'elle-même... Ce que nous faisons ainsi nous fait nous-même plus que nous ne le faisons <sup>51</sup>.

Contrairement aux « formations naturelles », toute construction humaine suppose un certain nombre de possibles et de libertés :

Nous commençons nos ouvrages à partir de diverses libertés : *liberté* de matière ; *liberté* de figure, *liberté* de durée, toutes choses qui semblent interdites au mollusque – être qui ne sait que sa leçon, avec laquelle son existence même se confond <sup>52</sup>. [...] C'est pourquoi nos desseins *réfléchis* et nos constructions ou fabrications voulues semblent très étrangers à notre *activité organique profonde* <sup>53</sup>.

La rêverie de Valéry semble donc, en un premier temps, distinguer très nettement le *travail de construction* auquel se livre l'architecte et l'*œuvre de formation* dont l'acte même se confond avec l'être du mollusque. Il oppose « notre mode de fabriquer au travail de ce qu'on nomme *Nature*. *Nature*, c'est-à-dire : la *Productante* ou la *Productrice* <sup>54</sup> ». Le travail du Constructeur se déduit d'une réflexion sur les possibles : Valéry écrit qu'en tant qu'artisan ou *artifex* il n'a que « l'embarras du choix <sup>55</sup> » : « j'ai plusieurs voies pour aller, par la matière, de mon idée à son effigie <sup>56</sup> », et encore :

C'est par un jugement extérieur que je connaîtrai que mon ouvrage est « achevé » et que l'objet est « fait », puisque cet objet n'est, en soi, qu'un état, parmi d'autres, d'une suite de transformations qui pourraient se poursuivre au-delà du but – *indéfiniment* <sup>57</sup>.

Aux antipodes de ces libres potentialités de figure et de matière, le travail de la « *Productrice* » est nécessaire, entéléchie organique sans autre potentialité que sa puissance effective et qui ne distingue pas entre l'intention et le but, entre la force productante et la forme qu'elle produit (*in actu* et *in esse*). Il semblerait que l'on revienne à la distinction aristotélicienne et que le poème (cette construction humaine) ne soit qu'un simple artefact séparé de l'acte (l'*agere* de la définition kantienne) dont il est le reste sans vie. Or, Valéry insiste sur la présence, au sein du travail poétique, d'une espèce d'œuvrement secret que l'on ne peut formuler autrement qu'en le comparant aux formations organiques. « Ce qui crée en nous n'a pas de nom <sup>58</sup> », lit-on dans *L'homme et la coquille*, ce qui indique sans contredit que, sous le poète-architecte, œuvre un autre artisan secret :

<sup>51</sup> HC, p. 554. On trouve la même pensée dans les *Fragments* de Novalis, que Valéry aurait très bien pu lire dans la traduction de Maurice Maeterlinck, parue en 1895 : « Tout ce que nous faisons indirectement se fait-il par soi-même, et ce que nous faisons directement se fait-il par nous ? » (Novalis, *Fragments* (trad. Maurice Maeterlinck), Paris, José Corti, 1992, p. 328).

<sup>52</sup> HC, p. 560.

<sup>53</sup> HC, p. 555.

<sup>54</sup> HC, p. 556.

<sup>55</sup> HC, p. 552.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> HC, p. 553.

<sup>58</sup> HC, p. 550. La formule (« ce qui crée en nous ») est une périphrase du génie. Valéry prétend que parler de l'auteur d'une belle composition en disant « qu'il s'appelait ou Mozart ou Virgile, ce n'est pas dire grand-chose ; cela ne vit pas dans l'esprit, car ce qui crée en nous n'a point de nom ; ce n'est

Un poète, en tant qu'architecte de poèmes, est donc assez différent de ce qu'il est comme producteur de ces éléments précieux dont toute poésie doit être composée <sup>59</sup>.

Derrière l'architecte, dont le produit potentiel dépend de « quantités de réflexions, de choix et de combinaisons », se cache donc un « producteur » fournissant au travail de l'architecte divers « éléments précieux ». On connaît la distinction très valéryenne entre, d'un côté, les « vers donnés » ou « vers formés » et, de l'autre, les « vers fabriqués ». Les « éléments précieux » fournis au *poète-architecte* par le *poète-producteur* anonyme ne sont autres que ces « vers donnés », autrement dit – dans le lexique de *L'homme et la coquille* – les vers qu'on pourrait dire formés (et toujours déjà formés quand le poète les reçoit d'une force anonyme en lui :

Que de poèmes [...] partis sur un fragment d'un vers formé tout seul non dans l'idée mais dans la bouche-oreille secrète de l'auteur ! Qui est l'auteur ?

Ce fragment s'impose, obsède comme une nécessité, comme un germe. Il a mieux qu'une signification, mais une *excitation à être continué* <sup>60</sup>, et dès qu'il paraît toute la complexe organisation de l'homme, mécanique, souvenirs est *auprès de lui* un milieu, un terrain <sup>61</sup>...

On le voit, ce « vers formé tout seul » jouit de tous les attributs caractérisant les formations naturelles comme le fruit de la grenade ou la coquille émanant du mollusque : production quasi organique, il s'impose « comme une nécessité » et contient en lui, à l'instar d'un « germe », une entéléchie ou puissance motrice produisant « une excitation à être continué ». Ce « vers formé tout seul » est donc moins un produit qu'un principe actif ou *nisus formativus* modifiant et mobilisant la « complexe organisation » dans laquelle il s'est produit. Formé comme la grenade « à la demande d'une force », il est une *energeia* ou *premier moteur (archê)* du poème ; c'est-à-dire une puissance et non une virtualité.

L'œuvre de construction du poète-architecte se limite alors à procéder de manière à ce que les vers qu'il fabrique puissent passer pour des vers formés. Ces vers fabriqués ne doivent pas pouvoir être distingués des vers qui furent donnés, comme produits par l'organisme vivant du poète-mollusque, et dont l'aveugle nécessité a servi de germe au poème. À partir de quelques vers donnés ou de pures conditions de forme, le poète-architecte élabore un tout dans lequel on ne doit pas pouvoir distinguer la trace de son intervention, c'est-à-dire élabore une forme en acte qui puisse passer

---

qu'éliminer de notre affaire tous les hommes *moins un*, dans le mystère intime duquel l'énigme intacte se resserre... » (*Ibidem*). Ce « *moins un* » est l'exception du génie, mais ce qui crée dans l'homme de génie est à son tour une exception : c'est une force *génératrice* qui est, non pas l'homme de génie, mais le génie *moins l'homme*, c'est-à-dire quelque chose qui « ne vit pas dans l'esprit » de l'homme, quelque chose d'anonyme qui a quelque chose à voir avec sa vie organique.

<sup>59</sup> Valéry, PPA, in VAR, p. 688.

<sup>60</sup> Cette « excitation à être continué » est très exactement l'*archê* dont la *Physique* d'Aristote pose qu'elle n'appartient qu'aux êtres naturels : « les êtres naturels portent tous en eux-mêmes un principe (ἐν ἑαυτῷ ἀρχὴν) de mouvement ou de repos ; soit que pour les uns ce mouvement se produise dans l'espace ; soit que pour d'autres ce soit un mouvement de développement et de destruction (κατ' αὔξησιν καὶ φθίσιν). » (Aristote, *Physique*, 192b, § 3). Le fragment formé tout seul dans la « bouche-oreille secrète » du poète est bien un être vivant (ou naturel) en tant qu'il porte en lui-même ce *conatus* ou incitation à vivre qui excite son lecteur à le continuer en le répétant sans fin, — c'est-à-dire « le principe intérieur de sa croissance et de sa consommation ».

<sup>61</sup> Valéry, *Ego scriptor*, éd. cit., p. 85.

pour ce que le Valéry des *Cahiers* appelle « le cours pseudo-naturel d'un individu <sup>62</sup> ».

Du fait de ce germe ou *versus agens* à partir duquel doit être élaboré le poème, l'art poétique s'enracine ainsi dans une effectivité agissante – une *actualitas* - étrangère à toute potentialité :

Quant à moi, qui suis plus attentif à la *formation* ou à la *fabrication* des œuvres qu'aux œuvres mêmes, j'ai l'habitude ou la manie de n'apprécier les ouvrages que comme des actions. Un poète est, à mes yeux, un homme qui, à partir de tel incident, subit une transformation cachée. Il s'écarte de son état ordinaire de *disponibilité générale*, et je vois en lui se construire un agent, un système vivant de producteur de vers <sup>63</sup>.

L'équivalence établie par la coordination entre les deux modalités de la « formation » et de la « fabrication », ainsi que l'insistance sur l'agir (les ouvrages sont des « actions » et le poète est un « agent ») suggèrent clairement que le paradigme de la formation naturelle s'impose définitivement : une « transformation secrète » forme à l'intérieur d'un homme quelque chose comme un « agent » qui fait des vers comme un mollusque fait sa coquille, c'est-à-dire nécessairement : la « disponibilité générale » de l'homme en question, c'est-à-dire sa disposition potentielle à toutes sortes d'activités, de matières et de formes possibles, s'évanouit dans le seul acte qui redéfinit son être, à l'écart de toute potentialité, comme la pure actualité d'un *agissement* poétique.

Cet agent ou « système vivant » est le poète, non comme esprit ou *intelletto*, mais comme organisme. C'est « non dans l'idée mais dans la bouche-oreille secrète de l'auteur » (c'est-à-dire son organisme vivifié) que siège le principe de sa production poétique. Comme l'écrit Novalis : « le poète *agit grâce à ses organes de manière volontaire*, et représente à volonté le monde des esprits – Le génie n'est autre que l'esprit utilisant activement ses organes <sup>64</sup> » ; ou encore : « L'artiste a animé en ses organes le germe d'une vie autoformatrice <sup>65</sup> » ; ou enfin, dans un fragment très dense où l'on trouve déjà l'opposition entre la *dunamis* de la poésie artificielle et l'*energeia* de la poésie organique :

Les poésies qu'on a eues jusqu'ici, opèrent presque toutes dynamiquement [*wirkten meistenteils dynamisch*] ; la future poésie transcendante pourrait s'appeler organique. Lorsqu'elle sera trouvée, on verra que jusqu'ici tous les poètes véritables, à leur insu, poétisent organiquement [*organisch poetisierten*] <sup>66</sup>.

La forme duelle du poète valéryen, *sujet singulier* divisé entre un constructeur (« architecte de poèmes ») et un producteur (descendant du « génie » kantien, dans lequel agit la nature), intériorise la schize dont nous étions partis entre Potentialité (délibération sur les possibles ou *dunamis*) et Nécessité (œuvrement aveugle ou *energeia*). Valéry fait de la perception de cette schize un paradoxe inhérent à l'*aisthesis* du poème :

<sup>62</sup> Valéry, *Ego scriptor*, éd. cit., p. 80.

<sup>63</sup> Valéry, PPA, in VAR, p. 678 (Je souligne).

<sup>64</sup> Novalis, *Semences*, Paris, Allia, 2004, p. 183.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>66</sup> Novalis, *Fragments* (trad. Maurice Maeterlinck), éd. cit., p. 265.

Plaçons-nous donc dans l'état qu'il faut : celui où nous transporte une œuvre qui soit de celles qui nous contraignent à les désirer d'autant plus que nous les possédons davantage. [...] Nous nous trouvons alors un curieux mélange, ou plutôt, une curieuse alternance de sentiments naissants, dont je crois que la présence et le contraste sont caractéristiques.

Nous sentons, d'une part, que la source ou l'objet de notre volonté nous convient de si près que nous ne pouvons le concevoir différent [*le poème comme Nécessaire*]. [...] Mais, nous ne sentons pas moins, ni moins fortement, et comme par un autre sens, que le phénomène qui cause et développe en nous cet état, et nous inflige sa puissance invisible, *aurait pu ne pas être* [*le poème comme Possible*] <sup>67</sup>.

Kant disait déjà que les productions des beaux-arts, c'est-à-dire l'œuvre du génie, doit être en même temps et paradoxalement perçue comme « produit de l'art » et comme « production de la nature » (§ 45). Valéry replace cette *aisthesis* singulière au cœur même de l'existence artistique et au principe de toute œuvre :

Or, ce sentiment contradictoire existe au plus haut degré dans l'artiste : il est une condition de toute œuvre. L'artiste vit dans l'intimité de son arbitraire et dans l'attente de sa nécessité. Il demande celle-ci à tous les instants ; il l'obtient des circonstances les plus imprévues, les plus insignifiantes, et il n'y a aucune proportion, aucune uniformité de relation entre la grandeur de l'effet et l'importance de la cause. Il attend une réponse *absolument précise* (puisqu'elle doit engendrer un acte d'exécution) à une question *essentiellement incomplète* : il désire l'effet que produira en lui ce qui de lui peut naître. Parfois le don précède la demande, et surprend un homme qui se trouve comblé, sans préparation. Ce cas d'une grâce soudaine est celui qui manifeste le plus fortement le contraste dont on a parlé tout à l'heure entre les deux sensations qui accompagnent un même phénomène ; ce qui nous semble avoir pu ne pas être s'impose à nous avec la même puissance de ce qui ne pouvait pas ne pas être, et qui devait être ce qu'il est <sup>68</sup>.

Ce très beau passage coordonne de façon explicite, au sein de l'expérience du poète, l'état général de potentialité ou de disponibilité qui le caractérise comme *constructeur* (« l'intimité de son arbitraire ») et l'état gracieux de nécessité infaillible qui le transforme en *producteur* (« l'attente de sa nécessité »).

La grandeur de Valéry est d'avoir tenté de dialectiser le concept paradoxal de ce « phénomène » (le poème) qui, écrit-il, « nous oblige à ces expressions scandaleuses : *la nécessité de l'arbitraire ; la nécessité par l'arbitraire* <sup>69</sup> ». Ce qui lui permet de dialectiser ce scandale de sa Poétique et qui, ce faisant, devient l'objet même du scandale de sa Poésie, n'est autre que la vieille notion de « formes fixes » — autrement dit sa défense pratique et théorique de la poésie régulière. C'est « *par l'arbitraire* » des formes fixes — et seulement par là — que le poète peut rejoindre la voie de la « *nécessité* ».

## 7. Poésie sous contrainte ?

C'est en effet du rêve opiniâtre d'une nécessité organique du poème éliminant de sa production toute délibération sur les possibles, c'est-à-dire toute « *liberté de figure* » et toute « *liberté de matière* » que découle l'intérêt pour les règles et l'amour des

<sup>67</sup> Valéry, *Discours prononcé au deuxième congrès international d'esthétique et de science de l'art* [1937], in VAR, p. 529.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 530-531 (Je souligne).

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 529.

formes fixes poussés jusqu'à l'anachronisme dans l'œuvre de Valéry. Multiplier les contraintes et les conditions formelles consiste en une tentative de réduire au minimum les multiples choix qui se présentent au poète dans son acte de composition. Il s'agit de court-circuiter l'opération délibérante ; de transformer une potentialité fabricante en une puissance formatrice ; de réduire au chômage le poète-architecte en déléguant l'intégralité de son « faire » à l'« agir » d'un poète-mollusque, c'est-à-dire d'une *entéléchie*. L'objet des « méthodes, poétiques bien définies, canons et proportions, règles d'harmonie, préceptes de composition », écrit Valéry, est « d'appeler l'homme complet et organisé, l'être fait pour agir, et que parfait, en retour, son action même, à s'imposer dans les ouvrages de l'esprit <sup>70</sup>. » Cette transformation du poète en « homme complet et organisé », c'est-à-dire en *organe poétique* comme on parle d'*organe digestif* ou d'*organe reproducteur*, exige que les formes fixes, canons et règles harmoniques deviennent en lui une seconde nature régulant de manière innée ses productions poétiques <sup>71</sup>. Si c'était la nature qui, dans la *Critique* kantienne, donnait ses règles au génie, ce sont pour Valéry les règles elles-mêmes qui doivent se naturaliser et agir dans le poète comme une seconde nature.

En travaillant à partir de pures nécessités formelles dûment naturalisées, le poète parviendrait ainsi à cette « œuvre pure » et absolument nécessaire qui ne se distinguerait plus de l'acte pur de sa formation.

Peut-être, ce que nous appelons la *perfection* dans l'art [...], n'est-elle que le sentiment de désirer ou de trouver, dans une œuvre humaine, cette certitude dans l'exécution, cette nécessité d'origine intérieure, et cette liaison indissoluble et réciproque de la figure et de la matière que le moindre coquillage [...] fait voir <sup>72</sup>.

Paradoxalement, la perfection artistique ne se trouverait donc plus que dans les formations naturelles (comme la coquille du mollusque), depuis que la dissolution de l'art dans le régime esthétique a périmé l'unité substantielle qui unissait l'artiste à la forme et au contenu de ses œuvres. L'acte pur du mollusque est déduit de son être même et d'une « nécessité d'origine intérieure » qui correspond exactement à celle de l'artiste ancien selon Hegel, lequel « est inspiré par le contenu qu'il porte en lui et par la forme que celui-ci appelle », et dont les créations, « loin d'être arbitraires [*Produkt der Willkür*], ont leur source en lui, jaillissent de lui, de ce terrain substantiel, de ce fond dont le contenu ne connaît pas de repos », tant que l'artiste n'a pas réussi à « objectiver cette essence, à la concrétiser et à l'extérioriser sous une forme vivante [*es lebendig aus sich vorzustellen und herauszubilden*] <sup>73</sup> ». Le rêve ou idée régulatrice de Valéry entend que les conventions des poétiques deviennent à ce point naturelles au poète qu'elle réduisent en lui l'état de schize entre travail de *construction* et œuvre de *formation*. Ce concept dialectique d'une œuvre humaine où l'acte de *formation* serait immédiatement artistique dans la mesure où les règles de *construction* y seraient comme *naturalisées* par une longue imprégnation, le bel essai

<sup>70</sup> Valéry, « Mémoires d'un poème », in VAR, p. 619.

<sup>71</sup> Même idée d'une *innutrition* des formes de la tradition chez Novalis : « Celui à qui le grand rythme, l'hexamètre en périodes, ce mécanisme poétique intérieur, est devenu familier, écrit admirablement sans sa coopération volontaire. » (Novalis, *Fragments* (trad. Maurice Maeterlinck), éd. cit., p. 340).

<sup>72</sup> HC, p. 566.

<sup>73</sup> (et précédentes) Hegel, *Esthétique* (trad. Serge Jankélévitch), Paris, Flammarion, « Champs Flammarion », 1979, t. 2, p. 360.

qu'Adorno consacre à la méthode de Valéry lui donne le nom d'« œuvre d'art objective ». Pour l'auteur des *Écarts de Valéry*,

La figure de la subjectivité aliénée émerge dans l'œuvre d'art objective, dont l'objectivité ne peut jamais être en soi, mais est médiatisée par le sujet, alors que justement elle ne veut plus tolérer aucune interférence immédiate du sujet <sup>74</sup>.

La grandeur de la poétique valéryenne atteint sa limite extrême dans la figure de cette « subjectivité aliénée » déléguant son acte de production à la puissance de contrainte d'une légalité externe à laquelle elle s'identifie de force et sacrifie sa liberté créatrice, sans vouloir plus reconnaître qu'elle « n'est pas liée essentiellement à ces formes [ni] n'a pas non plus constitué sa forme à partir d'elle-même <sup>75</sup> ». Comme le formule très bien Adorno, dans la poétique valéryenne, « la force productive de l'art est une force d'auto-élimination <sup>76</sup> ». Ce (non-)sujet poétique « irrémédiablement dépossédé de la substantialité des formes <sup>77</sup> » et *voulant* cette dépossession comme l'unique moyen d'atteindre à la Nécessité absolue de l'« œuvre pure » est la version valéryenne de la « disparition élocutoire du poète » par laquelle Mallarmé cherchait à changer le poème en une pure Potentialité ou « virtuelle traînée de feux sur des pierreries <sup>78</sup> ».

Jean-Christophe Cavallin

### *Dialogue avec Pablo Valdivia Orozco.*

PVO — Une première question, sur ton titre. Tu parles d'une « épistémologie de la nécessité » et du poème comme « acte pur ». Est-il vraiment possible de dire que, pour Valéry, le poème échappe complètement au registre de la potentialité ?

JCC — En tant qu'être de forme et, *dans le principe*, oui. Je pense à la réflexion du « Commentaire de *Charmes* » où Valéry oppose la prose comme régime du « fond unique » à la poésie, dans laquelle « c'est la forme unique qui ordonne et survit ». La « forme unique », cela veut dire une chose très simple : qu'un poème n'est achevé en droit qu'à la condition d'avoir éliminé de son être de forme toutes les autres formes possibles. Il est donc soumis au régime d'une absolue nécessité formelle. La seule potentialité qui y demeure concerne ce que Valéry appelle le « fond » : ce poème parfait, absolument nécessaire et immuable en tant qu'être de forme, admet un nombre indéfini de sens possibles. J'enfoncerais le clou et ajouterais *cum grano salis* que Valéry considère comme secondaire et ne s'intéresse qu'accidentellement à cet autre aspect de la poésie. Qu'il lise un vers de Hugo, un sonnet de Mallarmé ou une strophe de saint Jean de la Croix, seule la forme *fait sens* pour lui et il cite bien des vers de Hugo qu'il déclare magnifiques en dépit de leur crétinisme ou de leur trivialité (« Le lourd faucheur avec sa large lame avance », « L'ombre est noire toujours même tombant des cygnes », etc.). Bref, la potentialité ne concerne que le poème comme *acte linguistique* (discours, etc.), tandis que la nécessité ou l'actualité le caractérise comme *acte poétique*. Ce sont les deux protases des

<sup>74</sup> Theodor Adorno, « Écarts de Valéry » in *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, « Champs Essais », 1984, p. 113.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 133

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>78</sup> Mallarmé, *Œuvres complètes*, éd. H. Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, Coll. « La Pléiade », 1945, p. 365.

*Grenades* : potentialité ouverte pour le dispositif herméneutique (les sens multiples)) et nécessité close pour l'organisme morphogénétique (la forme unique).

PVO — Mais peut-on vraiment parler d'une « épistémologie de la nécessité » ? Ne s'agit-il pas plutôt d'un savoir ou d'une sorte de connaissance sur le rapport nécessité/puissance ? Autrement dit : quand la nécessité devient l'objet d'une épistémologie (c'est-à-dire d'un discours réflexif), ne devient-elle pas *de facto* une potentialité ?

JCC — Je ne vois pas du tout ce qui interdirait de parler d'une épistémologie de la nécessité — à moins de refuser toute épistémologie à la mathématique, aux sciences physiques et, en général, à toutes les sciences dures. La réflexion valéryenne sur ce qu'il appelle la « formation naturelle » et que l'on pourrait appeler la morphogénétique du vivant (par opposition à la fabrication ou à la construction humaines) suppose et produit une épistémologie de la nécessité. C'est d'ailleurs la même chose chez Aristote (même si la ligne de partage ne passe pas au même endroit dans la physique aristotélicienne et dans la poétique post-kantienne de Valéry) : la statue est *en puissance* dans le marbre (épistémologie de la potentialité — *dunamis*) ; l'arbre est *en acte* dans le fruit (épistémologie de la nécessité — *entelechia*).

PVO — Alors cette réflexion valéryenne sur la nécessité suggère une notion moins « humaniste » du discours épistémologique. Elle suppose que, pour Valéry, le savoir de la poésie relève moins d'un savoir au sens herméneutique que d'un savoir au sens « matériel ».

JCC — Oui, je suis assez d'accord. Le *sacrifizio dell'intelletto* serait aussi nécessaire à la production des poèmes qu'à la théorisation du fait poétique. Valéry poéticien serait un matérialiste ou peut-être, plus exactement, un naturaliste transcendantal (ce qui est quand même un drôle de sigle !).

PVO — À propos de naturalisme, tu cites dans ton texte ce passage où Valéry nomme la Nature « la *Productante* ou la *Productrice* ». Pourtant, comme toujours chez Valéry, il y a une citation bien différente : « La "nature", c'est-à-dire la Donnée et c'est tout. » Ne faudrait-il pas distinguer entre la nature comme potentialité et la nature comme puissance ?

JCC — Cette distinction ne me semble pas présente chez Valéry. Elle ne me semble même pas possible chez Valéry. La « *Productante* », c'est la nature comme *natura naturans* ; la « Donnée », c'est la nature comme *natura naturata*. L'une est le revers de l'autre et toutes deux échappent entièrement au régime de la potentialité. D'ailleurs, la « donnée », dans une équation, c'est ce qui s'oppose à la « variable » (c'est-à-dire à toute substitution potentielle et à tout jeu sur les possibles). Quand Valéry parle des « vers donnés », il parle de ces vers qui se sont formés comme d'eux-mêmes dans l'organisme du poète, des vers produits en lui par une force qui ressemble au *nisus formativus* de la *Productante*, justement, et qu'en tant que tels le poète n'a pas le droit de retoucher, parce qu'ils sont les *données* (nécessaires) du poème à écrire.

PVO — Tu dis que l'*acte* ou travail secret de la grenade « n'a rien à voir avec une potentialité (*dunamis*) promise à quelque actualisation future ». Ma question est simple : vraiment rien ?

JCC — Ma réponse est simple : absolument rien.

PVO — Mais si le beau vers est comme « un phénix » (je te cite citant Valéry), cette renaissance perpétuelle n'implique-t-elle pas une forme de potentialité ?

JCC — Absolument pas. Le phénix ne figure en aucun cas la renaissance indéfinie du poème à maintes significations virtuelles ou polysémie ouverte. Il figure la répétition têtue du poème qui obsède la « bouche-oreille » du lecteur et revêt la forme, en lui, d'une invincible *nécessité* de le redire à l'identique. En cela, le beau vers est une entéléchie qui porte en lui-même son origine ou ce qu'Aristote appelle son *archè*, c'est-à-dire la force active de se reproduire, contrairement aux objets fabriqués par l'homme dont l'*archè* n'est pas en eux-mêmes, mais en l'homme qui les a construits. Encore une fois, et toujours selon Aristote, le grenadier futur n'est pas dans la grenade de la même façon que la statue est dans le bloc de marbre. Tandis que la statue n'est qu'« *in posse* » dans la pierre (c'est-à-dire qu'elle peut advenir ou non, et sous maintes formes possibles), l'arbre est « *in actu* » dans le fruit. Il y est en acte de même que toutes les grenades et tous les grenadiers futurs. La poésie, dans le poème, n'est pas de l'ordre du *faire* (*dunamis* — *potentialität*), mais de l'ordre de l'*agir* (*energeia* — *wirklichkeit*).

PVO — Mais cette comparaison entre la forme pure du poème et la « liaison indissoluble et réciproque de la figure avec la matière que le moindre coquillage fait voir », n'est-ce pas forcer un peu le trait que d'y voir (comme tu sembles le faire) un rapport d'identité objective ? La coquille est un objet naturel. Le poème n'est-il pas pseudo-naturel ?

JCC — Oui, tu as tout à fait raison. En fait, les différents modèles que Valéry utilise pour parler de la poésie ne fonctionnent pas au même niveau. Prenons le modèle de l'architecture (le *poète* comme architecte) et le modèle de la formation organique (le *poème* comme grenade ou comme coquille). Comme tels, ces deux modèles sont incompatibles et semblent induire une contradiction : l'architecte travaille à partir de possibles (matière, forme, dimensions, etc.) et les réduit jusqu'à atteindre un stade de relative nécessité formelle ; le mollusque, tout au contraire, travaille aveuglément et même à son

insu ; il ne délibère pas à partir des possibles et la potentialité est un concept inopérant pour comprendre son opération formatrice. Or, il n'y a pas tant une contradiction qu'un très fort déséquilibre théorique entre les deux figures de l'architecte et du mollusque dans la réflexion valéryenne sur la poésie. L'architecte est un *analogon* du poète (analogie épistémologique entre construction architecturale et composition poétique), tandis que le mollusque représente ce que Kant appelle « une idée de la raison », c'est-à-dire l'idée permettant de parler du poème comme « chose en soi » et non pas de tel poème empirique effectivement composé. Pour le dire vite, le poète compose comme l'architecte (par élimination des possibles), mais l'idée du poème doit être pensée sur le modèle d'une coquille, c'est-à-dire d'une formation naturelle, absolument nécessaire et sans aucune alternative. Aucun poème empirique n'éliminera jamais jusqu'au bout le « hasard demeuré aux termes » (Mallarmé) et n'échappera donc entièrement au régime de la potentialité. Il n'en reste pas moins légitime de parler de poème pur ou de poème comme *actus purus*, en précisant qu'il s'agit là d'une idée de la raison, c'est-à-dire de formules s'appliquant au « poème en soi » ou *noumène* poétique postulé par ce que l'on pourrait appeler, chez Valéry, une Critique transcendantale de la poésie.

PVO — Donc, lire un poème comme « poème en soi », c'est n'en étudier que la forme en tant que nécessaire ?

JCC — En un sens, oui. C'est dégager l'essence de sa forme. Et à ce propos, tu vois, mon programme n'est pas rempli. Je n'ai pas *lu* le poème. Je me suis contenté d'une rapide propédeutique à la lecture du poème comme forme en acte ou « acte d'une forme ». J'ai tenté de justifier théoriquement cette lecture, mais je ne m'en suis pas acquitté. Il aurait fallu pour cela se livrer à une analyse d'inspiration jakobsonienne du système de ses formants : parler de cette série de verbes isosémiques (« Éclater » ; « Craquer » ; « Crève »), placés systématiquement à l'attaque du dernier vers de chaque strophe du poème comme si chaque unité strophique constituait une grenade ou un grain craquelé d'une fissure ; analyser le réseau serré de consonnes allitératives qui donnent au poème son *grain* si dense et si dru (dans le premier quatrain, par exemple, « GRenades », « CRevant », « GRain », « CRois » ; et tout le vers parfait, véritable concrétion allitérative : « et que si l'or sec de l'écorce »), etc. Ce que Valéry appellerait, non pas la signification, mais l'« évidence » des *Grenades* tient avant tout à sa structure *granulaire* — au fait que le poème craque sous la dent et que le lire implique un travail articuloire analogue à celui de la mastication d'une grenade.

PVO — Une dernière question. Ton texte ne fait aucune allusion à l'ouvrage de Heinrich Lausberg, *Das Sonett Les Grenades von Paul Valéry*. Pour les philologues allemands, c'est une référence incontournable. Pourrais-tu en dire un mot ?

JCC — Malheureusement, ne parlant pas assez bien allemand, je n'ai pas pu lire ce livre. J'en dirais donc ce que Pascal disait d'un ouvrage italien — *Dell'opinione regina del mondo* —, dont il ne savait que le titre : « J'y souscris sans le connaître, sauf le mal, s'il y en a. »