

# Valéry et Création

## Richard Conte

Agrégé et Docteur habilité en arts plastiques et sciences de l'art, Richard Conte est Professeur à l'Université Parisi Panthéon-Sorbonne et Directeur de l'Institut ACTE (UMR 8218 du CNRS). Il est membre du Conseil Scientifique de Parisi et du Comité éditorial des Publications de la Sorbonne. Il a dirigé de 1995 à 2000, la rédaction de la revue *Recherches Poïétiques* (9 numéros parus) et a fondé en 2002, la revue [plastik] (7 numéros parus). Outre huit catalogues d'expositions personnelles et une soixantaine d'articles publiés dans des revues à comité de lecture, il est l'auteur de *En attendant que ça sèche*, Éditions des Musées du Berry / Galerie P. Weider, Paris, 1994, de *L'usine dans l'espace francilien* (avec Yann Toma et Martine Tabeaud) et de *Pommes libertines*, Ed Actes Sud, 2007, (avec Emmanuel Pierrat) et *inimages* (avec René Passeron et Jean Lancieri, Ed. Klincksieck, 2010). Il a dirigé ou co-dirigé huit ouvrages collectifs et a créé la collection « Arts et monde contemporain » aux Publications de la Sorbonne. Ses activités associent l'organisation d'expositions autour de problématiques actuelles (le clonage reproductif humain, le sport et la performance, l'animal vivant dans la création, l'art et le droit, l'art domestique, le dessin hors papier, etc.), des colloques et forums croisant création et recherche ; ces manifestations donnent lieu à la publication d'ouvrages mêlant artistes et théoriciens. En tant que chercheur, il porte son intérêt sur la Poïétique (inspirée de Valéry et Passeron) comme anthropologie de la création. Artiste plasticien, il alterne et enchaîne peintures, actions, vidéos et photographies. Par exemple, après avoir « joué » deux coupes du monde de football « en peinture » (1998 et 2002), il a exposé ses 64 tableaux-matches au Musée de Busan (Corée); Sa performance *Bille en tête* avec les joueurs de boules au Festival Chalon dans la rue, en 2004 a donné lieu à une exposition au Musée Niepce de Chalon-sur Saône. De 2005 à 2008, il a élaboré des fruits et légumes marqués, avec les jardiniers du potager du roi à Versailles. (<http://bioart.richardconte.fr>). Depuis 2011, Il crée avec des équipes de cinéastes des bandes-annonces pour des films qui n'existeront jamais. (<http://trailers.richardconte.fr>). Sur le plan international, il entretient des relations professionnelles suivies et a effectué de nombreux séjours en Tunisie, au Québec, en Corée du Sud, en Belgique, en Espagne, en Slovénie, aux USA, en Russie, etc.

---

### Mots clés :

Acte, art, autopoïétique, corps, esthésique, faire, genèse, implexe, infini esthétique, instauration, œuvre, Paul Valéry, poétique, poïétique

## Sommaire :

1. Le programme de Valéry	p.4
2. Poétique et poïétique	p.5
3. La notion d'acte	p.7
4. L'infini esthétique	p.9
5. L'autopoïétique	p.10
6. Le corps, le langage	p.12
7. Notes de bas de page	p.14
8. Bibliographie	p.15

## Abstract :

En 1937, lorsqu'il prononce son Discours au Collège de France, Paul Valéry (1871-1945) se démarque d'une poétique prescriptive en reforgeant le mot poïétique à partir du poïein grec. Ce fondateur met l'accent sur la production en la démarquant de l'action (prattein) mais aussi de la phusis. Ce qui en fait traverse de part en part l'ensemble des écrits de Valéry, c'est le point de vue du créateur dans toutes ses dimensions anthropologiques. Dans les 28000 pages de ses Cahiers, de 1894 à sa mort, il en tisse patiemment chaque jour le programme. Contre l'Esthétique philosophique, il définit l'Esthésique, distinguant la création de la réception sensible ; il montre l'exemple vivant d'une autopoïèse littéraire ; il met en évidence l'importance de l'acte qui nous libère de l'indétermination de la pensée ; et sans jamais construire un système totalisant, il montre le rôle des corps et du langage dans le faire créateur. L'art semble ici exemplifier la création humaine en général et par la richesse de ses possibles, l'œuvre aurait la capacité de susciter le désir d'être indéfiniment vue et revue.

La lecture de Valéry aide à créer. Tout en questionnant quelques convictions, elle irrigue « le sol nerveux » de la pratique. Saisissant au plus près l'état mental des moments où l'inventif s'épuise dans le laborieux, où l'éclat de la trouvaille se laisse entrevoir dans le limon du faire banal, les réflexions de Valéry « oxygènent » l'acte créateur.

C'est que cette langue si claire dépose des mots justes sur nos intuitions troubles et nos idées brouillonnes. La pertinence de ces mots recèle une force mobilisatrice car, nous le verrons, Valéry ne prescrit pas, il stimule la volonté de rigueur. Sa pensée ne se laisse pas aisément enfermer dans une conception totalisante de l'art : c'est une pensée ouverte, contradictoire, élastique et pourtant exacte en l'espèce, comme s'il pouvait exister une science du particulier. Loin de tourner le dos au créateur, elle semble regarder l'artiste par dessus l'épaule. Ainsi Valéry est l'un de ceux qui donnent à penser que la poïétique constitue le champ possible d'une connaissance communicable de l'art en train de se faire.

De plus, Valéry a su baliser une piste qui semble insuffisamment explorée par la recherche, celle d'une pensée formalisée, endogène à la création, qu'il a déblayée méthodiquement par une sorte d'autopoïèse de l'esprit. Il y a là d'ailleurs une leçon à retenir pour les arts plastiques aux sujets desquels il a conservé pourtant une conception très classique, marquée toutefois par Degas et son époque. C'est paradoxalement quand il écrit sur la poésie ou sur le fonctionnement de son propre esprit, que Valéry nous en dit le plus sur le processus créateur. Par une transposition du faire poétique au faire pictural, on découvre l'existence possible d'une pensée à partager entre les différents acteurs de l'art. Mais ces correspondances pour devenir opératoires passent par l'étude des textes multiples et polymorphes du poète. Il y a là un vaste corpus pour qui veut rechercher les fondements d'une philosophie des conduites créatrices.

## I. Le programme de Valéry

Il existe un nombre d'ouvrages considérable sur la pensée de Paul Valéry. Chercheurs, critiques, et essayistes ont commenté et analysé son œuvre. Pourquoi dans ce cas y revenir ? Tout simplement parce que, sur le plan poïétique, dont l'enseignement de Valéry constitue l'une des sources les plus précieuses, on ne trouve que livres et articles concernant la seule création poétique et littéraire. Mais Valéry ne s'en tient pas à une poïétique littéraire. Certes, les fragments de textes auxquels il est fait habituellement référence, comportent des ambiguïtés sur la nature de ce qu'il appelle avec Léonard, les « œuvres de l'esprit ». Mais reprenons la définition du *Discours au Collège de France* : « Le faire, le poëin, dont je veux m'occuper, est celui qui s'achève en quelque œuvre et que je viendrai à restreindre bientôt à ce genre d'œuvres qu'on est convenu d'appeler œuvres de l'esprit. Ce sont celles que l'esprit veut se faire pour son propre usage, en employant à cette fin tous les moyens physiques qui lui peuvent servir » (Valéry, 1957, p. 1342).

Valéry en tant que poète et penseur, se devait d'articuler son cours autour d'une poïétique littéraire, noyau de sa propre pratique. Mais pour comprendre l'étendue de son ambition, relisons plutôt le *Discours aux esthéticiens* dans lequel il définit la poïétique en la complétant par l'« Esthétique » : « Un autre tas assemblerait tout ce qui concerne la production des œuvres ; et une idée générale de l'action humaine complète, depuis ses racines psychiques et physiologiques, jusqu'à ses entreprises sur la matière ou sur les individus, permettrait de

subdiviser ce second groupe, que je nommerais Poétique, ou plutôt Poïétique. D'une part, l'étude de l'invention et de la composition, le rôle du hasard, celui de la réflexion, celui de l'imitation ; celui de la culture et du milieu ; d'autre part, l'examen et l'analyse des techniques, procédés, instruments, matériaux, moyens et suppôts d'action (...) » (Valéry, 1957, p. 1311).

Il est clair que le dessein de Valéry ne se réduit pas « à la création d'ouvrages dont le langage est à la fois la substance et le moyen » comme l'entendait Jean Pommier dans son *Discours de succession à Valéry au Collège de France* (7 mai 1946). Valéry ne se limite donc pas aux arts du langage et il suffit de lire *Eupalinos*, *Degas Danse Dessin*, ou *Mon buste*, pour s'en convaincre.

Quand il écrit par exemple dans *Mon buste* « Chaque instant du sculpteur est menacé par une infinité d'infinités d'éventualités. Il risque à chaque instant de perdre sur un point qu'il ne voit pas, ce qu'il gagne sur le point qu'il voit, » et plus loin « Regardez-le agir : ce ne sont que révolutions de l'artiste et rotations du modèle. Le modèle et la masse (d'argile ou de plâtre) font vaguement songer aux deux foyers d'une ellipse : le sculpteur autour d'eux est toujours en action. La séance tient du mouvement des planètes et de la danse » (Valéry, 1960a, p. 1361).

## 2. Poétique et poïétique

On pourrait multiplier les citations montrant que Valéry adopte une posture poïétique dans tous les domaines où l'homme est producteur d'œuvres. Enfin, cette démarche se trouve au cœur de ces *Cahiers* que Valéry remplit chaque matin de 1894 à 1945 et qui constituent près de 29000 pages publiées par le CNRS en fac-similé, entre 1957 et 1961. Sous la rubrique *Poïétique*, Judith Robinson a rassemblé dans l'édition en *Pléiade*, un bon nombre d'extraits de ces *Cahiers* concernant toutes les activités créatrices, on s'aperçoit qu'il y est question du faire dès le Tome I (1897 -1899) et que la réflexion du jeune Valéry apparaît pour le moins radicale puisqu'il déclare en 1901 : « Une œuvre d'art digne de l'artiste serait celle dont l'exécution serait elle aussi une œuvre d'art par la délicatesse et la profondeur des hésitations, l'enthousiasme bien mesuré et finissant comme la tâche à la maîtrise dans la suite des opérations. Cela est inhumain » (Valéry, 1960a, p. 311).

C'est pourtant ce qu'il parvient à réaliser dans le *Cimetière marin* de l'avis de Didier Anzieu : « Je propose de lire le *Cimetière marin* (...) comme la tentative : 1) de récapituler en un texte le plus dense possible la diversité et la spécificité des processus en jeu à chaque phase du travail, 2) et de le faire non après coup dans un essai en prose mais en donnant une forme poétique d'une facture classique à un contenu original (...), ce contenu étant la genèse du poème en train de se faire » (Anzieu, 1981, p. 142).

Pour Anzieu il s'agit du projet de « pouvoir fusionner la poétique avec la poïétique ». A condition dit-il, « d'entendre par la poïétique, l'étude de la genèse de l'œuvre, du processus diachronique de sa création, et par la poétique l'étude synchronique de sa composition en tant que texte. La première se demande comment la création a travaillé le psychisme de l'auteur ; la seconde comment l'œuvre est travaillée par le langage » (Anzieu, 1981, p. 142-143).

Mais c'est probablement en pensant à E. Poe dont il a traduit les *Marginalia* que Valéry a réactualisé le mot poïétique par opposition à une poétique prescriptive. Poe a en effet toujours soigneusement distingué les mots *poetry* et *poesy*. *Poetry* s'entend dans le sens limité d'« écriture en vers » alors que *poesy* désigne toujours l'œuvre d'imagination susceptible de faire naître le sentiment poétique ; Il emploie *poësis* comme synonyme de *poesy*.

Il est vrai, comme le note Claude Richard que : « L'essentiel de la réflexion de Poe porte (...) sur les techniques rhétoriques permettant la création d'une sensation ou d'une impression » (Richard, 1989, p. 975). Toutefois dans *Philosophy of composition*, Poe nourrit le projet d'écrire a posteriori la genèse d'un poème : « Bien souvent j'ai pensé combien serait intéressant un article écrit par un auteur qui voudrait, c'est-à-dire qui pourrait raconter pas à pas, la marche progressive qu'a suivie une quelconque de ses compositions pour arriver au terme définitif de son accomplissement ? » (Poe, 1989, p. 1008).

Dans *Mémoire du poète*, Valéry ne paraphrase Poe qu'en apparence quand il souhaite « faire une fois une œuvre qui montrerait à chacun de ses nœuds, la diversité qui s'y peut présenter à l'esprit, et parmi laquelle il [le poète] choisit la suite unique qui sera donnée dans le texte. Ce serait là substituer à l'illusion d'une détermination unique et imitatrice du réel; celle du possible-à-chaque-instant, qui me semble plus véritable » (Valéry, 1957, p. 1467).

Valéry déplace ce qui est chez Poe la description du processus d'une œuvre, en réflexion sur l'œuvre en train de se faire, comme il le signale dans *Calepin d'un poète* :

« J'ai toujours fait mes vers en m'observant les faire, en quoi je n'ai peut-être jamais été seulement poète » (Valéry, 1957, p. 1453). Mais chez Poe, c'est sûrement la construction volontaire de ses œuvres, le travail poétique primant sur l'inspiration, qui a le plus frappé Valéry, après Baudelaire et Mallarmé. En effet, comme l'a noté Robert Kopp, « Poe est moderne et actuel lorsque sa poésie devient une réflexion sur elle-même » (Kopp, 1989, p. 1201).

Poe s'est déclaré dans ses textes, hostile aux conceptions romantiques qui font de l'originalité une affaire essentiellement d'instinct ou d'intuition. Comme plus tard Mallarmé ou Valéry, il pense que : « Pour la trouver, [l'originalité] il faut la chercher laborieusement » et que « c'est moins l'esprit d'invention que l'esprit de négation qui nous fournit les moyens de l'atteindre » (Poe, 1989, p. 1014).

Mais pour approfondir la distinction entre la poétique comme ensemble de règles et la poïétique comme étude des conduites créatrices, il nous faut, avec certaines précautions que Valéry n'ignore pas, nous replonger un instant dans Aristote. Non pas Aristote auteur de la *Poétique* mais plutôt celui de la *Métaphysique* et de l'*Éthique à Nicomaque*. Dans ce dernier texte laconique et complexe, Aristote propose une définition de la *tekhne*, recouvrant pour les Grecs autant les beaux-arts que les productions artisanales et techniques de l'homme. L'enjeu de ce texte par les distinctions qu'il opère est le suivant : en dehors de la *theôria*, science pure qui s'occupe du savoir sans tenir compte de son application, en dehors de la *praxis*, l'action, qui se développe par l'intervention de l'homme sur la réalité, Aristote considère un domaine, la *poësis*, domaine de l'art qui

se distingue par sa fin : la production. Dans ce dernier cas, l'homme produit un objet dont il est lui-même le principe essentiel constituant comme l'objectivation de l'homme dans la réalité. Ainsi, et l'on retrouve clairement cette distinction traditionnelle chez Valéry puis chez Souriau, alors que les objets naturels détiennent en eux-mêmes leur principe, c'est-à-dire leur raison et leur cause, « L'art concerne toujours un devenir, et s'appliquer à un art, c'est considérer la façon d'amener à l'existence une de ces choses qui sont susceptibles d'être ou de n'être pas, mais dont le principe d'existence réside dans l'artiste et non dans la chose produite » (Aristote, 1959, IV, chap. 4).

Ainsi l'œuvre a sa cause formelle hors d'elle-même ; l'art relève donc non de l'action mais de la production « accompagnée de règle vraie » et « affectionnant la fortune ». Il est important d'avoir cette conception en mémoire pour lire par exemple les essais et dialogues de Valéry sur l'architecture et pour aborder les notions d'acte et d'œuvre.

Comme nous l'explique E. Souriau, c'est dans la *Métaphysique* qu'Aristote a traité cette question : Souriau précise que *ergon* signifie en grec « aussi bien l'ouvrage fait que le travail par lequel on le fait », « c'est pourquoi Aristote oppose les deux verbes *poiein* et *prattein*, faire et agir, le faire aboutissant à l'existence du *poiema*, la chose faite. Double opposition de l'idée de faire avec non seulement l'agir mais encore « avec l'idée d'une genèse, d'une advenue à l'existence par suite d'une *phusis*, d'un processus naturel. (...) C'est que l'œuvre d'art a sa cause formelle hors elle-même. La graine qui germe a en elle-même la cause formelle de la plante qui va pousser. Mais la statue n'a pas en elle-même la cause de sa forme ; c'est la volonté de l'artiste qui lui impose cette forme » (Souriau, 1975). Dans *L'homme et la coquille*, Valéry avait déjà magistralement développé ce thème : « qui donc a fait ceci ? », se demande-t-il observant un coquillage, son « premier mouvement d'esprit, a été de songer au Faire », car pour lui « l'idée de faire est la première et la plus humaine. Expliquer, ce n'est jamais que décrire une manière de Faire : ce n'est que refaire par la pensée ». Autre questionnement plus loin... « A quoi reconnaissons-nous qu'un objet donné est ou non fait par un homme ? » Contrairement à la « nature vivante » du mollusque qui sans repentir, sans réserve, sans retouche, distille sa coquille indéfiniment, l'œuvre humaine commence à partir de « diverses libertés de matière (...) ; liberté de figure, liberté de durée, toutes choses qui semblent interdites au mollusque ». (...) « 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 » (Valéry, 1957, p. 99).

### 3. La notion d'acte

Certes la conscience opératoire d'un acte peut être un obstacle pour l'artiste et la puissance de sa production pourrait souffrir de la connaissance immédiate qu'il en aurait. « Achille ne peut vaincre la tortue s'il songe à l'espace et au temps ». Valéry peut comprendre cette opinion qui était notamment celle de Gide, mais selon lui « l'action qui fait » s'avère plus digne d'intérêt que « la chose faite » (Valéry, 1957, p. 1343). L'acte est donc la détermination essentielle de l'étude poétique, d'une part, parce qu'il introduit l'esprit dans l'univers du fait, « hors du monde du possible » et ensuite parce que l'œuvre considérée hors de cet acte « ne demeure qu'un objet qui n'offre avec l'esprit aucune relation particulière ». Il y a d'un côté le monde de l'esprit en perpétuel inachèvement et de l'autre la « conquête désertée » que devient l'œuvre isolée du processus psychique qui l'a créée. Abstraction faite des pensées et des mythes, le Parthénon ne serait qu'un empilement de pierres

blanches inutiles et en ruine. Ainsi, « Les œuvres de l'homme me paraissent des excréments, écrit Valéry, des résidus d'actes. Je ne les aime que pour imaginer les actes formateurs » (Valéry, 1958a, p. 8).

Pour reprendre les distinctions d'Aristote, on pourrait dire que Valéry s'intéresse plus à la cause efficiente, l'antécédent immédiat qui provoque le changement (coups de ciseau du sculpteur) qu'à la cause finale qui est le but visé. Il veut aussi souligner la souveraineté de l'acte créateur qui permet à l'artiste d'opérer le passage de l'arbitraire au nécessaire. « A quoi connaissons-nous (...) qu'un système d'actes est accompli en vue de l'art ? » se demande-t-il dans « Notions générales de l'art » (Valéry, 1957, p. 1405). C'est qu'il produit un objet inutile quant aux besoins physiologiques de l'espèce humaine. « La plupart des impressions et perceptions que nous recevons de nos sens ne jouent aucun rôle dans le fonctionnement des appareils essentiels à la conservation de la vie » (Valéry, 1957, p. 1405). Ce trop-plein de sensations engendre plus de « combinaisons de nos organes moteurs qu'il en est besoin » (Valéry, 1957, p. 1405). La plus grande partie de notre existence est occupée de « sensations inutiles » et d'« actes arbitraires » (...), « l'invention de l'art a consisté à essayer de conférer aux unes une sorte d'utilité ; aux autres, une sorte de nécessité » (Valéry, 1957, p. 1405). Et dans *Degas Danse Dessin* : « Qu'y a-t-il de plus admirable que le passage de l'arbitraire au nécessaire, (...) qui peut être aussi fort et préoccupant que le besoin de faire l'amour » (Valéry, 1960a, p. 1221). Il ajoute dans *Analecta* : « Nous ne comprenons rien qu'au moyen de l'infinité limitée de modèles d'actes que nous offre notre corps en tant que nous le percevons » (Valéry, 1960a, p. 716). Et ceci vaut même pour les mathématiques dont « l'algèbre est une science des actes » (Valéry, 1960b, p. 81), sans parler de la musique où « l'on perçoit nettement la liaison de la sensation avec l'acte » et de la géométrie. Autant l'acte de l'esprit serait lié à « une certaine atmosphère d'indétermination » (Valéry, 1957, p. 1357), autant l'acte concret et volontaire du créateur va comporter des caractères conventionnels et normatifs que Meyerson après Valéry a su systématiser (Meyerson, [1947]1995).

Mais avant l'acte, il y a l'état virtuel, le potentiel dont chaque esprit est chargé. Valéry appelle cela d'un nom suggestif qui n'a pas eu en dehors des spécialistes, le succès escompté. Il s'agit de l'implexe. « L'implexe n'est pas activité, tout le contraire. Il est capacité. Notre capacité de sentir, de réagir, de faire, de comprendre (...) plus ou moins perçue par nous – et toujours imparfaitement » (Valéry, 1960a, p. 234). Dans le dialogue de *L'Idée fixe*, est posée la question de savoir si cet implexe ne se réduirait pas tout bonnement à ce que tous appellent l'inconscient ou le subconscient.

« – Voulez-vous que je vous jette à la mer... Savez-vous que je hais ces gros mots... Et d'ailleurs ce n'est pas du tout la même chose. Ils entendent par là je ne sais quels ressorts cachés – et parfois, de petits personnages plus malins que nous, très grands artistes, très forts en devinettes, qui lisent l'avenir, voient à travers les murs, travaillent à merveille dans nos caves » Voilà ce que répond Valéry à ceux qui confondraient l'implexe avec l'inconscient freudien.

Si l'implexe est capacité, Valéry le résume à « ce en quoi nous sommes éventuels ». En fait, le champ des conduites créatrices nous y renvoie en permanence, de l'œuvre à faire à son impossible achèvement, en passant par l'implexe de chaque instant qui nous surprend à ce que nous sommes en train de faire. A l'instar de Derrida dans *Qual quelle* (Derrida, 1972, p. 325-330) il nous faudrait creuser Freud et Nietzsche, les sources écartées de Valéry, résistance d'autant plus significative que sur plusieurs points fondamentaux,



des coïncidences se font jour. Par exemple, Bémol n'hésite pas à avancer « qu'un des thèmes nietzschéens les plus caractéristiques dont la persistance frappe à travers toute l'œuvre de Valéry, est celui de la volonté de puissance, que notre poète utilise en le transposant dans l'ordre spirituel » (Bémol, 1974, p. 114). Il serait intéressant, sans doute, d'étudier les convergences et contradictions entre *implexe*, *inconscient* et *volonté de puissance*. Mais ce qui éloigne Valéry de la plupart des philosophes, c'est son scepticisme vis-à-vis de tout système général et fini d'explication du monde, de toute tentative métaphysique. « Philosophie ne signifie jamais pour moi, dit-il, qu'une organisation de pensées et non une recherche de la vérité » (Valéry, 1960b, p. 120). Le philosophe serait « une sorte de spécialiste de l'universel » dont l'universalité « n'apparaît que sous forme verbale ». Valéry considère donc le philosophe comme un artiste de la pensée qui ne veut en convenir. Un système philosophique serait en quelque sorte une œuvre d'art : « cet art est un art de transformer, de distinguer, d'évaluer. En un mot de reconnaître et de développer les pouvoirs » (Valéry, 1959a, p. 611).

Cependant le vice du vocabulaire philosophique, qui affecte les apparences d'un langage technique, appris par tâtonnements, est de ne jamais permettre des définitions vraiment précises car dit-il : « Il n'est de définitions précises qu'instrumentales (c.à.d. qui se réduisent à des actes, comme de montrer un objet ou d'accomplir une opération) » (Valéry, 1957, p. 874). Les griefs de Valéry n'épargnent d'ailleurs pas l'esthétique philosophique même s'il avoue dans sa *Lettre à Léo Ferrero* (1929), « que l'esthétique est une grande et même irrésistible tentation », il finit par en nier jusqu'à l'existence : « si l'esthétique pouvait être, les arts s'évanouiraient nécessairement devant elle, c'est-à-dire devant leur essence ». Dans le même texte, il oppose la réflexion de l'artiste à l'esthétique philosophique qui procède d'une pensée qui se croit étrangère aux arts et qui se sent d'une autre essence qu'une pensée de poète ou de musicien » (...). « Les œuvres d'art lui sont des accidents, des cas particuliers, des effets d'une sensibilité active et industrielle qui tend aveuglément vers un principe dont elle, philosophie, doit posséder la vision ou la notion immédiate et pure » (Valéry, 1957, p. 1243).

#### 4. L'infini esthétique

C'est donc par opposition à l'esthétique philosophique que Valéry choisit la voie poïétique, mais conscient de son incomplétude quant à la réception de l'œuvre, il constitue un autre groupe qu'il baptise *Esthésique* où il met « tout ce qui se rapporte à l'étude des sensations » et notamment « les travaux qui ont pour objet les excitations et les réactions sensibles qui n'ont pas de rôle physiologique uniforme et bien défini. Ce sont en effet les modifications sensorielles dont l'être vivant peut se passer dont l'ensemble (qui contient à titre de raretés, les sensations indispensables ou utilisables) est notre trésor » (...) « Tout le luxe de nos arts, conclut Valéry, est puisé dans ses sources infinies » (Valéry, 1957, p. 1311). La théorie de l'art de Valéry qui se veut concrète et positive s'ordonne donc autour de deux grands problèmes : celui de la jouissance perceptive et celui de produire la jouissance, « l'étude de la volupté de voir et l'étude de la volupté de pouvoir » : l'*Esthésique* et la *Poïétique*. Mais loin de constituer un système recelant une vérité dont il faudrait traquer le sens unique, l'*Esthésique* permet à Valéry de développer ce que Jean Hytier a appelé « la théorie des effets » (Hytier, 1970). L'œuvre d'art serait d'une part « le produit d'un acte » et d'autre part « elle a pour but d'exciter des effets à tendance infinie ». Elle est : « le résultat d'une action dont le but fini est de provoquer chez quelqu'un des développements *infinis* » (Valéry, 1960a, p. 1344). L'œuvre a donc pour but de produire un certain nombre d'effets. Il y a les effets à tendance finie qui se rapportent à l'ordre des choses pratiques et qui annulent nos perceptions : « Vous me

demandez du feu, je vous en donne et tout est terminé ». En revanche, les effets à tendance infinie procèdent du ricochet et permettent à la sensation de renaître indéfiniment de ses cendres. Les perceptions tendent à se conserver et à se reproduire. Dans le *Cours de poétique*, Leçon 3, Valéry en fait un aspect essentiel de l'art qui a, dit-il, « parmi ses éléments nécessaires, ce propos d'organiser un système de choses sensibles qui possèdent cette propriété de se faire redemander sans jamais assouvir le besoin qu'elles provoquent. (...) La création vise à produire l'objet qui engendre le désir de lui-même. C'est ce que j'appelle l'infini esthétique et qui distingue le plus nettement l'œuvre d'art des autres œuvres de l'homme » (Valéry, 1937, p. 154). Dans l'ordre des choses esthétiques « la satisfaction fait renaître le besoin, la réponse régénère la demande, la présence engendre l'absence et la possession le *désir*. Retenons donc que l'effet le plus général de l'œuvre d'art doit être de « se faire redemander ». Ce problème mériterait à lui seul de nombreux développements sur l'œuvre comme relai d'excitation, sur la glorification du contre-sens ou encore l'instantanéité de la réception, qui est pourtant l'accumulation des acquis de toute une vie.

Hans Robert Jauss a souligné l'importance de l'élucidation des rapports entre *poïesis* et *aisthesis* chez Valéry. Il montre notamment que pour Valéry, comme pour Fiedler « regarder et produire, vision et expression sont indissociables » (Jauss, 1978, p. 144).

Libérés de la tradition séculaire « qui liait l'art conçu comme *mimesis* au cosmos, à la nature (créée par Dieu) ou à l'Idée, l'artiste et le public conçoivent leur pratique de l'art comme une activité constructive, créatrice, comme l'exercice d'un « pouvoir poïétique ». (*poietisches Können*, « pouvoir » ou « savoir faire »). Il y a donc chez Valéry dès *l'Introduction à la méthode de Léonard* de 1894, l'étude simultanée du double aspect de la production, et de la réception de l'œuvre.

## 5. L'autopoïétique

Pour ceux d'entre nous qui sont à la fois créateurs et récepteurs d'œuvres, cette double approche pose le problème discuté par Valéry lui-même de l'auto-poïétique. On sait qu'il a préfacé l'édition des *Carnets* de Léonard ; qu'il a admiré chez Poe, Wagner et Mallarmé mais aussi chez Delacroix et Degas, la capacité à nourrir par la réflexion et l'écriture le processus de leur propre création. Les *Cahiers* de Valéry, seraient à cet égard une auto-poïétique étendue à tous les domaines de la pensée. Sans jamais être un journal intime, ils sont une analyse de l'esprit en acte. Mais il y a une grosse différence entre vouloir découvrir les invariants du fonctionnement de l'esprit humain à partir de son propre esprit, quête fondamentale de Valéry et s'appliquer à faire la théorie du processus créateur se heurtant au matériau qui regimbe, aux fuites incontrôlées du sens, à la maîtrise technique d'une matérialité dont les aléas font sans cesse échouer le projet sur le procès.

C'est d'abord aux musiciens que Valéry rend hommage. Il sera fasciné par Wagner, qui « par une « auto-analyse » rigoureuse, s'est rendu maître de ces « profondeurs », les a minutieusement cataloguées et exploitées, pour les soumettre aux exigences formelles de la composition » (Valéry, 1958b, p. 673).

En outre, Stravinsky [1], en 1939 fera à Harvard où il occupa une chaire de Poétique une série de conférences « dont les idées premières, dit Valéry, ont plus d'une analogie avec celles de mon cours du collège, première

leçon » (Valéry, 1960c, p. 562). Quant au peintre qui aspire à « se hausser aux plus purs degrés, de se surprendre par de nouveaux développements de ses visées, des combinaisons plus audacieuses de vouloir, savoir et pouvoir », Valéry pense qu'il est conduit à résumer son expérience dans ses propres « vérités ». Cependant il met en doute la possibilité pour l'artiste de pousser très loin la théorie de son art. Il s'en explique dans une lettre à Maurice Denis de 1922 :

« Je suis presque toujours choqué par les théories et les discussions des artistes. Je les sens toujours viciés par l'arrière-pensée de la pratique immédiate et d'une pratique individuelle. Il me semble qu'un artiste ne peut jamais conduire à la fin une théorie de son art parce qu'un sentiment panique, une peur de lui-même le saisit toujours en pleine analyse et le rappelle presque physiquement aux actes. (...) L'idée de l'impuissance consciente, assassine prématurément ses réflexions » (Valéry, 1960a, p. 1589).

Le fait même que Valéry souligne cette difficulté montre bien ce qui, justement, rend précieuse l'auto-poïétique des plasticiens, enrichie par l'« impureté » même de leur dispositif d'instauration. Il y a dans la poésie ou la musique, des possibilités de contrôle, un aspect normatif auquel les arts visuels échappent. Cela donne une valeur particulière aux écrits des peintres, qui revendiquent un point de vue que le discours du critique ou de l'historien ne peut adopter. Ce lieu fragile aux bords flous, depuis lequel est émis le discours sur le faire artistique propre, se trouve miné aux alentours par le narcissisme, la description procédurière, la roublardise et bien d'autres écueils. Comme il est tentant de raconter sa vie, d'enluminer ou de simplifier les trajectoires, de livrer des recettes. L'auto-poïétique doit sans doute trouver sa porte étroite.

Mais on peut aussi entendre par auto-poïétique l'étude de l'œuvre la plus importante que puisse accomplir un homme et qui serait pour Valéry, la reconstruction indéfinie de son être même. Pour l'artiste, la création la plus haute serait en fait la création du créateur. Non seulement « je tire de moi ce que je ne savais pas contenir » (Valéry, 1960a, p. 231), mais de plus cette sollicitation constante façonne un moi toujours pluriel car équipé de structures virtuelles aux combinaisons presque infinies. Le créateur doit néanmoins travailler avec un maximum de distance, avec une lucidité portée à la puissance seconde qui peut sélectionner les éclairs de la fortune créatrice. L'esprit de l'artiste doit donc observer sa propre activité, le cerveau étant une sorte de centrifugeuse ayant un centre de masse appelé le *moi pur*.

« En cherchant la formule la plus générale qui soit inhérente à l'activité de l'esprit, Valéry arriva à la conviction qu'une telle activité exige un principe universel et absolument invariable : il inventa la construction du *moi pur*. Sans celui-ci, une observation du processus de réciprocité, d'échange entre la personne et l'esprit, serait simplement impossible » (Heetfeld, 1989, p. 204). Les recherches récentes sur la biologie du cerveau semblent confirmer cette hypothèse d'un centre de masse mu par une rotation centrifuge et perdant son unité en se séparant de lui-même. « Pour un tel acte de création, la vitesse de la rotation joue un rôle décisif » ... « A chaque degré de conscience correspond un rythme constant d'activité de l'esprit, ou bien de l'imagination créatrice » (Heetfeld, 1989, p. 205). Il faudrait réfléchir sur cette multi-stabilité du système intellectif quand il se confronte à l'acte de créer. Il y a des réponses dans Valéry notamment dans les *Cahiers*. On verra par exemple, grâce à sa confrontation permanente avec le faire matériel, que l'artiste surmonte les désordres de l'esprit. En ce sens : « L'art s'oppose à l'esprit », il en dépasse les insuffisances et les discontinuités ; de l'arbitraire il produit une

nécessité. « Le désordre de l'esprit est créateur – mais il ne donne que l'embryon nouveau. (...) Il faut porter et enfanter après cette fécondation » (Valéry, 1958c, p. 543). C'est à force de travail que l'artiste parvient à fixer les coordonnées instables de ses états les plus précieux. Quant à l'émotion, elle est « inutile dans les arts -- ou nuisible. Quand il en faut c'est un ingrédient » (Valéry, 1958a, p. 269).

Aux yeux de Valéry, l'art ne peut donc que tirer profit d'une participation croissante de l'esprit et les artistes les plus admirables se révèlent aussi être les plus conscients. L'auto-poïétique serait donc l'étude de cette conscience dans sa propre modification par l'œuvre, en dehors de tout psychologisme. L'art serait un moyen de se connaître et de se construire soi-même, conception proche de celle de Léonard et opposée à celle de Michel-Ange, ce dernier voyait en l'œuvre, non un moyen mais une fin. Ainsi l'homme consomme dans l'œuvre d'art l'union de l'abstraction du « moi pur » et de la réalité concrète grâce à un incessant télescopage du général et du particulier.

## 6. Le corps, le langage

Mais n'oublions pas que « l'esprit est un moment de la réponse du corps au monde » (Valéry, 1958a, p. 1921) et que « la connaissance a le corps de l'homme pour limite » (Valéry, 1958d, p. 153). Valéry considère qu'un système philosophique où le corps ne tiendrait pas une place capitale serait inepte et inapte. Il a néanmoins peu parlé *stricto sensu* d'un « corps créateur » qui n'est ni envisagé dans sa théorie des quatre corps, ni évoqué, à ma connaissance, dans le Système C.E.M. (Corps, Esprit, Monde). Toutefois, bien des textes des Cahiers apporteraient une réponse à la question suivante : quelle place le corps occupe-t-il dans les conduites créatrices ?

C'est que Valéry distingue plusieurs corps, d'abord le « Mon corps » c'est-à-dire le corps propre, « celui que je crois m'appartenir » et il ajoute : « mais je lui appartiens plus qu'il ne m'appartient ». Ce corps propre se combine à deux autres: celui que je vois dans le miroir, le corps de la représentation, celui de Narcisse, celui qui existe pour l'autre, et enfin le dernier, anatomique et physiologique, que l'on ne voit qu'en morceaux et que montrent le scanner, l'endoscopie ou la dissection. Ces trois corps se coalisent pour produire le quatrième corps, « inconnaissable corps » [2], peut-être ce corps qui va tenter d'imprimer au monde sa singularité et se démarquer de son identité sociale et administrative. Il est possible de revisiter toute l'histoire de l'art à travers ces différents points de vue sur le corps mais c'est dans le détail des pages des Cahiers qu'il faut aller chercher les caractères spécifiques du corps au travail, quand il est aux prises avec la matière.

Finissons cette approche générale et forcément incomplète de la poïétique valéryenne par quelques remarques concernant le langage. Nous nous servons des mots sans nous rendre compte qu'ils obéissent à un besoin instantané de désignation, sédimentés au fil des siècles en fonction de leur utilité pratique, en fonction aussi de l'état relatif des sciences et des philosophies. Le langage a une origine désordonnée et fortuite qui induit beaucoup d'imprécision et ne recouvre pas « la nature des choses ». De plus, il nous modèle sur la pensée des autres. Valéry soutient que le langage serait « le moyen le plus fort d'autrui, - logé en nous-mêmes » (Valéry, 1959b, p. 315). Notre parole intérieure serait perpétuellement asservie à un langage de seconde main, celui

de tout le monde. Le vice principal de la philosophie, serait justement de fonder sa réflexion sur des concepts purement verbaux à propos desquels personne ne s'entend.

« Des mots comme esprit, pensée, raison, intelligence, etc. sont, dit-il, autant de vases fissurés, de mauvais instruments, de conducteurs mal isolés ; Comment raisonner avec eux ? Comment combiner ? » (Valéry, 1958d, p. 591). Ces constatations entraînent plusieurs conséquences que Judith Robinson a étudiées :

- Les mots interposent une barrière artificielle entre l'esprit et les choses. L'esprit ne perçoit plus qu'à travers les mots.
- Une autre conséquence, c'est de nous faire ignorer tout ce qui n'a pas de nom.
- Enfin, la raison principale pour laquelle Valéry se méfie des mots, c'est justement qu'ils créent des questions artificielles, des problèmes illégitimes purement linguistiques.

Il effectue donc une analyse critique des relations entre le langage et la philosophie. J. Robinson indique la parenté étroite que l'on découvre à ce sujet entre les *Cahiers* et les philosophes analytiques de l'École anglaise (Russel, Wittgenstein, etc.) ainsi qu'avec les *positivistes logiques* du Cercle de Vienne (Schlick, Carnap et leurs disciples). C'est donc la logique du langage qu'il faut dominer pour mieux sérier les problèmes philosophiques qui sont pour Valéry des « non-sens », « qu'il est généralement impossible de « poser » d'une façon précise sans les détruire » (Valéry, 1958e, p. 576).

La poïétique, comme philosophie de l'acte créateur, a dû commencer par se réinventer un nom pour mieux se définir. Le champ qu'elle cherche à investir en se focalisant sur les opérations techniques, mentales et affectives de l'instauration, commande de revisiter la terminologie et le découpage des corpus, ainsi que d'en étendre le vocabulaire « clinique ». René Passeron, a par exemple qualifié de façon opératoire les différents types de touches à travers le geste du peintre. Dans une perspective analogue, il semble urgent d'outiller les recherches poïétiques de termes topiques, situés dans un même registre : celui du faire.

Tout au long de ses *Cahiers*, et concernant non seulement l'art, mais aussi l'ensemble des activités humaines, Valéry montre la voie à suivre de façon exemplaire et sans esprit de système. Il faut sans cesse retourner à la fulgurance de ses textes, qui restent une source indispensable pour penser l'acte créateur dans toute sa tessiture philosophique et anthropologique.

## 5. Notes de bas de page :

[1] Cf. Stravinsky, 1945.

[2] f. Bémol, 1974, p. 241-246.

## 6. Bibliographie :

- Anzieu, D. (1981). *Le Corps de l'œuvre*. Paris : Gallimard.
- Aristote (1959). *Éthique à Nicomaque* (J. Tricot, trad.). Paris : 1959.
- Bémol, M. (1974). *Paul Valéry*. Paris : Les belles Lettres.
- Derrida, J. (1972). *Marges de la philosophie*. Paris : Minuit.
- Heetfeld, U. (1989). *Le Modèle valéryen de l'esprit à la lumière des sciences naturelles de nos jours. Recherches sur la philosophie et le langage*, 11. Grenoble : Université de Sciences Sociales.
- Hytier, J. (1970). *La Poétique de Valéry*. Paris : Armand Colin.
- Jauss, H. R. (1978). *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard.
- Kopp, R. (1989). Introduction aux poèmes. Dans Poe E. A., *Contes, essais, poèmes*. Paris : Laffont.
- Meyerson, I. (1995). *Les Fonctions psychologiques et les œuvres*. Paris : Albin Michel. (Ouvrage original publié en 1947).
- Poe, E. A. (1989). *Contes, essais, poèmes* (C. Richard, dir.). Paris : Laffont.
- Richard, C. (1989). Introduction. Dans Poe E. A., *Contes, essais, poèmes*. Paris : Laffont.
- Souriau, É. (1975). La notion d'œuvre. Dans Souriau, É, *Recherches poétiques*, I. Paris : Klincksieck.
- Stravinsky, I. (1945). *Poétique musicale*. Paris : J. B. Janin.
- Valéry, P. (1937). Cours de poétique professé au Collège de France. *Yggdrasill*, janvier 1937.
- Valéry, P. (1957). *Œuvres*, I. Paris : Gallimard.
- Valéry, P. (1958a). *Cahiers*, VI. Paris : CNRS Éditions.
- Valéry, P. (1958b). *Cahiers*, IV. Paris : CNRS Éditions.
- Valéry, P. (1958c). *Cahiers*, VII. Paris : CNRS Éditions.
- Valéry, P. (1958d). *Cahiers*, VIII. Paris : CNRS Éditions.
- Valéry, P. (1958e). *Cahiers*, V. Paris : CNRS Éditions.
- Valéry, P. (1959a). *Cahiers*, XVI. Paris : CNRS Éditions.
- Valéry, P. (1959b). *Cahiers*, XV. Paris : CNRS Éditions.
- Valéry, P. (1960a). *Œuvres*, II. Paris : Gallimard.
- Valéry, P. (1960b). *Cahiers*, XX. Paris : CNRS Éditions.
- Valéry, P. (1960c). *Cahiers*, XXII. Paris : CNRS Éditions.

### Pour citer cet article :

Richard Conte, Valéry et Création, publié le 07 juin 2016

URL : <https://www.wikicreation.fr/valery-creation>