

Paul VALÉRY (1871-1945)

**“ Première leçon
du cours de poétique ”**

1937

Un document produit en version numérique

dans le cadre de la collection : "Les classiques des sciences sociales"

dirigée et fondée par Jean-Marie Tremblay,

professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi

Site web : http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html

Une collection développée en collaboration avec la Bibliothèque

Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec à Chicoutimi

Site web : <http://bibliotheque.uqac.quebec.ca/index.htm>

Un document produit en version numérique
pour Les Classiques des sciences sociales

à partir de :

Paul Valéry (1871-1945)

« Première leçon du cours de poésie » (1937)

Une édition électronique réalisée à partir du texte de Paul Valéry , « **Première leçon du cours de poésie** » (1937). Leçon inaugurale du cours de poésie du Collège de France, in *Variété V*, Nrf, Gallimard, 1944, 324 pages, pp. 295-322.

Pour faciliter la lecture à l'écran, nous sautons régulièrement une ligne d'un paragraphe au suivant quand l'édition originale va simplement à la ligne.

Polices de caractères utilisée :

Pour le texte : Times New Roman, 12 points.

Édition électronique réalisée avec le traitement de textes Microsoft Word 2001.

Mise en page sur papier format
LETTRE (US letter), 8.5'' x 11''

Édition complétée le 19 novembre 2002 à Chicoutimi, Québec.



“ Première leçon du cours de poétique ”

par Paul Valéry (1937)

MONSIEUR LE MINISTRE,
MONSIEUR L'ADMINISTRATEUR,
MESDAMES, MESSIEURS,

C'est pour moi une sensation assez étrange et très émouvante, que de monter dans cette chaire et de commencer une carrière toute nouvelle à l'âge où tout nous conseille d'abandonner l'action et de renoncer à l'entreprise.

Je vous remercie, Messieurs les Professeurs, de l'honneur que vous me faites de m'accueillir parmi vous et de la confiance que vous avez accordée, d'abord, à la proposition qui vous a été soumise d'instituer un enseignement qui s'intitulât *Poétique*, et ensuite à celui qui vous la soumettait.

Vous avez peut-être pensé que certaines matières qui ne sont pas proprement objet de science, et qui ne peuvent pas l'être, à cause de leur nature presque toute intérieure et de leur étroite dépendance des personnes mêmes qui s'y intéressent, pouvaient cependant, sinon être enseignées, du moins, être en quelque manière communiquées comme le fruit d'une expérience individuelle, longue déjà de toute une vie, et que, par conséquence, l'âge était une sorte de condition qui, dans ce cas assez particulier, se pouvait justifier.

Ma gratitude s'adresse également à mes confrères de l'Académie française qui ont bien voulu se joindre à vous, pour présenter ma candidature.

Je remercie enfin Monsieur le Ministre de l'Éducation nationale d'avoir agréé la transformation de cette chaire comme d'avoir proposé à Monsieur le Président de la République le décret de ma nomination.

Messieurs, je ne saurais non plus m'engager dans l'explication de ma tâche, que je ne témoigne d'abord mes sentiments de reconnaissance, de respect et d'admiration envers mon illustre ami M. Joseph Bédier. Ce n'est pas ici qu'il est besoin de rappeler la gloire et les mérites insignes du savant et de l'écrivain, honneur des Lettres françaises, et je n'ai pas à vous parler de sa douce et persuasive autorité d'administrateur. Mais il m'est difficile de taire que c'est lui, Messieurs les Professeurs, qui s'accordant avec quelques-uns d'entre vous, eut la pensée que voici qui se réalise aujourd'hui. Il m'a séduit au charme de votre Maison, qu'il était sur le point de quitter, et c'est lui qui m'a persuadé que je pourrais tenir cette place à laquelle rien ne me conduisait à songer. C'est enfin dans quelque entretien avec lui que la rubrique même de cette chaire s'est dégagée de notre échange de questions et de réflexions.

Mon premier soin doit être d'expliquer ce nom de « Poétique » que j'ai restitué, dans un sens tout primitif, qui n'est pas celui de l'usage. Il m'est venu à l'esprit et m'a paru le seul convenable pour désigner le genre d'étude que je me propose de développer dans ce Cours.

On entend ordinairement ce terme de tout exposé ou recueil de règles, de conventions ou de préceptes concernant la composition des poèmes lyriques et dramatiques ou bien la construction des vers. Mais on peut trouver qu'il a assez vieilli dans ce sens avec la chose même, pour lui donner un autre emploi.

Tous les arts admettaient, naguère, d'être soumis chacun selon sa nature, à certaines formes ou modes obligatoires qui s'imposaient à toutes les œuvres du même genre, et qui pouvaient et devaient s'apprendre, comme l'on fait la syntaxe d'une langue. On ne consentait pas que les effets qu'une œuvre peut produire, si puissants ou si heureux fussent-ils, fussent des gages suffisants pour justifier cet ouvrage et lui assurer une valeur universelle. Le fait n'emportait pas le droit. On avait reconnu, de très bonne heure, qu'il y avait dans chacun des arts des pratiques à recommander, des observances et des restrictions favorables au meilleur succès du dessein de l'artiste, et qu'il était de son intérêt de connaître et de respecter.

Mais, peu à peu, et de par l'autorité de très grands hommes, l'idée d'une sorte de légalité s'est introduite et substituée aux recommandations d'origine empirique du début. On raisonna, et la rigueur de la règle se fit. Elle s'exprima en formules précises ; la critique en fut armée ; et cette conséquence paradoxale s'ensuivit, qu'une discipline des arts, qui opposait aux impulsions de l'artiste des difficultés raisonnées, connut une grande et durable faveur à cause de l'extrême facilité qu'elle donnait de juger et de classer les ouvrages, par simple référence à un code ou à un canon bien défini.

Une autre facilité résultait de ces règles formelles, pour ceux qui songeaient à produire. Des conditions très étroites, et même des conditions très sévères, dispensent l'artiste d'une quantité de décisions des plus délicates et le déchargent de bien des responsabilités en matière de forme, en même temps qu'elles l'excitent quelquefois à des inventions auxquelles une entière liberté ne l'aurait jamais éconduit.

Mais, qu'on le déplore ou qu'on s'en réjouisse, l'ère d'autorité dans les arts est depuis assez longtemps révolue, et le mot « Poétique » n'éveille guère plus que l'idée de prescriptions gênantes et surannées. J'ai donc cru pouvoir le reprendre dans un sens qui regarde à l'étymologie, sans oser cependant le prononcer *Poiétique*, dont la physiologie se sert quand elle parle de fonctions hématopoiétiques ou galactopoiétiques. Mais c'est enfin la notion toute simple de *faire* que je voulais exprimer. Le faire, le *poiën*, 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.

Comme l'acte simple dont je parlais, toute œuvre peut ou non nous induire à méditer sur cette génération, et donner ou non naissance à une attitude interrogative plus ou moins prononcée, plus ou moins exigeante, qui la constitue en problème.

Une telle étude ne s'impose pas. Nous pouvons la juger vaine, et même nous pouvons estimer cette prétention chimérique. Davantage : certains esprits trouveront cette recherche non seulement vaine, mais nuisible ; et même, ils se devront, peut-être, de la trouver telle. On conçoit, par exemple, qu'un poète puisse légitimement craindre d'altérer ses vertus originelles, sa puissance immédiate de production, par l'analyse qu'il en ferait. Il se refuse instinctivement à les approfondir autrement que par l'exercice de son art, et à s'en rendre plus entièrement le maître par raison démonstrative. Il est à croire que notre acte le plus simple, notre geste le plus familier, ne pourrait s'accomplir, et que le moindre de nos pouvoirs nous serait obstacle, si nous devions nous le rendre présent à l'esprit et le connaître à fond pour l'exercer.

Achille ne peut vaincre la tortue s'il songe à l'espace et au temps.

Cependant, il peut arriver au contraire que l'on prenne à cette curiosité un intérêt si vif et qu'on attache une importance si éminente à la suivre, que l'on soit entraîné à considérer avec plus de complaisance, et même avec plus de passion, *l'action qui fait*, que *la chose faite*.

C'est en ce point, Messieurs, que ma tâche doit se différencier nécessairement de celle qu'accomplit d'une part l'Histoire de la Littérature, d'autre part la Critique des textes et celle des ouvrages.

L'Histoire de la Littérature recherche les circonstances extérieurement attestées dans lesquelles les ouvrages furent composés, se manifestèrent et produisirent leurs effets. Elle nous renseigne sur les auteurs, sur les vicissitudes de leur vie et de leur œuvre, en tant que choses visibles et qui ont laissé des traces que l'on puisse relever, coordonner, interpréter. Elle recueille les traditions et les documents.

Je n'ai pas besoin de vous rappeler avec quelle érudition et quelle originalité de vues, cet enseignement fut ici même dispensé par votre éminent collègue M. Abel Lefranc. Mais la connaissance des auteurs et de leur temps, l'étude de la succession des phénomènes littéraires ne peut que nous exciter à conjecturer ce qui a pu se passer dans l'intime de ceux qui ont fait ce qu'il a fallu pour obtenir d'être inscrits dans les fastes de l'Histoire des Lettres. S'ils l'ont obtenu, c'est par le concours de deux conditions que l'on peut toujours considérer comme indépendantes : l'une est nécessairement la production même de l'œuvre ; l'autre est la production d'une certaine *valeur* de l'œuvre, par ceux qui ont connu, goûté l'œuvre produite, qui en ont imposé la renommée et assuré la transmission, la conservation, la vie ultérieure.

Je viens de prononcer les mots de « valeur » et de « production ». Je m'y arrête un instant.

Si l'on veut entreprendre l'exploration du domaine de l'esprit créateur, il ne faut pas craindre de se tenir d'abord dans les considérations les plus générales qui sont celles qui nous permettront de nous avancer sans être obligés à trop de retours sur nos pas, et qui nous offriront aussi le plus grand nombre d'analogies, c'est-à-dire, le plus grand nombre d'expressions approchées pour la description de faits et d'idées qui échappent le plus souvent par leur nature même, à toute tentative de définition directe. C'est pourquoi je fais la remarque de cet emprunt de quelques mots à l'Économie : il me sera peut-

être commode d'assembler sous les seuls noms de *production* et de *producteur*, les diverses activités et les divers personnages dont nous aurons à nous occuper, si nous voulons traiter de ce qu'ils ont de commun, sans distinguer entre leurs différentes espèces. Il ne sera pas moins commode avant de spécifier que l'on parle de lecteur ou d'auditeur ou de spectateur, de confondre tous ces supports des œuvres de tous genres, sous le nom économique de *consommateur*.

Quant à la notion de valeur, on sait bien qu'elle joue dans l'univers de l'esprit un rôle de premier ordre, comparable à celui qu'elle joue dans le monde économique, quoique la valeur spirituelle soit beaucoup plus subtile que l'économique, puisqu'elle est liée à des besoins infiniment plus variés et non dénombrables, comme le sont les besoins de l'existence physiologique. Si nous connaissons encore l'*Iliade*, et si l'or est demeuré, après tant de siècles, un corps (plus ou moins simple) mais assez remarquable et généralement vénéré, c'est que la rareté, l'inimitabilité et quelques autres propriétés distinguent l'or et l'*Iliade*, et en font des objets privilégiés, des étalons de *valeur*.

Sans insister sur ma comparaison économique, il est clair que l'idée de travail, les idées de création et d'accumulation de richesse, d'offre et de demande, se présentent très naturellement dans le domaine qui nous intéresse.

Tant par leur similitude que par leurs différentes applications, ces notions de mêmes noms nous rappellent que dans deux ordres de faits qui semblent très éloignés les uns des autres, se posent les problèmes de la relation des personnes avec leur milieu social. D'ailleurs, comme il existe une analogie économique, et par les mêmes motifs, il existe aussi une analogie politique entre les phénomènes de la vie intellectuelle organisée et ceux de la vie publique. Il y a toute une politique du pouvoir intellectuel, une politique intérieure (très intérieure, s'entend), et une politique extérieure, celle-ci étant du ressort de l'Histoire littéraire dont elle devrait faire l'un des principaux objets.

Politique et économique ainsi généralisées sont donc des notions qui, dès notre premier regard sur l'univers de l'esprit, et quand nous pouvons nous attendre à le considérer comme un système parfaitement isolable pendant la phase de formation des œuvres, s'imposent et paraissent profondément présentes dans la plupart de ces créations, et toujours instantes dans le voisinage de ces actes.

Au cours même de la pensée du savant ou de l'artiste le plus absorbé dans sa recherche, et qui semble le plus retranché dans sa sphère propre, en tête à tête avec ce qu'il est de plus soi et de plus impersonnel, existe je ne sais quel pressentiment des réactions extérieures que provoquera l'œuvre en formation : l'homme est difficilement seul.

Cette action de présence doit toujours se supposer sans crainte d'erreur ; mais elle se compose si subtilement avec les autres facteurs de l'ouvrage, parfois elle se déguise si bien, qu'il est presque impossible de l'isoler.

Nous savons toutefois que le vrai sens de tel choix ou de tel effort d'un créateur est souvent *hors* de la création elle-même, et résulte d'un souci plus ou moins conscient de l'effet qui sera produit et de ses conséquences pour le producteur. Ainsi, pendant son travail, l'esprit se porte et se reporte incessamment du Même à l'Autre ; et modifie ce que produit son être le plus intérieur, par cette sensation particulière du jugement des tiers. Et donc, dans nos réflexions sur une œuvre, nous pouvons prendre l'une ou l'autre de ces deux attitudes qui s'excluent. Si nous entendons procéder avec autant de rigueur qu'une telle matière en admet, nous devons nous astreindre à séparer très soigneusement notre recherche de la génération d'une œuvre, de notre étude de, la production de sa valeur, c'est-à-dire des effets qu'elle peut engendrer ici ou là, dans telle ou telle tête, à telle ou telle époque.

Il suffit, pour le démontrer, de remarquer que ce que nous pouvons véritablement savoir ou croire savoir en tous domaines, n'est autre chose que ce que nous pouvons ou *observer* ou *faire* nous-mêmes, et qu'il est impossible d'assembler dans un même état et dans une même attention, l'observation de l'esprit qui produit l'ouvrage, et l'observation de l'esprit qui produit quelque valeur de cet ouvrage. Il n'y a pas de regard capable d'observer à la fois ces deux fonctions ; producteur et consommateur sont deux systèmes essentiellement séparés. L'œuvre est pour l'un le *terme* ; pour l'autre, l'*origine* de développements qui peuvent être aussi étrangers que l'on voudra, l'un à l'autre.

Il faut en conclure que tout jugement qui annonce une relation à trois termes, entre le producteur, l'œuvre et le consommateur, – et les jugements de ce genre ne sont pas rares dans la critique – est un jugement illusoire qui ne peut recevoir aucun sens et que la réflexion ruine à peine elle s'y applique. Nous ne pouvons considérer que la relation de l'œuvre à son producteur, ou bien la relation de l'œuvre à celui qu'elle modifie une fois faite. L'action du premier et la réaction du second ne peuvent jamais se confondre. Les idées que l'un et l'autre se font de l'ouvrage sont incompatibles.

Il en résulte des surprises très fréquentes dont quelques-unes sont avantageuses. Il y a des malentendus créateurs. Et il y a quantité d'effets – et des plus puissants, – qui exigent l'absence de toute correspondance directe entre les deux activités intéressées. Telle œuvre, par exemple, est le fruit de longs soins, et elle assemble une quantité d'essais, de reprises, d'éliminations et de choix. Elle a demandé des mois et même des années de réflexion, et elle peut supposer aussi l'expérience et les acquisitions de toute une vie. Or, l'effet de cette œuvre se déclarera en quelques instants. Un coup d'oeil suffira à

apprécier un monument considérable, à en ressentir le choc. En deux heures, tous les calculs du poète tragique, tout le labeur qu'il a dépensé pour ordonner sa pièce et en former un à un chaque vers ; ou bien toutes les combinaisons d'harmonie et d'orchestre qu'a construites le compositeur ; ou bien toutes les méditations du philosophe et les années pendant lesquelles il a retardé, retenu ses pensées, attendant qu'il en aperçoive et en accepte l'ordonnance définitive, tous ces actes de foi, tous ces actes de choix, toutes ces transactions mentales viennent enfin à l'état d'œuvre faite, frapper, étonner, éblouir ou déconcerter l'esprit de l'*Autre*, brusquement soumis à l'excitation de cette charge énorme de travail intellectuel. Il y a là une action de *démésure*.

On peut (très grossièrement s'entend), comparer cet effet à celui de la chute en quelques secondes d'une masse que l'on aurait élevée, fragment par fragment, au haut d'une tour sans regarder au temps ni au nombre des voyages.

On obtient ainsi l'impression d'une puissance surhumaine. Mais l'effet, vous le savez, ne se produit pas toujours ; il arrive, dans cette mécanique intellectuelle, que la tour soit trop haute, la masse trop grande et que l'on observe un résultat nul ou négatif.

Supposons, au contraire, le grand effet produit. Les personnes qui l'ont subi et qui ont été comme accablées par la puissance, par les perfections par le nombre des coups heureux, des belles surprises accumulées, ne peuvent, ni ne *doivent*, se figurer tout le travail interne, les possibilités égrenées, les longs prélèvements d'éléments favorables, les raisonnements délicats dont les conclusions prennent l'apparence de divinations, en un mot, la quantité de vie intérieure qui fut traitée par le chimiste de l'esprit producteur ou triée dans le chaos mental par un démon à la Maxwell ; et ces personnes sont donc portées à imaginer un être aux immenses pouvoirs, capable de créer ces prodiges sans autre effort que celui qu'il faut pour émettre quoi que ce soit.

Ce que l'œuvre nous produit alors est incommensurable avec nos propres facultés de production instantanée. D'ailleurs, certains éléments de l'ouvrage qui sont venus à l'auteur par quelque hasard favorable, seront attribués à une vertu singulière de son esprit. C'est ainsi que le consommateur devient producteur à son tour producteur, d'abord, de la valeur de l'ouvrage ; et ensuite, en vertu d'une application immédiate du principe de causalité (qui n'est au fond qu'une expression naïve de l'un des modes de production par l'esprit), il devient producteur de la valeur de l'être imaginaire qui a fait ce qu'il admire.

Peut-être, si les grands hommes étaient aussi conscients qu'ils sont grands, il n'y aurait pas de grands hommes pour soi-même.

Ainsi, et c'est où je voulais en venir, cet exemple, quoique très particulier, nous fait comprendre que l'indépendance ou l'ignorance réciproque des pensées et des conditions du producteur et du consommateur est presque essentielle aux effets des ouvrages. Le secret et la surprise que les tacticiens recommandent souvent dans leurs écrits sont ici naturellement assurés.

En résumé, quand nous parlons d'œuvres de l'esprit, nous entendons, ou bien le terme d'une certaine activité, ou bien l'origine d'une certaine autre activité et cela fait deux ordres de modifications incommunicables dont chacun nous demande une accommodation spéciale incompatible avec l'autre.

Reste l'œuvre même, en tant que chose sensible. C'est là une troisième considération, bien différente des deux autres.

Nous regardons alors une œuvre comme un *objet*, purement objet, c'est-à-dire sans y rien mettre de nous-mêmes que ce qui se peut appliquer indistinctement à tous les objets : attitude qui se marque assez par l'absence de toute production de valeur.

Que pouvons-nous sur cet objet qui, cette fois, ne peut rien sur nous ? Mais nous pouvons sur lui. Nous pouvons le mesurer selon sa nature, spatiale ou temporelle, compter les mots d'un texte ou les syllabes d'un vers ; constater que tel livre a paru à telle époque ; que telle composition d'un tableau est un décalque de telle autre ; qu'il y a un hémistiche chez Lamartine qui existe chez Thomas, et que telle page de Victor Hugo appartient, dès 1645, à un obscur Père François. Nous pouvons relever que tel raisonnement est un paralogisme ; que ce sonnet est incorrect ; que le dessin de ce bras est un défi à l'anatomie, et tel emploi de mots, insolite. Tout ceci est le résultat d'opérations qu'on peut assimiler à des opérations purement matérielles, puisqu'elles reviennent à des manières de superposition de l'œuvre, ou de fragments de l'œuvre, à quelque modèle.

Ce traitement des œuvres de l'esprit ne les distingue pas de toutes les œuvres possibles. Il les place et les retient au rang des choses et il leur impose une existence *définissable*. Voilà le point qu'il faut retenir :

Tout ce que nous pouvons définir se distingue aussitôt de l'esprit producteur et s'y oppose. L'esprit en fait du même coup l'équivalent d'une matière sur quoi il peut opérer ou d'un instrument par quoi il peut opérer.

Ce qu'il a bien défini, l'esprit le place donc hors de ses atteintes, et c'est en quoi il montre qu'il se connaît et qu'il ne se fie qu'à ce qui n'est pas lui.

Ces distinctions dans la notion d'œuvre, que je viens de vous proposer, et qui la divisent, non par recherche de subtilité, mais par la référence la plus facile à des observations immédiates, tendent à mettre en évidence l'idée qui va me servir à introduire mon analyse de la production des œuvres de l'esprit.

Tout ce que j'ai dit jusqu'ici se resserre en ces quelques mots : *l'œuvre de l'esprit n'existe qu'en acte*. Hors de cet acte, ce qui demeure n'est qu'un objet qui n'offre avec l'esprit aucune relation particulière. Transportez la statue que vous admirez chez un peuple suffisamment différent du nôtre elle n'est qu'une pierre insignifiante. Un Parthénon n'est qu'une petite carrière de marbre. Et quand un texte de poète est utilisé comme recueil de difficultés grammaticales ou d'exemples, il cesse aussitôt d'être une *œuvre de l'esprit*, puisque l'usage qu'on en fait est entièrement étranger aux conditions de sa génération, et qu'on lui refuse d'autre part la valeur de consommation qui donne un sens à cet ouvrage.

Un poème sur le papier n'est rien qu'une écriture soumise à tout ce qu'on peut faire d'une écriture. Mais parmi toutes ses possibilités, il en est une, et une seule, qui place enfin ce texte dans les conditions où il prendra force et forme d'action. Un poème est un discours qui exige et qui entraîne une liaison continuée entre la *voix qui est* et la *voix qui vient et qui doit venir*. Et cette voix doit être telle qu'elle s'impose, et qu'elle excite l'état affectif dont le texte soit l'unique expression verbale. Otez la voix et la voix qu'il faut, tout devient arbitraire. Le poème se change en une suite de signes qui ne sont liés que pour être matériellement tracés les uns après les autres.

Par ces motifs, je ne cesserai de condamner la pratique détestable qui consiste à abuser des œuvres les mieux faites pour créer, et développer le sentiment de la poésie chez les jeunes gens, à traiter les poèmes comme des choses, à les découper comme si la composition n'était rien, à souffrir, sinon à exiger, qu'ils soient récités de la sorte que l'on sait, employés comme épreuves de mémoire ou d'orthographe ; en un mot, à faire abstraction de l'essentiel de ces ouvrages, de ce qui fait qu'ils sont ce qu'ils sont, et non tout autres, et qui leur donne leur vertu propre et leur nécessité.

C'est l'exécution du poème qui est le poème. En dehors d'elle, ce sont des fabrications inexplicables, que ces suites de paroles curieusement assemblées.

Les œuvres de l'esprit, poèmes ou autres, ne se rapportent qu'à *ce qui fait naître ce qui les fit naître elles-mêmes*, et absolument à rien d'autre. Sans doute, des divergences peuvent se manifester entre les interprétations poétiques d'un poème, entre les impressions et les significations ou plutôt entre les résonances que provoquent, chez l'un ou chez l'autre, l'action de l'ouvrage.

Mais voici que cette remarque banale doit prendre, à la réflexion, une importance de première grandeur : cette diversité possible des effets légitimes d'une œuvre, est la marque même de l'esprit. Elle correspond, d'ailleurs, à la pluralité des voies qui se sont offertes à l'auteur pendant son travail de production. C'est que tout acte de l'esprit même est toujours comme accompagné d'une certaine atmosphère d'indétermination plus ou moins sensible.

Je m'excuse de cette expression. Je n'en trouve pas de meilleure.

Plaçons-nous dans l'état où nous transporte une œuvre, de celles qui nous contraignent à les désirer d'autant plus que nous les possédons davantage, ou qu'elles nous possèdent davantage. Nous nous trouvons alors partagés entre des sentiments naissants dont l'alternance et le contraste, sont bien remarquables. Nous sentons, d'une part, que l'ouvrage qui agit sur nous nous convient de si près que nous ne pouvons le concevoir différent. Même dans certains cas de suprême contentement, nous éprouvons que nous nous transformons en quelque manière profonde, pour nous faire celui dont la sensibilité est capable de telle plénitude de délice et de compréhension immédiate. Mais nous ne sentons pas moins fortement, et comme par un tout autre sens, que le phénomène qui cause et développe en nous cet état, qui nous en inflige la puissance, aurait pu ne pas être, et même, aurait dû ne pas être, et se classe dans l'improbable.

Cependant que notre jouissance ou notre joie est forte, forte comme un fait, – l'existence et la formation du moyen, de l'œuvre génératrice – de notre sensation, nous semblent accidentelles. Cette existence nous apparaît l'effet d'un hasard extraordinaire, d'un don somptueux de la fortune, et c'est en quoi (n'oublions pas de le remarquer) une analogie particulière se découvre entre cet effet d'une œuvre d'art et celui de certains aspects de la nature : accident géologique, ou combinaisons passagères de lumière et de vapeur dans le ciel du soir.

Parfois, nous ne pouvons imaginer qu'un certain homme comme nous soit l'auteur d'un bienfait si extraordinaire, et la gloire que nous lui donnons est l'expression de notre impuissance.

Mais quel que soit le détail de ces jeux ou de ces drames qui s'accomplissent dans le producteur, tout doit s'achever dans l'œuvre visible, et trouver par ce fait même une détermination finale absolue. Cette fin est l'aboutissement, d'une suite de modifications intérieures aussi désordonnées que l'on voudra, mais qui doivent nécessairement se résoudre au moment où la main agit, en un commandement unique, heureux ou non. Or, cette main, cette action extérieure, résout nécessairement bien ou mal l'état d'indétermination dont je parlais. L'esprit qui produit semble ailleurs, chercher à imprimer à son ouvrage des caractères tout opposés aux siens propres. Il semble fuir dans une

œuvre l'instabilité, l'incohérence, l'inconséquence qu'il se connaît et qui constituent son régime le plus fréquent. Et donc, il agit contre les interventions en tous sens et de toute espèce qu'il doit subir à chaque instant. Il résorbe la variété infinie des incidents ; il rebute les substitutions quelconques d'images, de sensations, d'impulsions et d'idées qui traversent les autres idées. Il lutte contre ce qu'il est obligé d'admettre, de produire ou d'émettre ; et en somme, contre sa nature et son activité accidentelle et instantanée.

Pendant sa méditation, il, bourdonne lui-même autour de son propre point de repère. Tout lui est bon pour se divertir. Saint Bernard observait : « *Odoratus impedit cogitationem* ». Même dans la tête la plus solide la contradiction est la règle ; la conséquence correcte est l'exception. Et cette correction elle-même est un artifice de logicien, artifice qui consiste, comme tous ceux qu'invente l'esprit contre soi-même, à matérialiser les éléments de pensée, ce qu'il appelle les « concepts », sous forme de cercles ou de domaines, à donner une durée indépendante des vicissitudes de l'esprit à ces objets intellectuels, car la logique, après tout, n'est qu'une spéculation sur la permanence des notations.

Mais voici une circonstance bien étonnante : cette dispersion, toujours imminente, importe et concourt à la production de l'ouvrage presque autant que la concentration elle-même. L'esprit à l'œuvre, qui lutte contre sa mobilité, contre son inquiétude constitutionnelle et sa diversité propre, contre la dissipation ou la dégradation naturelle de toute attitude spécialisée, trouve, d'autre part, dans cette condition même, des ressources incomparables. L'instabilité, l'incohérence, l'inconséquence dont je parlais, qui lui sont des gênes et des limites dans son entreprise de construction ou de composition bien suivie, lui sont tout aussi bien des trésors de possibilités dont il pressent la richesse au voisinage du moment même où il se consulte. Ce lui sont des réserves desquelles il peut tout attendre, des raisons d'espérer que la solution, le signal, l'image, le mot qui manque sont plus proches de lui qu'il ne le voit. Il peut toujours pressentir dans sa pénombre, la vérité ou la décision recherchée, qu'il sait être à la merci d'un rien, de ce même dérangement insignifiant qui paraissait l'en distraire et l'en éloigner indéfiniment.

Parfois ce que nous souhaitons voir paraître à notre pensée (et même, un simple souvenir), nous est comme un objet précieux que nous tiendrions et palperions au travers d'une étoffe qui l'enveloppe et qui le cache à nos yeux. Il est, et il n'est pas à nous, et le moindre incident le dévoile. Parfois nous invoquons ce qui devrait être, l'ayant défini par des conditions. Nous le demandons, arrêtés devant je ne sais quel ensemble d'éléments qui nous sont également imminents, et dont aucun ne se détache encore pour satisfaire notre exigence. Nous implorons de notre esprit une manifestation d'inégalité. Nous nous présentons notre désir comme l'on oppose un aimant à la confusion d'une poudre composée, de laquelle un grain de fer se démêlera tout à coup. Il

semble qu'il y ait dans cet ordre des choses mentales, quelques relations très mystérieuses entre le désir et l'événement. Je ne veux pas dire que le désir de l'esprit crée une sorte de champ, bien plus complexe qu'un champ magnétique, et qui eût le pouvoir d'appeler ce qui nous convient. Cette image n'est qu'une manière d'exprimer un fait d'observation, sur lequel je reviendrai plus tard. Mais, quelles que soient la netteté, l'évidence, la force, la beauté de l'événement spirituel qui termine notre attente, qui achève notre pensée où lève notre doute, rien n'est encore irrévocable.. Ici, l'instant suivant a pouvoir absolu sur le produit de l'instant précédent. C'est que l'esprit réduit à sa seule substance ne dispose pas du fini, et qu'il ne peut absolument pas se lier lui-même.

Quand nous disons que notre avis sur tel point est définitif, nous le disons pour le faire tel : nous avons recours aux autres. Le son de notre voix nous assure beaucoup plus que ce ferme propos intérieur qu'elle prétend tout haut que nous formons. Quand nous jugeons avoir achevé quelque pensée, nous ne nous sentons jamais assurés que nous pourrions nous y reprendre sans parfaire ou sans ruiner ce que nous avons arrêté. C'est par quoi la vie de l'esprit se divise contre elle-même aussitôt qu'elle s'applique à une œuvre. Toute œuvre exige des actions volontaires (quoiqu'elle comporte toujours quantité de constituants dans lesquels ce que nous appelons *volonté* n'a aucune part). Mais notre volonté, notre pouvoir exprimé, quand il tente de se tourner vers notre esprit même, et de s'en faire obéir, se réduisent toujours à un simple arrêt, au maintien ou bien au renouvellement de quelques conditions.

En effet, nous ne pouvons agir directement que sur la liberté du système de notre esprit. Nous abaissons le degré de cette liberté, mais quant au reste, je veux dire quant aux modifications et aux substitutions que cette contrainte laisse possibles, nous attendons simplement que ce que nous désirons se produise, car nous ne pouvons que l'attendre. Nous n'avons aucun moyen d'atteindre exactement en nous ce que nous souhaitons en obtenir.

Car cette exactitude, ce résultat que nous espérons et notre désir, sont de même substance mentale et peut-être se gênent-ils l'un l'autre par leur activité simultanée. On sait qu'il arrive assez souvent que la solution désirée nous vienne après un temps de désintéressement du problème, et comme la récompense de la liberté rendue à notre esprit.

Ce que je viens de dire et qui s'applique plus spécialement au producteur, est vérifiable aussi chez le consommateur de l'œuvre. Chez celui-ci, la production de valeur, qui sera, par exemple, la compréhension, l'intérêt excité, l'effort qu'il dépensera pour une possession plus entière de l'œuvre, donnerait lieu à des observations analogues.

Que je m'enchaîne à la page que je dois écrire ou à celle que je veux entendre, j'entre dans les deux cas dans une phase de moindre liberté. Mais dans les deux cas, cette restriction de ma liberté peut se présenter sous deux espèces tout opposées. Tantôt ma tâche même m'excite à la poursuivre, et, loin de la ressentir comme une peine, comme un écart du cours le plus naturel de mon esprit, je m'y livre, et m'avance avec tant de vie dans la voie que se fait mon dessein que la sensation de la fatigue en est diminuée, jusqu'au moment qu'elle obnubile tout à coup véritablement la pensée, et brouille le jeu des idées pour reconstituer le désordre des échanges normaux à courte période, l'état d'indifférence dispersive et reposante.

Mais tantôt, la contrainte est au premier plan, le maintien de la direction de plus en plus pénible, le travail devient plus sensible que son effet, le moyen s'oppose à la fin, et la tension de l'esprit doit être alimentée par des ressources de plus en plus précaires et de plus en plus étrangères à l'objet idéal dont il faut entretenir la puissance et l'action, au prix d'une fatigue rapidement insupportable. C'est là un grand contraste entre deux applications de notre esprit. Il va me servir à vous montrer que le soin que j'ai pris de spécifier qu'il ne fallait considérer les œuvres qu'en acte ou de production ou de consommation, n'avait rien que de conforme à ce que l'on peut observer ; cependant que, d'autre part, il nous procure le moyen de faire entre les œuvres de l'esprit une distinction très importante.

Parmi ces œuvres, l'usage crée une catégorie dite des œuvres d'art. Il n'est pas très facile de préciser ce terme, si toutefois il est besoin de le préciser. D'abord je ne distingue rien, dans la *production* des œuvres, qui me contraigne nettement à créer une catégorie de l'œuvre d'art. Je trouve un peu partout, dans les esprits, de l'attention, des tâtonnements, de la clarté inattendue et des nuits obscures, des improvisations et des essais, ou des reprises très pressantes. Il y a, dans tous les foyers de l'esprit, du feu et des cendres ; la prudence et l'imprudence ; la méthode et son contraire ; le hasard sous mille formes. Artistes, savants, tous s'identifient dans le détail de cette vie étrange de la pensée. On peut dire qu'à chaque instant la différence fonctionnelle des esprits en travail est indiscernable. Mais si l'on porte le regard sur les effets des œuvres faites, on découvre chez certaines une particularité qui les groupe et qui les oppose à toutes les autres. Tel ouvrage que nous avons mis à part se divise en parties entières, dont chacune comporte de quoi créer un désir et de quoi le satisfaire. L'œuvre nous offre dans chacune de ses parties, à la fois *l'aliment* et *l'excitant*. Elle éveille continuellement en nous une soif et une source. En récompense de ce que nous lui cédon de notre liberté, elle nous donne l'amour de la captivité qu'elle nous impose et le sentiment d'une sorte délicieuse de connaissance immédiate ; et tout ceci, en dépensant, à *notre grand contentement*, notre propre énergie qu'elle évoque sur un mode si conforme au rendement le plus favorable de nos ressources organiques, que la

sensation de l'effort se fait elle-même enivrante, et que nous nous sentons possesseurs pour être magnifiquement possédés.

Alors plus nous donnons, plus voulons-nous donner, tout en croyant de recevoir. L'illusion d'agir, d'exprimer, de découvrir, de comprendre, de résoudre, de vaincre, nous anime.

Tous ces effets qui vont quelquefois au prodige, sont tout instantanés, comme tout ce qui dispose de la sensibilité ; ils attaquent par le plus court, les points stratégiques qui commandent notre vie affective, contraignent par elle notre disponibilité intellectuelle, ils accélèrent, ils suspendent, ou même, régularisent les divers fonctionnements, dont l'accord ou le désaccord nous donne enfin toutes les modulations de la sensation de vivre, depuis le calme plat jusqu'à la tempête.

Le seul timbre du violoncelle exerce chez bien des personnes une véritable domination viscérale. Il y a des mots dont la fréquence, chez un auteur, nous révèle qu'ils sont en lui tout autrement doués de résonance, et, par conséquent, de puissance positivement créatrice, qu'ils ne le sont en général. C'est là un exemple de ces évaluations personnelles, de ces *grandes valeurs-pour-un-seul*, qui jouent certainement un très beau rôle dans une production de l'esprit où la singularité est un élément de première importance.

Ces considérations nous serviront à éclairer un peu la constitution de la poésie, qui est assez mystérieuse. Il est étrange que l'on s'évertue à former un discours qui doit observer des conditions simultanées parfaitement hétéroclites : *musicales, rationnelles, significatives, suggestives*, et qui exigent une liaison suivie ou entretenue entre un rythme et une syntaxe, entre le *son* et le *sens*.

Ces parties sont sans relations concevables entre elles. Il nous faut donner l'illusion de leur intimité profonde. *A quoi bon tout ceci ?* L'observance des rythmes, des rimes, de la mélodie verbale gêne les mouvements directs de ma pensée, et voici que je ne peux plus dire ce que je veux... Mais *qu'est-ce donc que je veux ?* Voilà la question.

On conclut qu'il faut ici vouloir ce que l'on doit vouloir, pour que la pensée, le langage et ses conventions, qui sont empruntées à la vie extérieure, le rythme et les accents de la voix qui sont directement choses de l'être, s'accordent, et cet accord exige des sacrifices réciproques dont le plus remarquable est celui que doit consentir la pensée.

J'expliquerai un jour comment cette altération se marque dans le langage des poètes, et qu'il y a un langage poétique dans lequel les mots ne sont plus les mots de l'usage pratique et libre. Ils ne s'associent plus selon les mêmes attractions ; ils sont chargés de deux valeurs simultanément engagées et d'importance équivalente : leur son et leur effet psychique instantané. Ils font songer alors à ces nombres complexes des géomètres, et l'accouplement de la *variable phonétique* avec la *variable sémantique* engendre des problèmes de prolongement et de convergence que les poètes résolvent les yeux bandés, – mais ils les résolvent (et c'est là l'essentiel), de temps à autre... *De Temps à Autre*, voilà le grand mot ! Voilà l'incertitude, voilà l'inégalité des moments et des individus. C'est là notre fait capital. Il faudra y revenir longuement, car tout l'art, poétique ou non, consiste à se défendre contre cette inégalité du moment. Tout ce que je viens d'ébaucher dans cet examen sommaire de la notion générale de l'œuvre doit me conduire à indiquer enfin le parti pris que j'ai choisi en vue d'explorer l'immense domaine de la production des œuvres de l'esprit. Nous avons essayé, en quelques instants, de vous donner une idée de la complexité de ces questions, dans lesquelles on peut dire que tout intervient à la fois, et dans lesquelles se combine ce qu'il y a de plus profond dans l'homme avec quantité de facteurs extérieurs.

Tout ceci se résume en cette formule que : dans la production de l'œuvre, l'action vient au contact de l'indéfinissable.

Une action volontaire qui, dans chacun des arts, est très composée, qui peut exiger de longs travaux, des attentions des plus abstraites, des connaissances très précises, vient s'adapter dans l'opération de l'art à un état de l'être qui est tout à fait irréductible en soi, à une expression finie, qui ne se rapporte à aucun objet localisable, que l'on puisse déterminer, et atteindre par un système d'actes uniformément déterminés ; et ceci aboutissant à cette œuvre, dont l'effet doit être de reconstituer chez quelqu'un un état analogue, – je ne dis pas semblable (puisque nous n'en saurons jamais rien), – mais analogue à l'état initial du producteur.

Ainsi d'une part l'*indéfinissable*, d'autre part une *action* nécessairement finie ; d'une part un *état*, parfois une seule sensation productrice de valeur et d'impulsion, état dont le seul caractère est de ne correspondre à aucun terme fini de notre expérience ; d'autre part, l'*acte*, c'est-à-dire la détermination essentielle, puisqu'un acte est une échappée miraculeuse hors du monde fermé du possible, et une introduction dans l'univers du fait ; et cet acte, fréquemment produit contre l'esprit, avec toutes ses précisions ; sorti de l'instable, comme Minerve tout armée produite par l'esprit de Jupiter, vieille image encore pleine de sens !

Chez l'artiste, il arrive en effet – c'est le cas le plus favorable –, que le même mouvement interne de production lui donne à la fois et indistinctement

l'impulsion, le but extérieur immédiat et les moyens ou les dispositifs techniques de l'action. Il s'établit en général un régime d'exécution pendant lequel il y a un échange plus ou moins vif, entre les exigences, les connaissances, les intentions, les moyens, tout le mental et l'instrumental, tous les éléments d'action d'une action dont l'excitant n'est pas situé dans le monde où sont situés les buts de l'action ordinaire, et par conséquent ne peut donner prise à une prévision qui détermine la formule des actes à accomplir pour l'atteindre sûrement.

Et c'est enfin en me représentant ce fait si remarquable (quoique assez peu remarqué, me semble-t-il), l'*exécution d'un acte*, comme aboutissement, issue, détermination finale d'un état qui est inexprimable en termes finis (c'est-à-dire qui annule exactement la sensation cause) que j'ai adopté la résolution de prendre pour forme générale de ce Cours le type le plus général possible de l'action humaine. J'ai pensé qu'il fallait à tout prix fixer une ligne simple, une sorte de voie géodésique au travers des observations et des idées d'une matière innombrable, sachant que dans une étude qui n'a pas, à ma connaissance, été jusqu'ici abordée dans son ensemble, il est illusoire de chercher un ordre intrinsèque, un développement sans répétition qui permette d'énumérer des problèmes selon le progrès d'une variable, car cette variable n'existe pas.

Dès que l'esprit est en cause, tout est en cause ; tout est désordre, et toute réaction contre le désordre est de même espèce que lui. C'est que ce désordre est d'ailleurs la condition de sa fécondité : il en contient la promesse, puisque cette fécondité dépend de l'inattendu plutôt que de l'attendu, et plutôt de ce que nous ignorons, et parce que nous l'ignorons, que de ce que nous savons. Comment en serait-il autrement ? Le domaine que j'essaye de parcourir est illimité, mais tout se réduit aux proportions humaines aussitôt que l'on prend garde de s'en tenir à sa propre expérience, aux observations que soi-même on a faites, aux moyens qu'on a éprouvés. Je m'efforce de n'oublier jamais que chacun est la mesure des choses.

FIN DU TEXTE