

PAUL VALÉRY ET L'IDÉAL DE PERFECTION

Élie Béthuys
(Université de Nantes)

Résumé

Cet essai défend l'idée que les pensées poétiques de Valéry offrent des éclaircissements particulièrement précieux sur l'idéal ancien de perfection, qu'il réhabilite et réactualise. Il soutient également que ces éclaircissements peuvent nous mettre sur la voie de solutions à des problèmes durables de l'esthétique. Il trouve son point de départ dans l'usage remarquable que Valéry fait d'un vocabulaire modal (nécessaire, possible, arbitraire) chaque fois qu'il veut décrire de quelle manière un auteur se rapporte à sa composition ; il s'agit alors de connecter ce vocabulaire modal à une notion de forme qui, en posant des enjeux pratiques de composition, se révèle indispensable à la compréhension de cet idéal. L'essai se termine par un éloge à contretemps des traditions formelles dans la création. Il fait du reste tout cela en dépit des deux obstacles que n'importe quel commentateur de Valéry connaît bien : 1) le caractère fragmentaire et épars de ses remarques ; 2) la dose importante de conflit et de contradictions que l'on observe d'un fragment à un autre. Tandis que le premier obstacle nous pousse à différentes extrapolations pour joindre ses idées dans un tout cohérent, le second nous contraint à prendre l'initiative de choisir à sa place entre différentes vues opposées. Je relève ce défi sans dissimuler le moment de mon exposé où je ferai ces arbitrages ou ces extrapolations. À l'égard de ces dernières, j'ai notamment jugé profitable d'avoir recours tout au long de mon exposé à certaines lumières récentes offertes par le courant de philosophie de l'action issue de Wittgenstein : en particulier ce que Wittgenstein lui-même dit sur les règles, mais aussi Anscombe sur l'action et le raisonnement pratique, Descombes sur le holisme et les institutions. On verra à l'usage que ces prolongements ne dépareillent pas avec les vues valéryennes, mais qu'ils les complètent même heureusement.

Abstract

This essay argues that Valéry's poetic thoughts provide particularly valuable clarifications about the ancient ideal of perfection, which he rehabilitates and updates. It also holds that these insights can show us how to solve some enduring problems of aesthetics. It finds its starting point in the remarkable use of a modal vocabulary (necessary, possible, arbitrary) made by Valéry when he wants to describe how an author relates to his composition ; it then connects this modal vocabulary to a notion of form which, by posing practical issues of composition, proves to be essential to the understanding of this ideal. The essay ends by a praise of the need of formal traditions in creation. It does all this despite the two obstacles that all of Valéry's commentators know well : 1) the fragmentary and scattered character of his remarks ; 2) the significant dose of conflict and contradictions that we observe from one fragment to another. While the first obstacle forces us to make different extrapolations to join his ideas into a coherent whole, with the second, we have to choose for him between his different opposing views. I take up this challenge,

although I am careful to underline in my presentations the moments during which I make these subjective choices or extrapolations. With regard to the latter, I have found certain recent insights offered by a wittgensteinian philosophy of action being of some help (in particular, what Wittgenstein said about rules, Anscombe about action and practical reasoning, and Descombes about holism and institutions). The outcome shows to have nothing incongruous with the valerian views ; in fact, it completes them happily.

L'arbitraire, le possible et la nécessité

Nombre de commentateurs familiers des propos que Valéry a tenus sur la composition artistique connaissent l'usage régulier que celui-ci fait de tout un vocabulaire modal pour décrire et évaluer comme *nécessaires*, *possibles*, ou *arbitraires* les œuvres et leurs parties. Peu cependant se sont interrogés sur le sens que celui-ci donne à ces mots. Pour la plupart, la question concerne de loin la querelle personnelle qu'il a continuellement livrée contre le roman, incapable de présenter comme la poésie les atours d'une composition exigeante.

Cette opinion n'est pas tout à fait infondée. Voici notamment ce que Valéry écrit au début de son avant-propos à *Histoires brisées* – son recueil de petits textes en prose demeurés inachevés, et qui devaient le rester, faute précisément d'avoir à répondre à des conditions strictes d'*organisation* et d'*achèvement* :

« Il m'arrive comme à chacun, de me faire des contes. Ou plutôt, il se fait des contes en moi. [...] il arrive aussi que, revenu à mes papiers, je me mette à écrire ce qui s'était formé tout seul dans ma tête. Je l'écris comme si ce fût là le commencement d'un ouvrage. [...]

Au bout de peu de lignes ou d'une page, j'abandonne, n'ayant saisi par l'écriture que ce qui m'avait surpris, amusé, intrigué, et je ne m'inquiète pas de demander à cette production spontanée de se prolonger, organiser et achever sous les exigences d'un art. Ici, intervient, d'ailleurs, ma sensibilité excessive à l'égard de l'*arbitraire*...¹ »

Une grande partie de ce que Valéry écrit sur ces sujets semble toujours revenir à cette *sensibilité à l'arbitraire* qu'il constatait chez lui et qui lui est devenue à la fois une « manie » et « une méthode »². Mais comme souvent avec Valéry, ce qui relève d'une observation de poétique personnelle ne dure qu'un temps, et on trouve rapidement généralisée à l'art tout entier l'importance de ne pas s'en tenir à des éléments que l'on juge arbitraires. On peut lire ainsi dans un échantillon des *Cahiers* :

¹ Valéry P., *Histoires brisées*, in *Œuvres II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la pléiade, 1960, « Avant-propos », p. 407.

² Valéry P., « Fragments des mémoires d'un poème », in *Œuvres I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la pléiade, 1957, p. 1467-1468.

« Honneurs aux artistes ! qui s'avancent dans l'arbitraire et laissent après eux la nécessité³.

L'œuvre se déterminant de plus en plus, s'impose de plus en plus à l'auteur. [...] Tout se passe comme dans une courbe analytique. Le possible diminue, comme s'il était quantité limitée⁴.

Une œuvre très admirable dit à la fois qu'elle aurait pu ne pas se produire Et que – Elle ne pourrait être autre qu'elle est.

Elle a sa "liberté" et sa "nécessité".

Elle est. Il est incroyable qu'on l'ait faite. Il est impossible de la concevoir autre⁵. »

Parce qu'elle est le pendant de l'arbitraire, la *nécessité* est l'autre grande notion modale à laquelle Valéry se réfère constamment. Seulement, s'il est aisé de comprendre le caractère arbitraire d'une œuvre – une partie de cette œuvre demeure sans raison d'être, sans valeur significative à la place où elle est –, il est plus difficile de comprendre en revanche ce qui la rendra nécessaire ou nécessité. Ici plusieurs sens sont possibles, et il convient d'essayer de les cerner du mieux qu'on peut.

Si la nécessité dont parle Valéry n'a de toute évidence rien à avoir avec une nécessité naturelle – le contraste systématique opéré par lui ayant un sens normatif et signifiant de sorte que nous ne voulons pas nous contenter d'une disposition des parties matérielles de l'œuvre –, il faut s'aviser également qu'elle ne semble pas non plus concerner tout de go n'importe quelles raisons que l'artiste peut faire valoir, pour expliquer ou justifier qu'il ait défini ainsi plutôt qu'autrement ce qu'il a fait. Pour voir cela, une dimension importante du propos de Valéry doit être particulièrement accentuée, soit l'idée que c'est en quelque sorte l'œuvre ou ses parties qui, en se déterminant davantage, imposent leur nécessité à l'auteur plutôt que l'inverse. De fait, quand Valéry décrit le résultat final comme étant inconcevable autrement, et admirable pour cela, il semble bien signifier que l'auteur peut avoir à abandonner les différents plans ou intentions qu'il aurait formés antérieurement pour se rallier à la manière dont les choses ont tourné pendant qu'il composait. Tout se passe en effet comme si c'était l'auteur qui se mettait au service de l'œuvre et de ses parties plutôt que l'inverse. C'est à *elles* en effet qu'il revient d'une façon ou d'une autre de *manifester* comment l'œuvre doit être composée. Seulement, pour en arriver là, il faut apparemment chercher à concevoir une œuvre et ses parties comme ayant possiblement une intention différente de celle que nous pourrions attribuer à leur auteur – une intention qui revient tout le moins à indiquer le sens de notre composition. Or s'il y a une chose en effet que la philosophie de l'art, au moins depuis Hegel, a mise en valeur avec force, c'est bien l'idée que l'œuvre procède normalement d'un rapport d'expression : ce qui signifie qu'elle ne peut être dotée de significations ou d'intentions que si nous les dérivons d'abord de l'artiste. Dans la mesure où l'artiste est dans toute cette affaire le seul être doté *naturellement* d'esprit et de sensibilité, c'est à lui et à lui seul qu'il faut attribuer l'intention suivant laquelle les

³ Valéry P., *Cahiers II*, Paris, Gallimard, Bibliothèques de la pléiade, 1974, p. 955.

⁴ *Id.*, p. 1013.

⁵ *Id.*, p. 979.

parties d'une œuvre ont été disposées dans un certain ordre signifiant (de sorte que c'est encore à sa personne ou à son histoire personnelle que nous rapportons les significations dont il apparaît qu'il ne les a pas exprimées délibérément). Et c'est pourquoi ce tableau général des échanges artistiques est complété ensuite par l'indication selon laquelle c'est en interprétant l'intention de l'artiste, ou celle présumée, que le spectateur pourra apprécier pleinement l'œuvre.

Bien entendu, une telle dérivation d'intention semble difficile à contester : il serait peu judicieux d'en conclure que l'auteur a été *littéralement* un simple moyen au service de son œuvre. Car cette conclusion nous inviterait à chercher ailleurs, dans une puissance mystérieuse, l'origine de ses propres actes. Seulement ni la muse qu'invoquent certains auteurs, ni les personnages du romancier ne peuvent *s'imposer* à eux de cette manière, sinon seulement comme une façon de parler. C'est pourquoi on dira que l'œuvre et ses parties ne peuvent avoir une intention que si celle-ci leur est prêtée, de sorte qu'en acceptant de se ranger à ce qu'elle lui dit de faire, ce dernier ne perd ni sa liberté d'initiative, ni le crédit d'avoir accompli une œuvre admirable.

Cette quête d'une composition sous le signe de la nécessité a conduit Valéry à faire un rapprochement avec la conception ancienne de la beauté comme perfection, conception qu'il retient d'ailleurs plutôt dans sa version aristotélicienne que pythagoricienne (comme on le verra, nulle question pour Valéry de chercher à identifier en guise d'harmonie et de bonnes proportions des modèles ou des rapports invariants, exprimables mathématiquement – et cela en dépit de la coloration éminemment mathématique de ses métaphores). De fait, ses évocations rappellent davantage la remarque obscure dont Aristote parsème *La Poétique*, avertissant à plusieurs reprises qu'un poème doit être composée sous le double rapport de la vraisemblance et de la *nécessité*, et qui s'éclaire peut-être quand celui-ci introduit de cette façon ce qu'il en sera de sa beauté :

« Tout bel objet, qu'il soit un organisme vivant ou n'importe quelle autre chose composée de parties, doit avoir ses parties non seulement dans le bon ordre, mais aussi dans une étendue qui ne soit pas laissée au hasard (*tukon*). La beauté (*kalon*) consiste dans l'étendue et l'ordre⁶. »

C'est pourquoi il est permis de voir que le vocabulaire modal constitue une porte d'entrée à un éclaircissement plus général de l'idéal de perfection. Seulement, cet éclaircissement sera d'emblée entaché d'un soupçon : puiser chez Aristote son idéal de composition n'est-ce pas signer immédiatement son caractère rétrograde ?

La modernité des anciens

Quand Valéry réactive cet idéal, il n'est pas sans ignorer le discrédit dans lequel ses contemporains artistes le tiennent :

« À quelle occasion former, préciser le dessein de "faire une Esthétique" ?
– Une science du beau ?... Mais les modernes usent-ils encore de ce nom ?

⁶ Aristote, *La Poétique*, Paris, Seuil, trad. Lallot et Dupont-Roc, 1980, 1450b34-6.

Il me semble qu'ils ne le prononcent plus *qu'à la légère* ? Ou bien... c'est qu'ils songent au passé. La Beauté est une sorte de morte. La nouveauté, l'intensité, l'étrangeté, en un mot, toutes les *valeurs de choc* l'ont supplantée. On ne voit guère plus de produits du désir de « perfection ». [...] L'ambition de parfaire se confond avec le projet de rendre un ouvrage indépendant de toute époque ; mais le souci d'être neuf veut en faire un événement remarquable par son contraste avec l'instant même. La première admet, et même exige l'hérédité, l'imitation ou la tradition, qui lui sont des degrés dans son ascension vers l'objet absolu qu'elle songe atteindre. Le second les repousse et les implique plus rigoureusement encore, car son essence est de *différer*⁷. »

De ce propos néanmoins, il ne faudrait pas conclure que Valéry cherche à se montrer *antimoderne*. Ailleurs, et sans doute pour signifier plus fortement que la fameuse Querelle n'est pas son problème, il n'hésite pas à recourir à une distinction plus spécifique au sein de laquelle le partisan moderne des « valeurs de choc » devient un romantique bon teint, qu'il faut lui-même opposer à ce que Valéry appelle un « vrai classique » (le mot « vrai » étant là pour signifier le besoin de dégager celui-ci d'une certaine caricature) :

« Le vrai classique renvoie l'étonnement du lecteur au moment de la lecture terminée. On s'émerveille à la réflexion. Il est fait pour cela. Les autres visent à étonner constamment. Stendhal est romantique par là⁸. »

Mais c'est surtout le rejet d'un usage raisonné des règles et des conventions de composition qui constitue pour Valéry le fond du problème :

« Le Romantisme conduit à penser que non seulement les idées raisonnées sur l'art sont inutiles mais qu'elles sont nuisibles.

Et en particulier, invoquant la *natura naturans*, il repousse les conventions – qu'il croit éviter en les ignorant – et qu'il croit donc nuisibles, mauvaises au lieu de voir qu'elles sont « créatrices »⁹. »

La confrontation qu'instaure Valéry entre classiques et romantiques peut sembler artificielle et schématique¹⁰, elle possède néanmoins pour notre question une vertu d'exposition indéniable. En effet, les deux partis artistiques qu'il réunit et oppose ont

⁷ Valéry P., « Léonard et les philosophes », in *Œuvres I, op. cit.*, p. 1240-1241. Valéry a-t-il raison de parler sans ambages d'esthétique quand il parle du beau de la perfection ? Ne devrait-on pas distinguer le beau esthétique du beau rhétorique ou poétique ? Non car il y a bien une dimension sensible au beau de la perfection, en plus d'une dimension de sens. Cette dimension sensible fait en effet que les parties d'une œuvre se *manifestent* comme telles ou telles, ce qui implique qu'elles doivent être aussi embrassées du regard, plutôt que reconstruites. Voir plus bas.

⁸ Valéry, P., *Cahiers II, op. cit.*, p. 1226.

⁹ *Cahiers II, op. cit.*, p. 1223.

¹⁰ Beaucoup d'artistes aujourd'hui, peut-être même la majorité, cherchent des valeurs ou des accomplissements qui ne doivent rien ni à la perfection, ni aux « valeurs de choc » (comme cela apparaîtra plus loin, Valéry a certainement trop rapidement écarté cette possibilité, et tout réduit à une sorte de querelle exhaustive).

ceci en commun de demander à une œuvre de s'imposer à son auteur d'une façon *manifeste*. Seulement, le partisan des « valeurs de choc » estime que c'est par sa nouveauté, son intensité, son étrangeté, que l'œuvre doit s'imposer, non par sa « nécessité ». Or comme le pointe habilement Valéry, celui-ci n'est pas sans laisser échapper une forme d'incohérence (qui se trouve par la même mettre le partisan classique en bien meilleure position). En effet, dans sa soif de nouveauté et d'originalité, qui se traduit par un appel incessant à se libérer des règles, le romantique trahit finalement l'importance qu'il leur accorde. Il peut bien chercher à faire table rase du passé et viser pour cela à repousser toute référence à des traditions ou à des conventions de composition, il lui faudra néanmoins d'une façon ou d'une autre les présupposer, et donc en reconnaître l'application, si son essence est comme l'écrit Valéry de « différer »¹¹. Bien que celui-ci ne dise pas toujours clairement pourquoi les règles se montrent « créatrices »¹², on peut juger qu'il pense que les règles sont autant *inévitables* qu'*indispensables* : vous pouvez les ignorer tant que vous voulez, cela ne signifie pas qu'elles ne s'appliquent pas à ce que vous faites ; vous pouvez chercher à les dépasser, il vous faudra une nouvelle convention, un nouvel usage si vous voulez en changer un de façon pérenne (comme en effet les vers *libres* ont remplacé les vers *réguliers*, en étant *systématiquement* et *régulièrement* non-réguliers).

En adoptant ce parti pris classique, Valéry ne se contente pas de reprendre sans plus l'idéal ancien de perfection. Il est exact qu'il retient de ce dernier l'importance d'avoir recours à des règles ou à des principes de composition – ce qui est effectivement suffisant pour se mettre en porte à faux avec la plupart des artistes et des esthéticiens modernes. Néanmoins il le modifie dans un sens important puisque parler de traditions, d'héritage, d'imitation à leur sujet place d'emblée le projet de cette réhabilitation sous un patronage moderne. Contrairement en effet à une idée reçue, c'est à un Moderne et à *un Moderne seul* que se pose la question d'avoir à se doter de traditions, puisque, c'est par elles qu'il lui faut prendre en compte toutes les dimensions de notre temps, celui de notre passé bien sûr, mais aussi celui de notre présent et de notre futur. La modernité du Moderne fait qu'il est typiquement invité à se demander ce qu'il hérite de son passé, et ce qui dans cet héritage demeure toujours pour lui actuel, et mérite d'être préservé, imité, ou sinon, modifié et changé, de sorte qu'il ne cesse jamais à la vérité d'établir des traditions. La notion de tradition bien comprise n'a donc rien à voir avec l'idée d'un regard uniquement tourné en arrière, dans un passé qui serait en quelque sorte la seule dimension du temps possible, immuable et permanent.

¹¹ Valéry applique ailleurs le même raisonnement à l'encontre de la volonté de naturel qui souhaiterait mettre à bas des artifices de création. Une décision *motivée* ou *délibérée* de naturel empêche par là même de parvenir à son objet, en en faisant un nouvel artifice : toutes les précautions prises pour respecter un programme naturaliste ne peuvent être par exemple que de produire des *effets* de naturel.

¹² Tantôt il semble reprendre et se contenter de l'affirmation, bien connue (et vraie !), selon laquelle les règles, à l'image de certaines limites ou contraintes imposées, peuvent nous rendre plus *créatifs* en nous donnant notamment l'occasion de faire preuve d'astuce et de sagacité dans les solutions apportées ; tantôt il apparaît vouloir en dire davantage, en faisant des règles quelque chose d'une condition plus fondamentale pour créer.

Mais ajoutons : c'est là, il est vrai, ce que nous apprend un point de vue décentré sur les sociétés humaines. Aussi, quand Valéry suggère que « l'ambition de parfaire se confond avec le projet de rendre un ouvrage indépendant de toute époque », il ne veut évidemment pas dire que l'ouvrage le sera effectivement, ni même suggérer qu'il puisse l'être (comme si celui-ci pouvait échapper au fait d'être de son temps) mais seulement que c'est ce qu'un artiste doit vouloir dans la position qui est la sienne s'il souhaite établir un modèle à suivre qui passe à la postérité (il aurait dû dire : « indépendant des variations superficielles de l'époque »). C'est tout l'intérêt que l'on peut d'ailleurs trouver au mot « classique ». Celui-ci sert bien souvent à pointer ce que nous (comme communauté) croyons bon de préserver et de maintenir disponible en guise d'exemples, et cela même si nos traditions fluctuent au gré de nos mœurs et de notre sensibilité. Un tel usage du terme « classique » n'a rien d'inouï. Il est réminiscent de son usage originel qui nous servait à parler de l'excellence exemplaire des œuvres (pour dire : voici les œuvres de *première classe*), et qui a été en quelque sorte conservé, quand on dit, fort à propos, de tels romans ou de tels films, qu'ils comptent parmi nos classiques. Il faut cependant insister sur un point : ce qui est classique l'est toujours *pour nous*, dans *notre actualité présente*. De cette façon, il y a des classiques pour chaque période artistique, et il est permis de penser que le moindre esprit de création doit en un sens toujours chercher à constituer de nouveaux classiques. Ici donc « classique » ne s'oppose nullement à « moderne », mais peut être vu comme le versant familier et mieux admis d'une même tradition (« moderne » qualifiant au contraire son versant le plus neuf et vivant).

En faisant valoir ce point (qui n'a en soi rien d'original), Valéry est donc loin de considérer, comme on le présume d'une manière ancienne de composer, que c'est dans un ordre naturel et immuable des choses, dans une harmonie spontanée du monde, que l'on doit puiser l'inspiration pour notre art. Il ne fait nul doute que pour lui les règles auxquelles nous confions le soin de nous lier dans nos pratiques créatrices sont elles-mêmes de pures créations humaines, attachées à de grandes aires culturelles, variables dans le temps et dans l'espace géographique (même si elles peuvent être aussi en un sens rattachées à notre nature dans la mesure où elles ont vu le jour en fonction de nos besoins et de nos intérêts). Certes, nos idéaux de compositions deviennent ainsi le fruit d'une convention arbitraire ; mais leur statut d'idéal ou de valeur à suivre n'est pas davantage mis en péril pour autant. Il faut plutôt voir les choses comme ceci : en découvrant que nos idéaux de composition ont en fait toujours été contingents, fragiles, et périssables, nous avons également acquis la conscience de ce qu'il nous incombe de nous en *soucier* pour les maintenir et les faire perdurer.

En réalité, Valéry se trouve ainsi en position de poser en esthétique, et avec une acuité toute spéciale, la problématique moderne par excellence, qui est celle de l'autonomie : comment, si nos règles de composition n'ont d'autre origine que *nous-même* – elles n'ont pas à être cherchées ailleurs que dans une opération humaine d'institution ou d'établissement – peuvent-elles néanmoins avoir une force sur *nous* ? Ce faisant, il apparaît occuper la position d'un Moderne qui se serait avisé d'une difficulté à laquelle les artistes ne cessent d'être confrontés (quelle autorité faire valoir dans ce que nous faisons ? Quelle nécessité donner à notre composition ?) Mais il se poserait comme un Moderne qui, en outre, serait allé chercher chez les Anciens, des ressources

et une leçon pour mieux envisager ce que les Modernes ne pouvaient pas affronter du regard, des choses trop évidentes, des aspirations d'apparence incontestables visant l'exaltation de la fantaisie individuelle et de ses puissances créatrices – bref, une idéologie de leur temps –, leur occultant justement cette vérité. Il y a donc un moment sociologique ou anthropologique indéniable dans les considérations de Valéry qui passe par le fait de produire un diagnostic moins superficiel de la situation, moins sensible aux mots d'ordre des artistes, et qui vise à séparer ce qui relève de leur univers mental constitutif et ce qui tient de leur façon, parfois illusoire, de se représenter quelles valeurs ils doivent poursuivre. Précisément, l'idéal classique que Valéry met en avant, loin d'être un appel au conformisme ou à l'académisme, a plutôt trait à cette lucidité anthropologique qui fait mesurer à un auteur quelconque l'impossibilité de concevoir sa création sans un arrière-plan d'usages établis en commun. Non seulement un tel arrière-plan se révèle indispensable pour fournir le contenu et la mesure de ce que nous créons, mais il assure également la continuité de notre pratique, cependant que les modèles et les conventions que nous suivons viennent à évoluer. Et c'est d'ailleurs pourquoi il finit par épingler l'artiste romantique comme tendant à méconnaître non pas seulement l'art, mais aussi l'homme¹³.

Le holisme des formes esthétiques

Néanmoins, dans cette réhabilitation des anciens, Valéry demande aux modernes d'avalier un plus gros morceau que les seules règles et traditions. Il leur demande aussi de considérer que la perfection ne concernera qu'une seule dimension des œuvres. En effet, ce ne sont pas n'importe quelles parties d'un ouvrage qui peuvent être dites parfaites dans le sens recherché, et auxquelles par conséquent s'applique le vocabulaire modal, mais seulement ses parties *formelles* :

« Formes. Formes. Tout est là – qui ne l'a pas compris ne comprend rien à la partie sublime de l'art. Ceci mène à la génération par les formes mêmes. J'ai fait tel poème sur une figure syntaxique et sans savoir de quoi il serait question¹⁴. »

Sans doute, l'époque du structuralisme et du formalisme triomphant dans les études littéraires, qui s'imposa des décennies durant après la mort de Valéry (non sans l'avoir beaucoup lu) aurait accepté sans difficulté cette leçon d'une restriction aux formes. Seulement nous avons avancé depuis dans l'idée que nos œuvres, notamment littéraires, ne sont pas simplement composées de schémas formels, fermés sur eux-mêmes : elles se tournent aussi vers le monde et cherchent à dire quelque chose de celui-ci (les œuvres littéraires, reconnaît-on aujourd'hui, sont même sans doute les meilleurs outils de connaissance morale dont nous disposons).

Pour expliquer néanmoins comment les formes ont pu devenir objet de composition à part entière, Valéry a porté à notre attention le petit récit généalogique suivant :

« L'ancienne rhétorique regardait comme des ornements et des artifices ces figures et ces relations que les raffinements successifs de la poésie ont

¹³ Valéry P., « Situation de Baudelaire », *Œuvres*, I, *op. cit.*, p. 604.

¹⁴ *Cahiers II*, *op. cit.*, p. 1043.

fait enfin connaître comme l'essentiel de son objet ; et que les progrès de l'analyse trouveront un jour comme effets de propriétés profondes, ou de ce qu'on pourrait nommer : *sensibilité formelle*¹⁵. »

Cette généalogie a ceci de suggestif qu'elle évoque quelque chose d'une excroissance parasitaire. D'abord, les formes ont répondu à des besoins d'expression rhétorique ; elles étaient des artifices, des ornements qui accompagnaient et opéraient sur nos propos (mais aussi nos différentes productions significantes) en rendant ceux-ci plus riches, plus clairs, mais aussi plus séduisants, plus persuasifs. Puis le moment est arrivé où l'on a pu les considérer de telle façon que de moyens utilisés au service de significations elles ont pu devenir elles-mêmes des objets d'intérêt. Ceci fait que nous devons compter parmi nos formes non seulement ornements, motifs, figures (comme cette figure syntaxique dont parle Valéry : en réalité, le décimètre du « Cimetière marin »), mais aussi tout ordonnancement d'ampleur et de taille diverses – sonnet, sonate, ballade – qui peuvent se confondre avec une œuvre d'art entière.

Bien entendu, il est possible d'exploiter cette généalogie dans un sens non seulement historique, mais aussi plus localement diachronique : n'importe quel divers sensible, suffisamment coalisé dans notre expérience, ou n'importe quel usage secondaire de forme constaté dans notre environnement, peut en venir à prendre toute la place, et passer pour cette raison au premier plan de nos soins et de nos regards avisés¹⁶. Tout dépendra en effet de nos moyens de saisie ou de descriptions dont on peut supposer que cette sensibilité formelle dont parle Valéry vise justement à explorer et à étendre toujours davantage.

Néanmoins, pour qu'un divers sensible quelconque intègre notre répertoire de formes disponibles, et puisse être de ce fait appelé « forme » dans le sens qui nous intéresse (le mot « forme » est évidemment l'un des mots les plus polysémiques de notre vocabulaire, pas seulement artistique), il faut que le divers en question puisse se déployer de façon à donner lieu à des enjeux de composition. Et il ne peut se déployer ainsi, pour Valéry, mais aussi pour toute la tradition classique à laquelle il se réfère, que si nous pouvons appliquer à son sujet un système de description holiste : les formes en effet doivent être articulées selon des « relations de *divers ordres* entre le tout et les parties », écrit-il, elles-mêmes déterminées par « la pluralité des fonctions de chaque élément »¹⁷. Ailleurs, Valéry évoque en effet les formes comme ayant une « valeur fonctionnelle¹⁸ », et détaille deux principes généraux de composition (auxquels je m'empresse de dire qu'il faudra sans doute ajouter plus loin un troisième). Un principe d'abord de *fonctionnalité* qui définit chaque partie formelle par le fait d'avoir une fonction (« Toutes les parties d'une œuvre doivent "travailler"¹⁹ »). Un principe ensuite de multiplicité fonctionnelle, qui indique que

¹⁵ Valéry P., « Tel quel », in *Œuvres II*, *op. cit.*, p. 551.

¹⁶ Pensons aux raffinements particuliers que déploient les passionnés de vin, les amateurs de système Hi-fi, ou encore à l'usage récent de verrières métalliques dans nos intérieurs : présentes au sein d'industries manufacturières, celles-ci sont devenues une pièce de choix du style d'ameublement contemporain, justement qualifié d'« indus ».

¹⁷ « Léonard et les philosophes », *op. cit.*, p. 1242

¹⁸ *Cahiers II*, *op.cit.*, p. 968, p. 980, p. 1001.

¹⁹ « Tel quel », *op. cit.*, p. 554.

chaque partie doit avoir une multiplicité fonctionnelle appropriée à la multiplicité offerte par la diversité interne de l'œuvre et donc celle des autres parties (« Les parties d'un ouvrage doivent être liées les unes aux autres par plus d'un fil²⁰ »).

Il convient ici de prendre au sérieux chaque mot utilisé par Valéry et de les détailler scrupuleusement. Attribuer une diversité interne aux formes va en un sens parfaitement de soi, puisque nous partons rarement dans nos considérations esthétiques de propriétés simples ou non différenciées. Même une tache de couleur totalement unie, un trait net et droit de plume, s'ils doivent être appréciés esthétiquement, ne pourront l'être qu'en fonction d'un système de nuances et de contrastes, qu'il faudra chercher ou bien dans la tache ou le trait eux-mêmes (à force de discriminations toujours plus fines), ou bien dans leur contexte immédiat. Mais cela signifie en outre que les formes en question ne sont réductibles ni à leur configuration extérieure, donnée d'un seul tenant, ni à la simple réunion d'éléments qui leur permettent d'être réalisées d'une façon physico-phénoménale (ou verbale, si l'on parle de formes littéraires). En effet, un holisme bien compris suggère qu'à la place de relations externes de contiguïté, les parties d'une forme sont ordonnées entre elles *significativement* selon des relations fonctionnelles (ou téléologiques) d'intégration. Il nous faut précisément admettre de telles relations si l'on veut pouvoir déceler dans les éléments une disposition à dépendre mutuellement les uns des autres, et ainsi réviser leur statut en celui de parties d'une seule totalité²¹. Comme on le voit, les formes dont parle Valéry ont les plus grands rapports avec ce que l'on a appelé par ailleurs *Gestalt*.

Mais si la composition des formes ne relève pas de la difficulté qu'il y a à construire et agencer différents matériaux, ni partant du talent qu'il faut pour la surmonter, où doit-on alors placer l'enjeu qui la distingue comme un accomplissement quelconque ? C'est en fait dans le contraste minimal permis par les termes holistes entre une forme appréhendée comme un tout, et *la même forme*, appréhendée cette fois dans l'une ou l'autre de ses parties, que nous devons placer celui-ci. De fait, les formes sont d'abord faites d'autres formes, et indirectement de leurs matériaux d'inscription. Une fois ceci bien à l'esprit, on est normalement conduit à admettre de la même façon le principe d'une division interne et hiérarchique des formes : une forme globale en effet surdétermine les différentes parties qui la composent et ses parties peuvent être à leur tour appréhendées de façon interne comme des sous-systèmes ou des touts structurés par d'autres parties formelles, et ainsi de suite jusqu'aux parties les plus fines. Les formes étant dès lors chacune un composé d'ordre interne et de configuration externe, qui apparaît pleinement quand la forme est définie matériellement, on doit tâcher aussi bien de préserver l'intégrité de chaque partie, ainsi définie, que de produire un ajustement significatif entre elles sans lequel la totalité n'aurait elle-même pas d'existence. On résumera tous ces points en disant qu'il ne suffit pas que le tout formel soit défini matériellement pour que celui-ci se présente comme parfait, il doit en outre se présenter comme une totalité *harmonieuse*,

²⁰ *Ibid.*

²¹ Descombes V., *Les Institutions du sens*, Paris, Minuit, 1996, ch. 15, et Goyet F., *Le regard rhétorique*, Paris, Classique Garnier, 2017, p. 9.

c'est-à-dire dépourvue des incohérences ou des incompatibilités qu'une prise en considération des différents points de vue partiels pourraient faire naître.

Il est remarquable à cet égard qu'une telle notion de forme nous fournisse exactement tout ce dont on a besoin pour comprendre la conception ancienne de beauté *comme perfection*. On dira que la beauté d'une forme – mais aussi son intégrité, son ordonnancement harmonieux – n'a besoin de rien d'autre pour exister elle-même que de la réalisation pleine et entière de cette forme. Cette notion indique aussi pourquoi la perfection est une question de degré : une forme peut être plus ou moins bien achevée, plus ou moins bien parfaite, c'est-à-dire accomplie dans toutes ses parties, de sorte que c'est uniquement dans ses défauts de perfections, c'est-à-dire dans ses manques, ses disharmonies (et non dans la laideur²²) qu'il faut trouver le terme contraire susceptible de priver la beauté d'existence (« Dignité du vers : un seul mot qui manque empêche tout²³ »).

Enfin, pareille notion donne également une indication importante pour comprendre comment, selon Valéry, les parties d'une œuvre, en se déterminant davantage, manifestent en quelque sorte d'elles-mêmes ce qu'il leur faut. Le point de vue que les formes permettent d'occuper sur l'œuvre est justement celui dans lequel nous rencontrons une situation interne d'interdépendance ou d'ajustement mutuel des parties entre elles telle que ce qui apparaît comme nécessaire n'est rien d'autre que ce que requiert le tout pour être parfaitement achevé. Or ce point de vue est en effet à distinguer radicalement du point de vue expressif artistique où les parties sont plutôt nécessitées ou requises *de l'extérieur*, en étant rapportées à une intention ou un projet suivi par l'artiste. C'est donc bien à la totalité formelle qu'il faut attribuer l'intention, et non à l'artiste, car c'est à elle que ce dernier doit se rallier et se soumettre (s'il veut, bien entendu, s'occuper de composition formelle).

La dimension pratique et compositionnelle des formes

Il est possible de prolonger ces différents points en notant l'originalité avec laquelle Valéry en est venu à placer sa poétique entière sous un angle essentiellement pratique (il parle de *poïétique*, pour mettre l'accent justement sur le *poiein* du poète). Sa poétique fait bien sûr écho aux conditions et circonstances dans lesquelles un créateur doit, pour porter à l'existence son œuvre, coordonner gestes et matériaux (mais aussi influences et passions). Mais cette perspective pratique invite à aller plus loin. La nature des formes requiert également d'envisager leur perfection de façon pratique. Dans ces conditions, il est important de voir dans quelle mesure l'idée que Valéry se fait de la composition formelle s'éloigne aussi bien du formalisme et du structuralisme littéraire qui la suivit que du rationalisme théorique ou déductif auquel on l'a souvent associée. Nulle part en effet Valéry n'estime qu'un créateur de forme se contente de déduire ce qu'il doit entreprendre de principes ou de modèles invariables. Il n'a eu de cesse au contraire d'insister sur la polyvalence des conditions

²² Faute d'espace pour développer ce point, je me contenterai de dire seulement que la laideur relève moins d'un obstacle interne à la beauté que d'un obstacle externe : c'est la verrue sur le visage beau et parfait par ailleurs, le tag criard sur le bâtiment blême, aux belles lignes épurées.

²³ « Tel quel », *op. cit.*, 1960, p. 552.

que l'on rencontre dans la création, qui constitue justement la raison principale pour laquelle parfaire est si difficile et provoque bien des tourments. Ce qui ne veut pas dire pour autant qu'il n'en va pas d'une composition intelligente ou raisonnée.

En réalité, les efforts du créateur sont mieux appréhendés si l'on les décrit comme mettant en œuvre l'équivalent pour les formes d'un raisonnement *pratique*, soit le type de raisonnement dont nous nous servons ailleurs pour agir au mieux (tel que celui-ci a été mis au jour par Aristote, mais tel aussi qu'il a été relu par une philosophe comme Elizabeth Anscombe, quand elle a avancé l'idée d'une structure intentionnelle de l'action). L'intérêt pour nous d'un tel raisonnement tient à sa forte sensibilité au contexte, ou à l'idée, exprimée autrement, qu'il soit *tout bien considéré*. Contrairement en effet au raisonnement théorique pour lequel la vérité d'une nouvelle prémisse ne peut jamais entrer en conflit avec la vérité de ses prémisses déjà prises en compte, le raisonnement pratique auquel se livre un agent, peut quant à lui se voir invalidé en faisant valoir une prémisse supplémentaire qu'il a négligée, soit d'une considération dont il aurait dû tenir compte s'il avait voulu agir au mieux, mais dont il n'a malheureusement pas tenu compte. Ceci s'explique par le fait que les considérations que l'agent prend en compte expriment non pas des vérités de fait, mais les différents moyens par lesquels il croit bon de poursuivre ce qu'il a auparavant jugé désirable de poursuivre, de sorte qu'en agissant d'une certaine façon pour obtenir le résultat voulu, il peut toujours provoquer par ailleurs un autre résultat, cette fois-ci indésirable. C'est en cela qu'une nouvelle considération, une nouvelle prémisse trouve à avoir une portée sur la rationalité de sa conduite, qui concerne en effet la manière dont l'agent doit délibérer pour ordonner l'entièreté de ses différents agissements.

C'est à Anscombe qu'on doit d'avoir éclairé pourquoi il en va ainsi. Elle remarque que la meilleure manière d'exposer la conduite intentionnelle de quelqu'un, c'est de déployer celle-ci dans une structure particulière qui l'envisage comme une action *faite d'autres actions*, retrouvant ainsi, sous des descriptions d'action, le schéma téléologique moyen-fin. Soit l'action qui consiste à faire le thé : pour *faire du thé* (E), il faut faire normalement plusieurs choses et cela peut être, selon ce qu'il est possible de faire ici et maintenant, *remplir d'eau la bouilloire* (A), *actionner le feu de la gazinière* (B), *mettre à chauffer la bouilloire sur le feu* (C), *verser l'eau chaude sur les feuilles de thé* (D). *Faire du thé* n'est pas quelque chose qui arrive en sus de ces différentes choses que nous faisons ; c'est dans la circonstance simplement faire (A), (B), (C), (D), qui comptent donc aussi comme les moyens de faire (E). Recourir ici à telle structure permet ainsi de faire ressortir l'action d'un agent comme un seul et même fait complexe envisagé à différentes étapes partielles de sa réalisation. Ce faisant, on se rend compte également pourquoi nous devons délibérer, ce qui revient dans le cas d'espèce à se demander si pour faire (E), que nous jugeons opportun de faire, il faut, par exemple, également faire (B). Mais pour le dire, il faudra en effet savoir apprécier les circonstances dans lesquelles on prévoit d'agir : à supposer que la gazinière se révèle vétuste, et présente un danger réel d'explosion, il y a maintenant une raison de penser qu'il n'est peut-être pas opportun de faire (B) pour faire (E), et donc de faire (E) quoi qu'il en soit.

Or s'il faut délibérer aussi dans le cas des formes, c'est justement parce qu'il n'y a pas non plus qu'une seule possibilité ou une seule manière, donnée d'avance, de modéliser et parfaire les parties, mais une large pluralité, dont les points de vue sont

également susceptibles d'entrer en conflit. À cet égard, il ne semble pas exister de grande différence entre le genre d'interface qui sépare l'action de l'agent de son milieu externe de vie, et le genre d'interface que nous trouvons entre les formes elles-mêmes, quand une partie formelle doit s'adapter aux autres. Tout se passe en effet comme si, pour chaque partie formelle, prise individuellement, toutes les autres parties constituaient le même genre de milieu externe.

En fait, la manière dont Anscombe analyse l'action intentionnelle présente une analogie suggestive avec les formes esthétiques. À la lumière d'un tel rapprochement, on peut juger en effet que les formes se caractérisent comme les actions par leur potentiel multi-agençable : de même que la réalisation partielle d'une action intentionnelle plus globale peut exprimer dans d'autres circonstances le tout de ce que nous avons à faire – par exemple, faire (C'), détartre la bouilloire, et pour cela se contenter de faire seulement (A) et (B) –, de même, on peut considérer que ce qui vaut comme une simple partie formelle dans une composition donnée peut devenir ailleurs la forme globale à réaliser. Soit la forme *portrait* : un portrait relève de l'exposition des personnages et se présente, quand cette dernière est intégrée dans une structure narrative, en position subordonnée (c'est une *partie* de cette structure) ; ailleurs toutefois, faire un portrait peut être le *tout* de ce que nous proposons de faire. Dans *Les caractères* de La Bruyère, par exemple, ce sont les éléments de récits, et autres ornements rhétoriques ou poétiques qui, en venant illustrer les éléments du portrait global, apparaissent cette fois en position subordonnée. Tout semble donc affaire de direction intentionnelle, et on ne s'étonnera pas alors que les deux questions que considère Valéry quand il déplore l'absence de sensibilité aux formes de ces collègues écrivains soient exactement celles qu'Anscombe met en avant pour indiquer les deux directions dans lesquelles un agent peut appréhender la structure intentionnelle de son action – les questions *pourquoi ?* et *comment ?* :

« Quelle honte d'écrire, sans savoir ce que sont langage, verbe, métaphores, changements d'idée, de ton ; ni concevoir la structure de la durée de l'ouvrage, ni les conditions de sa fin ; à peine le *pourquoi*, et pas du tout le *comment* !²⁴ »

L'application des questions *Pourquoi ?* et *Comment ?* permet en effet d'explorer la structure intentionnelle dans deux directions : soit en remontant vers l'intention ou la finalité la plus englobante – en demandant, étant donné ce qu'il est en train de faire, *pourquoi* (à quelle fin) il le fait ; soit en descendant vers les étapes les plus détaillées de la structure – en demandant cette fois, étant donné ce que l'on se propose de faire, *comment* il est possible de le faire, ici et maintenant. Or on peut voir de la même façon dans notre capacité à appliquer les deux questions *Pourquoi ?* et *Comment ?*, les tenants d'un même structure formelle.

Commençons par la question *Comment ?* qui, du point de vue d'un créateur, vient en premier, puisqu'il s'agira alors pour lui de déterminer de quelle façon accomplir la forme qu'il s'est proposée de composer. La poser dans un cadre précis (*Comment démarrer un grand roman impressionniste ?*) vise à tirer de différentes formes optionnelles celle la mieux susceptible d'occuper la place vacante, manifestant du

²⁴ *Œuvres II, op. cit.*, p. 550, je souligne.

même coup notre sensibilité aux possibilités²⁵ offertes par la composition. À cette étape, encore floue et incertaine, toutes sortes de candidates apparaissent au créateur. Il jette plusieurs phrases sur le papier, ou considère celles qu'il a réellement jetées à la lumière du potentiel de nombreuses variantes, puis les met à l'épreuve en demandant *Pourquoi ?* Cette fois, le but de cette question ne peut être que de chercher à saisir le rôle ou la contribution particulière qu'offrent les diverses parties de la phrase mises dans cet ordre, ce qui lui fait manifester par là même sa conscience de la place que celles-ci doivent occuper dans le tout qu'est la phrase (étant donné qu'elle doit commencer un long roman impressionniste). Mettant (pour des raisons d'exposition) qu'il n'a retenu que deux candidats seulement, il pourra en effet demander quelque chose comme : pourquoi devrais-je écrire « Longtemps je me suis couché de bonne heure » plutôt que « Je me suis longtemps couché de bonne heure », et donc apprécier la valeur de l'adverbe « longtemps » ? Une réponse pourra alors apparaître : mettre « longtemps » d'abord sera motivé par le fait que la phrase doit ici donner le ton et constituer une amorce – le premier choix formera en effet une (belle) phrase d'incipit ; l'autre non.

Chose remarquable, la question adressée à l'ensemble de la phrase ne peut en fait concerner que l'une ou l'autre de ses parties – la question *Pourquoi ?* n'a en effet aucun sens formel quand elle est posée à propos d'une forme sous son aspect global ou en position supérieure (cela reviendrait à demander en définitive : pourquoi faire un roman impressionniste ? Pourquoi en effet ! ? Réponse de l'auteur : « Et pourquoi pas ? j'en avais envie... »).

Voici donc l'analogie que nous pouvons faire entre formes d'actions et formes esthétiques, qui indique en partie pourquoi on doit aussi délibérer à leur sujet. Néanmoins, il est exact que dans le cas des formes, nous trouvons (contrairement aux actions) un milieu entièrement incorporé. On dira en effet qu'ici *définir* chaque partie et les *ajuster* entre elles au sein du tout constituent une seule et même opération, ce qui a le don d'expliquer pourquoi le moindre changement ressenti dans une partie formelle peut virtuellement bouleverser intégralement la configuration de l'ensemble. Cette spécificité nous permet d'évoquer des situations familières que l'on ne rencontre que dans la composition. Par exemple, puisque des parties peuvent être parfaitement réalisées sans que la forme globale elle-même le soit, le créateur aura souvent à établir si la perfection d'une partie, prise isolément, ne remet pas en cause la perfection de la forme globale : si une partie peut manquer de quelque chose et transmettre ainsi ce manque au tout, elle peut aussi simplement déséquilibrer celui-ci par trop de perfection de son côté (c'est en définitive le sens que nous devons réserver à un manque de proportionnalité), auquel cas il lui faudra la *sacrifier*²⁶. Il

²⁵ Une précision s'impose ici : Valéry a parlé de « sensation des possibilités », mais en en faisant l'équivalent de la sensibilité à l'arbitraire. Pourtant il est manifeste que juger une partie *possible* n'est pas la même chose que la juger *arbitraire*, c'est-à-dire non-motivée, non-nécessitée (soit parce qu'elle assume mal sa fonction, soit parce qu'elle ne satisfait aucune fonction). Dans la mesure où ce qu'il est *possible* d'avoir peut apparaître à terme comme étant ce qu'il est *nécessaire* d'obtenir, la différence se marque alors de cette façon : tandis que le possible n'est pas *encore* nécessité, l'arbitraire ne le sera jamais.

²⁶ « Qui dit : Œuvre, dit : Sacrifices. La grande question est de décider ce que l'on sacrifiera », in « Tel quel II », *op. cit.*, p. 629.

n'est pas exclu non plus que la perfection de certaines parties nous incite plutôt à redéfinir la forme globale dans laquelle elles doivent s'insérer (nous voulions écrire un poème long, mais la matière accumulée n'est pas suffisante, nous en ferons alors un sonnet, etc.)

On ne saurait mieux dire que la perfection des formes ne peut jamais renvoyer à des rapports *rationnels* invariants, ou des combinatoires monotones, en guise de bonnes proportions. Ni le caractère symétrique d'une chose, ni la section d'or ne peuvent en effet être tenus pour des garanties générales de beauté²⁷. De fait, on peut avoir à casser la symétrie, pour le bien de l'ensemble, comme on peut avoir à retirer un vers, parfait en lui-même, si celui-ci s'intègre mal dans le tout du poème. Comme cela a été dit, les dilemmes que l'on rencontre tiennent à des possibilités ouvertes de composition, mais aussi à des possibilités de perfection partielle incompatibles entre elles : il faut donc délibérer, c'est-à-dire hiérarchiser de façon créative, en accordant la priorité à l'une ou à l'autre composition. Si l'on ne se trouvait pas aux prises avec de telles difficultés, on perdrait en effet tout l'enjeu qu'il y a à harmoniser et parfaire une totalité formelle.

Appréciation et substitution

Mais si tout ce qui vient d'être dit de la composition des formes est exact, qu'en est-il de l'appréciation des formes elle-même ? Est-il possible que la sensibilité aux formes dont témoigne un créateur ne soit pas celle aussi d'un spectateur ou un lecteur quand il apprécie les formes ?

Malheureusement ce point n'est pas apparu aussi clairement à Valéry. Ou plutôt il existe manifestement une tension chez lui. En fait, Valéry croit bon d'adjoindre ses différents développements sur la composition poétique d'une théorie des effets esthétiques donnant lieu à ce qu'il appelle « l'infini esthétique » : le spectateur d'une forme peut être mis dans un état spécial de boucle attentionnelle qui, partant des formes, le ferait toujours revenir à elles. On y décèle un résidu de kantisme qui aurait d'abord fait une halte chez Poe : quelque chose d'un libre jeu entre l'entendement et l'imagination qui aurait son départ dans l'idée qu'un auteur, par ses formes, cherche toujours à mettre dans cet état son lecteur. Mais chez Poe, la suprématie du créateur est totale – de fait, celui-ci ne quitte jamais le pragmatisme, peut-être affecté, d'un *entertainer* conscient de ses artifices et de ses tours. Or il est clair que Valéry ne va jamais jusque-là : il condamne *autant* la conception prestidigitatrice de la littérature

²⁷ Est-ce à dire que la conception ancienne de la beauté était sur ce plan fautive ? Pas nécessairement : Jean-Luc Perillié a attiré l'attention sur le malentendu suscité par le mot grec *symmetria* qui a donné à la fois « symétrie » et « proportion » en français, en indiquant que son sens ne visait pas toujours l'expression mathématique de rapports constants ou de modèles formels invariants, comme chez les Pythagoriciens, mais avait un usage plus souple et métaphorique. Autrement dit, bien des promoteurs anciens de cette conception avaient déjà l'idée que l'harmonie ou les bonnes proportions devaient être considérées de façon polyvalente et dynamique. Voir *Symmetria et rationalité harmonique*, Paris, L'Harmattan, 2005.

qu'il promet un lecteur éveillé et parfaitement conscient de ce qu'il est en train de lire²⁸.

Or c'est justement ce dernier point qui nous permet de dire que la théorie de l'infini esthétique n'est pas le seul, ni le dernier mot de Valéry sur le sujet. En fait, il est possible de remarquer que dans de nombreux passages Valéry compte fortement sur le fait que le lecteur cherche à retrouver l'esprit avec lequel une œuvre a été composée. Loin d'être simplement passif sur ce plan, le lecteur intervient. Comment ? En faisant notamment des substitutions.

« Toute œuvre littéraire est à chaque instant exposée à l'initiative du lecteur en effectuant des substitutions qui affectent ou le détail de l'ouvrage ou son évolution. [...] Presque tout l'art consiste à faire oublier à ce lecteur son pouvoir personnel d'intervention, à devancer sa réaction par tous les moyens, ou à la rendre très difficile par la rigueur et les perfections de la forme²⁹. »

Naturellement, en parlant à l'endroit du lecteur d'un « pouvoir personnel d'intervention », Valéry entend n'évoquer qu'une opération imaginative de sa part (il parle ailleurs d'« actes virtuels³⁰ »). En guise de substitution, il n'est en effet pas question d'envisager un changement réel (il serait évidemment particulièrement vain d'essayer d'écrire d'autres phrases que celles de l'auteur dans son propre exemplaire du texte !) Il imagine ce qui va le mieux ici, fait varier telle autre partie en pensée, bref, il explore la possibilité que la forme puisse être *mieux* faite ou *plus* rigoureusement achevée³¹. En accord donc avec ce qui a été dit précédemment, le but reste bel et bien

²⁸ On peut expliquer cette tentation de l'asymétrie entre le créateur et son public par une mauvaise compréhension du double aspect interne-externe des formes : tandis que le créateur envisagerait de façon interne les formes, sous l'angle d'un divers à composer, le spectateur lui n'aurait affaire qu'à leur face externe unie, de sorte qu'il lui faudrait finalement en faire l'expérience. Seulement notre rapport bien compris aux formes impose que l'on se réfère aux formes toujours en mettant l'aspect interne en premier. On ne peut vouloir apprécier une forme que si l'on cherche à retrouver dans sa réalisation physico-phénoménale (ou sa réalisation verbale, quand il s'agit de formes littéraires) quelque chose d'un principe ou d'une règle directrice qui est justement au fondement de sa construction. En effet, une forme ne saurait avoir la *forme* qu'elle a sans la règle qui la définit.

²⁹ *Histoires brisées*, in *Œuvres II*, *op. cit.*, « Avant-propos », p. 407.

³⁰ Valéry P., « Fragments des mémoires d'un poème », in *Œuvres I*, *op. cit.*, p. 1957.

³¹ Aristote évoque également un test de substitution pour faire apprécier la différence entre un style plat (*euteles*) à un beau (*kalon*) style. Ainsi Euripide a-t-il repris et amélioré un vers d'Eschyle, « l'ulcère qui mange les chairs de mon pied », en remplaçant « mange » (*esthieï*) par « se régale de » (*thoinataï*) (*La Poétique*, *op. cit.*, 58b15-58b30). Il est possible également de retrouver quelque chose de l'architecte ou du tailleur wittgensteinien qui cherchent tantôt à régler la hauteur d'une porte, tantôt à établir la longueur d'une manche, en s'exprimant : « plus haut », « plus long », « stop, on ne bouge plus ! comme cela, c'est parfait ! » On peut dès lors remarquer qu'en faisant des substitutions, nous ne sommes pas toujours loin d'opérer en tant qu'appréciateur aussi des changements réels : songeons aux différents essais de modifications immédiates que nous pouvons faire *subir* à notre mobilier pour obtenir la parfaite configuration de nos séjours. Ici, nous ménageons aussi bien la dimension formelle des substitutions, que leur réalisation effective.

celui de la perfection, qui est d'apprécier un état de la forme faite d'après un achèvement attendu de celle-ci³².

On trouvera alors que chercher à faire des substitutions, ce n'est en réalité rien d'autre que délibérer sur les formes, et poser à leur endroit les questions *pourquoi ?* et *comment ?* qui doivent tenir compte d'une certaine équivalence fonctionnelle (notamment fournie par la compréhension du genre de partie qu'appelle le tout). Contrairement à l'idée de compter sur un effet causal des formes en question, pour lequel toute substitution pourrait être tentée à l'aveugle (comme si c'était par l'étude des effets ressentis sur lui que le spectateur pouvait dire quand la forme a la configuration qui convient), on ne peut que chercher ici à mettre en valeur un espace de contraste au sein duquel sélectionner un ensemble de substitutions raisonnables. Ainsi, il est certainement possible de substituer raisonnablement à « Longtemps je me suis couché de bonne heure » la phrase « Je me suis longtemps coucher de bonne heure » mais sans doute pas « Quand la porte se referma, il sut tout de suite », ou « J'aime les galettes avec du beurre dedans » qui, par leur focalisation ou leur narration spéciales, perdent complètement la fonction, soit *la raison d'être* de la phrase, qui suscitait au départ nos questions.

Non seulement le lecteur ne donne certainement pas lieu à des substitutions pour enregistrer sur lui différents effets et les comparer, mais il ne se laisse pas non plus guider à l'aveugle, quand bien même il ne chercherait à faire *aucune substitution*. Même le lecteur en effet qui s'abstient de toute délibération, et donc d'appréciation au sens fort, et qui souhaite simplement se laisser impressionner au fil de sa découverte, doit néanmoins trouver le moyen de se guider par elles, et pour cela déployer un *sens* de celles-ci, si ce sont bien des formes qu'il veut découvrir. Cela ne veut pas dire qu'en appréciant la forme, il ne ressent rien, mais plutôt qu'il ne peut établir l'état de perfection d'une chose d'après ses seuls ressentis. Aussi, tout le lieu rhétorique – superbement exprimé – d'une opposition combative entre l'auteur et le lecteur ne doit pas dissimuler l'essentiel (« *devancer* sa réaction par tous les moyens », « la rendre très *difficile* », je souligne) – qui est que la seule manière d'en imposer à un lecteur (ou la seule manière légitime dans le registre de cette appréciation), c'est qu'il y *consente*, c'est qu'il la *juge lui-même* parfaite, et donc se rende à des considérations pour le croire.

Or ces derniers points peuvent nous faire aussi nous interroger sur la raison pour laquelle le causalisme paraît si tentant. Parler d'effet causal permet au causaliste d'insister sur le phénomène selon lequel nous ne semblons pas tirer notre appréhension des formes d'un exercice préalable de réflexion, nous avons l'air plutôt d'être immédiatement frappés par elles. « Immédiateté » en effet, pour le partisan

³² Valéry a certainement été trop acrimonieux à l'égard de la composition romanesque. Pourtant, c'est certainement grâce à sa défiance personnelle, excessive, à l'égard du roman qu'il a pu développer l'idée importante de cette intervention du lecteur :

« Je vois trop dans les romans que c'est moi qui paye, et donne force de créance et de "vie" à des énoncés dont la plupart *ne coûtent rien* à l'auteur – (Je parle des meilleurs romans : 85% des phrases sont interchangeables ad libitum comme le sont, d'ailleurs, dans la "vie" les perceptions, – *courantes*). C'est de l'arbitraire inutile – qui ne *travaille* pas et qui veut donner le change. Par quoi l'on nous amuse, on nous fait "vivre" – mais on ne nous *ordonne* pas. » (*Cahiers II, op. cit.*, p. 1222.)

d'une appréciation causale, signifie « sans la médiation d'une réflexion quelconque qui ferait notamment appel à des règles de jugement » : il suppose en effet (à tort) que les règles ne peuvent pas être suivies, pour ainsi dire, *immédiatement*. Or on peut tout à fait rendre compte de ce phénomène d'immédiateté en indiquant que la totalité formelle non seulement fournit un principe d'organisation aux parties, mais aussi ménage de manière sous-jacente une vue d'ensemble sur ces dernières. Il suffit de remarquer que pour déterminer une certaine disposition des parties, le tout doit être déjà présent, en intention et donc virtuellement, dans chacune de ses parties. Par exemple, découvrir l'exposition parallèle de deux personnages que tout oppose nous fait évidemment reconnaître le récit qui va bientôt s'articuler autour de leur rencontre et relation futures. Sans cela en effet nous ne pourrions pas appuyer nos attentes et anticipations, ni apprécier, pendant notre découverte, le statut même des différentes parties³³. Il est vrai que le spectateur peut n'avoir longtemps affaire qu'à des parties *indéfinies* d'un tout qui, parce qu'elles sont indéfinies, reste à identifier. Néanmoins, c'est en gagnant cette vue de l'ensemble et en dominant du regard l'œuvre, que les parties vont à terme également se décanter. Cela concerne donc aussi, et peut-être même surtout, les parties qui se découvrent inattendues, originales, le but étant que, quoique inattendues et originales, l'articulation entre l'ensemble et le local ou le détail des parties s'impose en dernier ressort comme *celle qu'il fallait*.

Ce point permet d'ailleurs à nouveau d'insister sur la différence entre la normativité particulière des formes et celle plus générale des œuvres d'art qui place à son cœur l'interprétation profonde et l'exploration inlassable des différentes significations présentes dans celles-ci. Pour le dire vite, ce serait pour une forme un échec important si celle-ci, tout en étant achevée et donc parfaite, ne se montrait pas de la même façon *immédiatement parlante*. Ou dit autrement, sa complexité doit en quelque sorte pouvoir être embrassée d'un seul regard, et ne pas faire l'objet d'une mise à plat ou d'une récapitulation idéale, qui aurait recruté à cette fin toutes les ressources interprétatives possibles.

Soit l'exemple d'un spectacle de danse qui doit passer par plusieurs déformations du mouvement général des danseurs. Devant de telles déformations, il est assuré que le spectateur ne peut pas toujours comprendre de quoi il retourne ; certains spectacles peuvent même aller jusqu'à jouer d'un certain inconfort. Néanmoins il est important de considérer qu'il y a ici une limite et que l'effort visant à déterminer ce qu'il en est ne peut pas incomber complètement au spectateur, de sorte qu'il doit en effet le plus souvent pouvoir voir de quoi il retourne. Par conséquent, les dispositions qu'on prend pour se ménager certaines libertés à ce sujet sont aussi des objets normatifs de mesure et de proportionnalité et font entièrement partie de ce que l'on apprécie. Non seulement la conception selon laquelle le spectacle suit une série de déformations-reformations doit constituer elle-même une forme plus générale que le spectacle suit, mais elle doit aussi être « disponible » au sens où le spectateur a la capacité de la faire valoir. Ce faisant, les formes doivent se présenter vis-à-vis du spectateur de telle façon que ce dernier puisse être en mesure de faire la part des choses et de juger, si c'est

³³ « Classique est tout art qui admet d'autre nécessité que l'effet local et instantané, mais veut aussi satisfaire à un examen d'ensemble – à loisir », *Cahiers II, op. cit.*, p. 1219.

par un défaut de vigilance de sa part, voire par une insensibilité aux formes que le spectacle ne s'est pas montré parlant, ou si c'est par un défaut de ce dernier³⁴.

Dans ces conditions, il convient d'adjoindre aux deux principes de composition déjà données par Valéry, un troisième d'inspiration toute aussi valéryenne, qu'il n'a cependant pas explicité comme tel. Pareil principe doit ajouter à la fonctionnalité et à la multiplicité fonctionnelle, l'idée en effet d'une *densité fonctionnelle* qui suggère qu'à la multiplication inconsiderée des parties, on doit préférer une économie fonctionnelle de l'ensemble. On dira alors que, pour apprécier les formes, il faut en effet non seulement tenir compte du degré de complexité du tout (qui suscite les enjeux de compositions les plus ardues), mais aussi de la capacité des formes à demeurer lisibles et parlantes *en dépit de leur complexité* : une forme doit être suffisamment complexe pour donner à voir un enjeu d'ordre, et cependant, pas trop complexe, au risque alors que le tout apparaisse trop dense ou confus pour qu'il puisse y avoir une différenciation nette³⁵.

Forme et contenu

J'ai indiqué plus haut que l'insistance sur les formes était peut-être un morceau difficile à avaler pour les artistes contemporains. Pourquoi semble-t-il si important à Valéry de restreindre la composition artistique aux formes ? On peut supposer que la principale raison pour s'en tenir à celles-ci est que ces dernières renvoient à une complexité des œuvres diversifiée sous un aspect unique qui, tout en étant pluriel et polyvalent, n'en reste pas moins limité. Une telle limite dépend autant du concept de forme que nous avons dégagé que des conditions historiques qui ont imposé telle ou telle forme dans notre répertoire. Or sans cette restriction, il serait sans doute

³⁴ L'idée qu'une forme soit « immédiatement parlante » n'est pas sans poser une difficulté. Que se passe-t-il si la forme n'apparaît parlante que dans un second temps ? Doit-on dire que cela signe du même coup l'imperfection de la forme ? La réponse est que la saisie de la forme doit être *immédiatement parlante* en un sens aussi *après coup*. Elle peut même nécessiter pour cela, s'il le faut, plusieurs découvertes. Comme le remarque Wittgenstein, il appartient à la logique du phénomène de perception d'aspect que celui-ci soit en effet appréhendé toujours d'un seul coup (on exprime quelque chose alors comme « Maintenant je peux voir ! »), et cela même quand celui-ci nous est apparu opaque jusque-là. Dans le cas du spectacle de danse, on pourrait imaginer le rôle d'une scénographie particulière pour faire saisir la forme d'ensemble du spectacle (les danseurs se dirigent en fait toujours vers différents points éclairés de la scène avant une prochaine formation) de sorte que prendre conscience de cette scénographie nous fait voir tout différemment le spectacle en question.

³⁵ Ceci paraît expliquer pourquoi Aristote a soutenu que « la beauté consiste dans l'étendue et l'ordre » avec une étendue « qui n'est pas laissée au hasard (*tukon*) » (Aristote, *La Poétique*, *op. cit.*, 1450b34-6). Ainsi fait-il remarquer que le minuscule ou le gigantesque dans l'ordre des objets physiques ne sauraient être beau pour cette raison : dans le cas du minuscule, le regard du spectateur « s'abîme dans la confusion » tandis que dans le cas du gigantesque, l'ensemble ne peut être jamais embrassé du regard. C'est une idée que Poe a retrouvée en indiquant que la capacité de l'esprit à embrasser l'ensemble importe quand il s'agit de maintenir sensibles et parlantes les différentes parties d'un développement quelconque. Celle-ci peut faire changer la forme du poème, le faisant passer de la qualité (structurale) de poème long à ce qui n'est en réalité qu'une succession de poèmes courts (qui serait le sort du moindre poème épique, selon Poe), voir « Genèse d'un poème », dans *Histoires grotesques et sérieuses*, Paris, GF, 2008. Cette idée marquera à son tour beaucoup Valéry, voir *Cahiers II*, *op. cit.*, p. 1002.

impossible de consolider de façon effective nos attentes autour d'usages ou de traditions établies, lesquels supposent en effet de rendre commensurables entre elles différentes œuvres ou parties de ces œuvres de manière à ce que des jugements tels que « tout est à sa place », « rien n'est à retrancher » ne restent pas oiseux.

Mais s'il est possible de faire cette restriction, c'est aussi parce qu'une œuvre ne se résume pas à un enjeu de composition formelle, et que bien d'autres motivations et finalités peuvent être prises en compte par les auteurs de celle-ci, établissant des participations de leurs publics d'une toute autre nature. C'est particulièrement frappant dans les cas des œuvres littéraires : un auteur fait-il toujours montre d'ambitions formelles dans ses ouvrages ? Ne peut-il aspirer à d'autres valeurs, telles que l'exactitude dans le portrait psychologique de ses personnages, ou la profondeur dans l'exploration de leurs conflits intérieurs et moraux, etc. ? Il y a là bien des accomplissements et des excellences en jeu qu'il faut rétablir dans leur droit et qui définissent, selon le cas, autant les parties d'une œuvre qu'il faut prendre en compte, que la manière dont celles-ci sont agencées pour satisfaire l'accomplissement retenu. Passer à côté de ce fait, reviendrait en définitive à affirmer que les œuvres, notamment littéraires, ne sont faites que de formes, et ne visent jamais d'abord à transmettre, à exprimer, ou à clarifier du contenu. Or c'est évidemment faux. Mais non seulement il n'y a pas qu'une seule fonction ou finalité englobante, et donc un seul type d'accomplissement ou de valeur, il n'y a en outre pas non plus de hiérarchie particulière, et donc de quoi distinguer une valeur au-dessus d'une autre. Il faut en effet plutôt juger que les œuvres d'art font droit à une pluralité d'appréciations incommensurables, parmi lesquelles simplement se trouve l'appréciation de type formel, ou esthétique. Cet échec courant à reconnaître différents ordres d'appréciation, cela et l'idée que l'application des principes esthétiques relève d'une logique monotone, me semblent être à l'origine de la plupart des conclusions pessimistes sur la possibilité de disputer rationnellement des goûts : nous ne discernons pas assez que nous passons sans nous en apercevoir d'un ordre d'appréciation à un autre.

Valéry a certainement trop rapidement écarté cette possibilité quand il s'est fait le chantre d'une forme de purisme artistique, ce qui transparait quand il écrit que les formes seraient « la partie sublime de l'art ». Au lieu d'aller jusqu'à faire de la perfection la valeur cardinale et hégémonique de l'art, il lui suffisait simplement de lever son discrédit. C'est pourquoi je crois qu'il est plus facile d'accepter ses éclaircissements, mais aussi ses apports indiscutables, si l'on les accompagne de la concession selon laquelle tout accomplissement artistique ne relèvera pas de la perfection. En réalité, une telle concession est même sans doute indispensable pour saisir la spécificité du point de vue formel que beaucoup ont peiné à cerner, et pour saluer les efforts de Valéry qu'il vient à saper lui-même.

On peut facilement y insister en tirant les conséquences de certaines de ses vues pour éclairer le contraste que nous voulons faire dans certains cas, sans toujours y réussir, entre l'appréciation que nous devons aux formes et les diverses appréciations (morales, cognitives, etc.) que nous tirons des œuvres dès lors que nous nous intéressons à leur contenu. Ceci demande en effet de savoir faire la sacro-sainte distinction entre forme et contenu. Malheureusement, bien souvent, une interprétation naturelle de cette distinction nous expose à la procédure selon laquelle

pour obtenir une forme dénuée de contenu, il suffit de ne retenir d'une expression quelconque et signifiante que son véhicule verbal, soit ce qui reste de l'expression une fois soustrait son sens. Pour expliquer ce passage au tamis de la forme, on invoque généralement le principe dit « d'exprimabilité » qui veut qu'un même contenu puisse être exprimé de différentes façons, et donc recevoir différentes formes dans le sens du *véhicule*. Malheureusement un tel résultat produit quelque chose de perturbant et des dilemmes assez inextricables, qui ne sont pas sans lien avec ce qu'il est convenu d'appeler en poésie l'« hérésie de la paraphrase »³⁶ (qui n'a sans doute en réalité rien à voir avec un problème de paraphrase). Le problème en effet d'une telle interprétation, résumé à la hâte, est qu'elle semble toujours nous guider vers des qualités formelles diverses et afférentes, et quoi qu'il en soit, sans valeur pertinente. Non seulement nous éprouvons des difficultés à cerner ce qu'est une forme dans ces circonstances (à conserver uni tout ce que nous voulons appeler « forme »), mais en outre, nous semblons aussi lui retirer toute importance. Il apparaît en effet qu'une forme privée d'un poids signifiant quelconque est par là-même privée de valeur. En un sens, ce résultat est exactement celui auquel Valéry lui-même abouti dans ses passages les plus connus et dans lesquels il mobilise à nouveau « l'infini esthétique ». Il a même très clairement inspiré chez d'autres (comme Sartre³⁷) l'idée que le propre d'une composition formelle en littérature est de rendre les mots à l'état de signes intransitifs ou opaques de façon à ce qu'ils soient considérés pour eux-mêmes et dignes d'intérêt, mais en étant donc paradoxalement privés de sens ou de référence. Et pourtant, il lui arrive de tenir le fil de ses vues holistes et pratiques quand il écrit notamment ceci :

« Critiques – Ils analysent sérieusement tel discours dans Racine, sans songer qu'une rime favorable ou difficile a souvent fait changer tout le développement et l'apparente argumentation. Un beau vers qui est venu – il est né, le divin enfant ! – a changé les idées de l'empereur. Ce vers en commande *trois autres* ; et leur quatrain doit se lier au reste. Cette reine sera brune à cause de tel adjectif – Et ainsi de tout. Et cela est bien, *verum, dignum, justum est*. C'est le procédé de la nature – qui ne distingue pas le détail et le total mais poursuit un rêve dans son aparté. *Est tota in toto et tota in qualibet parte*. C'est ainsi que parlait la vraie Phèdre et non d'après un plan. *Le casuel du vers corrige la certitude fausse du plan*³⁸. »

Par ce commentaire, Valéry conforte en effet parfaitement le point de vue qui fait d'une forme une composition intelligente. Ce faisant en effet il fournit un parfait exemple de délibération formelle qui prend pour objet non pas le véhicule des mots ou des phrases mais plutôt différentes articulations entre différents ordres formels. Voici l'idée qu'il faut retenir : on ne délibérera pas formellement sur un adjectif, en le considérant de façon isolée (dans son opacité objectale), ou dans un rapport direct

³⁶ Voir pour l'exposé classique Brooks C., *The Well Wrought Urn*, Londres, Dennis Dobson Ltd, 1949, ch. 11.

³⁷ Sartre J-P., *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1947, p. 14-15.

³⁸ *Cahiers II*, op. cit., p. 1173

avec ce qu'il désigne (*une teinte de cheveux*), on le fera plutôt en cherchant la différence significative que celui-ci peut faire au niveau d'abord du vers, puis de la strophe, avant de considérer comment ces différentes formes s'articulent ensemble dans le « reste » du drame.

Ce faisant, Valéry montre qu'on n'adopte pas l'adjectif « brune » pour décrire la reine *comme étant brune*. C'est précisément l'inverse : on la fait plutôt *brune* car le reste du drame demande, à la faveur d'une rime opportune, qu'il y ait à cette place l'adjectif « brune ». Le procédé peut maintenant être généralisé à l'ensemble des significations qu'on trouve dans un poème :

« Si donc l'on m'interroge ; si l'on s'inquiète (comme il arrive, et parfois assez vivement) de ce que j'ai "voulu dire" dans tel poème, je réponds que je n'ai pas *voulu dire*, mais *voulu faire*, et ce fut l'intention de *faire* qui a voulu ce que j'ai *dit*...³⁹ »

Mais remarquons que pour Valéry, le point de vue formel est, contrairement à la manière dont Sartre prolonge cette idée, un point de vue qui embrasse aussi les significations (il écrit bien à la fin de son propos « ce que j'ai dit », et non pas, par exemple, « ce que j'ai écrit ») : en effet, en mettant l'adjectif « brune », le poète *dira* (*signifiera*) bel et bien aussi que la reine est *brune*.

Adopter le point de vue formel sur les mots, afin de délibérer sur leur capacité à occuper une certaine place, ne nous prive donc nullement par ailleurs de leur signification. Au contraire, notre raisonnement doit prendre en compte des formes *déterminées* – déterminées par le fait d'être tel choix de mot ou tel choix de suite de mots⁴⁰. De cette manière, il y a bien une incidence du contenu dans nos calculs, mais cette incidence sera indirecte – liée à une abstraction relative de la forme et non pas absolue – et tiendra simplement à la manière dont les vers ou les strophes que nous envisageons sont, ou pourraient être, réalisés dans telle ou telle matière verbale cohérente et sensée par ailleurs (et pourquoi pas profonde). Valéry donne à cet égard une excellente idée du genre d'abstraction qu'il convient de faire lorsqu'il évoque les conditions dont il faut tenir compte pour choisir et peser un mot :

« Je cherche un mot (*dit le poète*) un mot qui soit : féminin, de deux syllabes, contenant P ou F, terminé par une muette, et synonyme de brisure, désagrégation ; et pas savant, pas rare. Six conditions – au moins !⁴¹ »

Ainsi, tout en signalant qu'il faudra composer avec du contenu (celui-ci occupant désormais la place d'une condition parmi d'autres), il reste néanmoins vrai de dire que ce sont des considérations formelles qui président à notre délibération.

En définitive, ce que Valéry fait dans ces lignes c'est changer les coordonnées de l'opposition que nous avons coutume de faire entre forme et contenu. Au lieu de construire celle-ci dans un ordre toujours favorable à la subordination de la forme par le contenu – cette subordination faisant la part belle à une appréciation expressive au sein de laquelle le soin formel doit être celui de favoriser la transmission d'un propos, en le rendant, par exemple, plus clair ou plus élégant⁴² –

³⁹ Valéry P., « Au sujet du *Cimetière marin* », dans *Œuvres I, op. cit.*, p. 1503. Naturellement, il faut comprendre que ce que Valéry dit avoir « voulu faire », c'est une composition formelle.

⁴⁰ Voir également *ibid.*, p. 1046, p. 1154.

⁴¹ « Tel quel II », *op. cit.*, p. 676.

⁴² Et dans ce cas-là en effet on pourrait exprimer d'autres manières un même contenu.

c'est le contenu qui se voit maintenant subordonné à la forme. Seulement, en changeant les coordonnées de l'opposition, il faut s'aviser, comme Valéry, que l'on ne se contente pas d'en inverser les termes, on doit aussi en redéfinir le statut et le sens. Dans le cas des formes littéraires, ce changement d'ordre signale par exemple que certaines constructions verbales n'en restent plus à une condition ornementale mais peuvent devenir un objet de composition à part entière, qui est en quelque sorte faite aussi de contenu.

Bien entendu, tout ceci pourrait donner l'impression d'une délibération exagérément méticuleuse, mais surtout quasi futile sur le plan d'une valeur quelconque. On en jugera comme on veut à l'aune d'autres accomplissements, mais on pourra au moins reconnaître que l'image qui est ainsi donnée de la beauté ou de l'esthétique ne jure pas tout à fait avec notre idée commune et vague selon laquelle la beauté est autant l'affaire de détails superficiels, sans intérêt, que de détails qui font au contraire toute la différence, et donc de différents moyens d'exercer et de contenter un maniérisme indissociable de notre nature humaine (qui du reste peut nourrir et affiner bien d'autres plans de notre vie, d'une façon parfois plus puissante que la consommation de contenus intellectuels et moraux).

Après tout, et bien que les inflexions fines d'une expression ne donnent pas toujours lieu, du moins pas pour tout le monde, à des alternatives claires au sein d'un calcul délibératif, et présentent même parfois des différences réellement insaisissables⁴³, on ne doit pas oublier que ces détails doivent être corrélés à des formes englobantes. Un certain vers, à la scansion compliquée, peut ainsi se combiner à un vers déconcertant de simplicité pour offrir une superbe conclusion poétique⁴⁴. Du reste, on se fera une meilleure idée du tour manifestement significatif que peuvent avoir les formes quand on considère celles que Valéry a malheureusement dédaignées. Je veux parler des structures narratives et autres formes dramatiques avec leurs épisodes, leurs scènes, leurs expositions, leurs dénouements, etc. On retrouve à leur sujet le même comportement vis-à-vis non seulement du contenu des phrases, mais aussi du sujet, du thème et autres parties fictionnelles du récit⁴⁵. Les formes elles-mêmes (celle de la tragédie, de l'épopée, d'un récit ascension-chute) sont bien entendu arrimées à des thèmes – une tragédie devra par exemple mettre en scène des conflits, mais aussi parler de mort, de désespoir, etc. –, il n'en reste pas moins qu'elles peuvent aussi faire droit à un point de vue formel, point de vue qu'on pourra mettre en relief en demandant non pas : quel enseignement puis-je tirer ? L'auteur a-t-il bien dépeint ce

⁴³ La perfection étant une affaire de degré, il n'y a aucune possibilité d'être absolutiste et de considérer que dans un poème, même parfait, chaque mot a le pouvoir de faire une différence. Ce qui revient à dire qu'on n'isolera pas toutes les parties d'un poème en se contentant d'isoler chaque mot. Valéry lui-même s'en est d'ailleurs mordu les doigts en présentant lors d'une réunion ce qui constituait selon lui un exemple de poème parfait mais en s'embrouillant dans l'ordre de mots, illustrant de cette manière que là aussi tel ordre de mots définis n'est sans doute pas aussi absolument décisif qu'il l'imaginait. Cet épisode a fait l'objet d'un passage cruel dans le *Journal* de Gide et a donné lieu à un échange sévère entre les deux amis.

⁴⁴ « Ta forme au ventre pur qu'un bras fluide drape // Veille ; ta forme veille, et mes yeux sont ouverts. », Valéry P., « La dormeuse ».

⁴⁵ C'est le principe de la réponse que Gracq adresse à Valéry sur la « marquise », voir *En lisant, en écrivant*, Paris, José Corti, 1980, p. 119.

conflit moral ? Mais : pourquoi faire intervenir le personnage dans cette scène ? Comment terminer cet arc narratif ?

Ce sont de telles questions d'ailleurs qui désormais parsèment nos rapports avertis avec les feuilletons télévisés.

Règles téléologiques et règles constitutives

Parvenu à ce point, l'exposé de Valéry présente maintenant plus de trous qu'il n'apporte de réponses. En particulier, il n'a guère été explicite sur la manière dont on devait précisément rattacher les traditions et les conventions qui sont pour lui indispensables à ses considérations plus pratiques sur les formes. Cette articulation est évidemment essentielle pour déterminer dans quelle mesure Valéry parvient à répondre au problème qu'il s'est posé de l'autonomie esthétique.

Manifestement, ses idées impliquent que les formes sont des créations historiques humaines qui s'imposent aux artistes et aux appréciateurs par les traditions qu'ils perpétuent dans leurs activités, définissant dans les grandes lignes et plutôt vaguement, comme il l'écrit, les objets de composition. Autrement dit : du fait de leurs pratiques de création et d'appréciation des formes, on peut parler d'une « vie des formes » (cf. H. Focillon) et les identifier comme telles (soit par exemple, la forme sonnet, la forme sonate, celle d'un récit ascension-chute, d'une tragédie, etc.) en considérant qu'elles sont susceptibles d'évoluer, d'être modifiées, améliorées, voire hybridées entre elles. Seulement, tout se passe comme s'il n'avait pas complètement tiré parti de cette idée. De même, en parlant de nécessité, il n'a pas forcément été clair sur le fait que l'on pouvait distinguer plusieurs sens : de fait, la nécessité qui apparaît dans une délibération pratique n'est pas exactement la nécessité impliquée dans l'idée qu'il est impossible de concevoir une forme autrement ; il faut ici détailler une articulation.

Il me semble que l'on peut à cette étape profiter, en guise de complément, des remarques fameuses de Wittgenstein sur les règles, en particulier la distinction importante qu'il a faite entre deux sortes de règles⁴⁶, qui sont l'occasion pour lui de distinguer différents types de nécessité et de possibilité. Les premières règles sont ainsi du genre *recettes de cuisine*. Pour accomplir un certain but préalablement fixé – cuire un œuf à la coque –, un moyen général et régulier est fourni : le cuire pendant trois minutes dans l'eau bouillante. Les secondes sont du genre règles de jeu. Une règle du jeu d'échec, par exemple, indique que le cavalier se déplace sur le damier en L : on dira qu'elle signale ce qu'il faut avoir fait pour qu'un *coup* avec la pièce qui se nomme « le cavalier » compte dans le jeu. Ce sont bien des règles dans les deux cas dans la mesure où elles disent *ce qu'il faut faire* (recette), ou *ce qu'il faut avoir fait* (jeu), si l'on veut obtenir quelque chose de plus. Seulement, tandis que les premières – appelons-les « règles téléologiques » – disent ce qu'il faut faire pour parvenir à une fin donnée, laquelle est par définition *indépendante* du moyen fourni, les secondes – appelons-les « règles constitutives »⁴⁷ – établissent à la manière de définitions les

⁴⁶ Wittgenstein L., *The Big Typescript* : TS 213, Londres, Blackwell Publishing, 2005, p. 184-187.

⁴⁷ Wittgenstein ne parle pas de « règle constitutive », l'étiquette s'est imposée cependant avec la version de cette distinction proposée par J. Searle, dans *Les actes de langage*, Paris, Hermann, 2009.

titres ou les statuts qui permettent de considérer que certaines opérations en *constituent* d'autres à la lumière d'un contexte donné. Or le point crucial à retenir s'agissant de ces dernières : l'existence de telles règles est antérieure aux activités qu'elles constituent, c'est dire qu'elles créent la possibilité même aussi bien d'entreprendre une telle activité que celle de la concevoir, les règles étant liées à, et offrant aussi, tout un nouveau champ de vocabulaire et de description relatif à ses activités.

De toute évidence, et parce qu'il met l'accent sur la dimension pratique de la composition des formes, Valéry n'a pas négligé l'importance des règles téléologiques. Il donne l'exemple suivant : « L'abus, la multiplicité des images produit à l'œil de l'esprit un désordre incompatible avec le ton. Tout s'égalise dans le papillotement⁴⁸ », soit un avertissement dans lequel on reconnaît différentes préconisations des arts poétiques classiques, comme la nécessité (pratique) de ne pas produire une composition trop complexe si l'on ne veut pas tomber dans la confusion, dans laquelle l'on peut reconnaître d'ailleurs le principe de la densité fonctionnelle si l'on lui ajoute l'écueil symétrique inverse d'une composition qui serait rendue oiseuse étant cette fois trop délayée. Pourquoi parler de règles téléologiques ou de nécessités pratiques ici ? Pour la raison qu'elles enregistrent une difficulté qui empêcherait d'obtenir une appréhension globale de notre composition. Aux nécessités pratiques répondent donc des besoins que nous rencontrons quand nous voulons en effet composer et parfaire une forme, tels qu'ils peuvent être fixés selon des règles⁴⁹.

Chose étonnante, Valéry n'a pas ignoré non plus la nécessité (logique) caractéristique des règles constitutives. Lorsqu'il écrit ainsi que la perfection d'une forme relève d'une situation où il devient impossible de concevoir autrement l'œuvre qui a cette forme, c'est bien d'une impossibilité (d'une nécessité) logique dont il s'agit. Mais il est vrai, il ne fait jamais tant cas de cette nécessité que pour signifier avec force, et d'une manière générale, qu'écrire implique nécessairement de donner lieu à des artifices, de sorte que l'auteur qui voudrait transcender cette condition doit essayer le rappel suivant lequel il n'a pas pu faire ce qu'il a prétendu faire⁵⁰.

Or il apparaît clairement que cette nécessité s'applique plus spécifiquement aux formes – quand ces dernières, il est vrai, ne sont encore que des schémas abstraits qui imposent dans les grandes lignes leurs parties constitutives. En fait, Valéry ne semble pas avoir vu qu'une forme n'est pas seulement ce qui apparaît au gré de la composition comme son résultat, elle est aussi ce qui gouverne dès sa conception la

⁴⁸ « Tel quel », *op. cit.*, p. 552.

⁴⁹ On remarquera que ces règles ont le plus souvent un caractère négatif mais aussi non absolu : *négatif* d'abord car la perfection exige le plus souvent d'éviter les imperfections ou les défauts qui sont comme des privations relatives – elles servent à pointer, en guise d'*écueils*, un ajustement incompatible de formes – et donc au mieux à éliminer des combinaisons ; *non absolu* ensuite car elles remplacent difficilement une délibération dans laquelle c'est l'ajustement des parties en contexte qui, tout bien considéré, a finalement le dernier mot : il est ainsi toujours possible de démentir le sort d'une incompatibilité générale en la surmontant par une combinaison particulière qui n'avait pas été jusqu'ici prise en compte.

⁵⁰ C'est dans cette perspective qu'il faut replacer l'attaque récurrente de Valéry contre la fameuse phrase/pensée de Pascal : « Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie ». Une telle *pensée* en effet, apparaît trop bien écrite, trop chargée de « soins visibles », dit Valéry, pour compter comme l'expression d'un effroi sincère et spontané. Voir par exemple, *Cahiers II, op.cit.*, p. 1218.

composition. Le contraste avec une règle téléologique est de ce point de vue patent. Une forme poétique, comme le sonnet, n'est nullement là en effet pour nous dire *comment* accomplir un objectif que nous pourrions avoir par ailleurs, rendu éventuellement compliqué du fait de l'existence de certaines conditions matérielles. Ne pas respecter les règles de composition du sonnet (par exemple, produire une rupture significative entre les quatrains et les tercets) revient à ne tout simplement pas écrire de sonnet. En fait, c'est très exactement l'interprétation qu'il faut donner de l'idée selon laquelle les règles se montrent « créatrices », c'est-à-dire une fois écartée la question des contraintes, ou des défis techniques. On s'aperçoit alors que l'illusion romantique d'un possible contournement des règles découlait en fait directement du fait de ne pas apprécier leur caractère indispensable : si les règles n'avaient été que des recommandations ou des prescriptions venues contraindre de l'extérieur l'acte de création, car concevables indépendamment de lui, il aurait été aisé de proposer de les *éviter* (plutôt : d'éviter celle-ci ou celle-là, mais évidemment pas toutes). Mais puisque les règles *constituent* l'objet lui-même de création, les seules options qui restent sont ou bien d'aménager l'ancien usage, ou bien de le remplacer par un autre, ce qui reviendra à instituer par la même un autre objet de composition. Mais si donc les formes donnent lieu, non pas à une, mais à deux sortes de nécessités ou de possibilités, comment celles-ci peuvent-elles se combiner ensemble ? Mettons d'abord de côté la forme quand nous la mobilisons au départ de notre composition. Ici, nous n'avons en effet qu'à tenir compte des grandes lignes définies par les règles constitutives (même si sans elles, il serait simplement impossible de concevoir ce que nous nous proposons de composer). Au-delà de cet aspect, la réponse maintenant tient au double aspect que renferme chaque forme : un aspect hétérogène et divers quand nous l'envisageons avec ses parties différenciées ; un aspect uni et consolidé quand nous les envisageons dans leur totalité. Lorsque la forme est envisagée dans sa diversité, les nécessités et possibilités qui nous intéressent sont pratiques, puisqu'elles découlent de la multiplicité fonctionnelle des parties dont nous avons à tenir compte quand nous délibérons. Lorsqu'elle est envisagée dans son caractère de totalité achevée, c'est la nécessité logique qui intervient car la forme se révélant alors parfaite, elle fixe et définit par la même un modèle entier à suivre. Nous retrouvons en effet la forme établie, ou celle qui pourrait être en voie d'établissement. La combinaison de ces deux plans a lieu en ceci que c'est en quelque sorte le caractère d'inextricabilité, issu de ce qu'il était possible et nécessaire de faire dans la composition interne de la forme, qui ressort à l'extérieur comme un modèle complet et admirable.

L'importance des traditions pour la création

Mais ce n'est pas tout, les propriétés logiques des règles constitutives se montrent également indispensables pour répondre au problème de l'autonomie que Valéry s'est fait fort d'introduire en esthétique (sans néanmoins lui donner de réponse définitive). Pour entrevoir une solution, il nous faut à nouveau prendre chez Wittgenstein quelques distinctions décisives. Première chose dont il faut s'aviser : s'il est exact que les règles sont par nature arbitraires, au sens où elles ont été établies par convention, il reste cependant vrai (étant donné notre concept de « règle »)

qu'une fois établies, les règles s'appliquent de toute nécessité. On dira : une chose est le fait de vouloir appliquer une règle constitutive, et pour cela, de se laisser imposer ce qu'elle nous dit de faire – on parlera alors d'une nécessité *dans* le système⁵¹ ; une autre est de chercher le bien-fondé de la règle. Wittgenstein parle à cet endroit de nécessité *du* système pour signifier que dans ce dernier cas aucune nécessité logique supérieure (et encore moins de nécessité naturelle) ne peut dire quelle règle doit être (ou sera) établie. Mais cela ne veut pas dire que l'on ne puisse pas donner des raisons ou des motivations diverses pour indiquer que cette règle est des plus importantes en vue de tel besoin ou de tel intérêt. On peut en effet invoquer ici une nécessité pratique, ce qui relativise grandement la nature « arbitraire » des règles (ce qualificatif n'ayant jamais voulu dire *capricieux* ou *tyrannique*). On dira donc que s'il est vrai que l'on décide par choix de suivre le dessein que nous impose une forme globale, on ne peut cependant pas la suivre (du moins pas entièrement) comme on veut.

Mais il y a plus. Le caractère positif et arbitraire des formes, s'il admet clairement une origine humaine, n'implique pas pour autant qu'un seul individu ou qu'un groupe déterminé d'individus puissent en décider. Il faut ici faire un pas de côté et attirer l'attention sur le caractère nécessairement hérité et irréductiblement impersonnel (pour le dire d'un mot : traditionnel) d'une forme instituée, qui est justement différente sur ce plan d'une simple règle. Il est en effet tout à fait concevable qu'un artiste invente et suive pour son propre compte une règle de composition, ou même convainque d'autres acteurs de son importance. On reconnaîtra facilement ici un cercle d'auteurs oulipiens inventant des contraintes formelles pour s'adonner à divers jeux d'écriture. Néanmoins, il manque à ces contraintes d'avoir une signification commune bien implantée pour compter comme l'un de *nos* usages (l'absence de « e » dans un roman n'a pour la forme roman aucune signification esthétique évidente, mais tient davantage de la difficulté d'écrire en langue française sans cette lettre). Cette dimension de valeur ou de signification commune suppose quelque chose de plus qu'un simple consensus, elle suppose ce que Wittgenstein appelle des formes de vie communes⁵², ce qu'il a parfaitement résumé en faisant remarquer ailleurs :

« Si je voulais inventer une fête, elle ne tarderait pas à disparaître, ou bien serait modifiée de telle manière qu'elle corresponde à une tendance générale des gens⁵³. » De la même façon, le critère d'adoption d'une forme au sein de notre répertoire tiendra au fait que les créateurs, les appréciateurs, les critiques ont montré, par la suite, dans leur pratique, qu'ils voulaient en effet appliquer cette forme – ce qui fait que le sujet des formes est à comprendre comme celui de la société globale⁵⁴ (ou plus exactement de communautés plus larges, attachées à de grandes aires culturelles, comme la *Weltliteratur* de Kundera). C'est dire que non seulement on ne pourra

⁵¹ Wittgenstein L., *Cours sur les fondements des mathématiques*, Cambridge 1939, Mauvezin, TER, 1995, p. 254.

⁵² Wittgenstein L., *Recherches philosophiques*, Paris, Gallimard, 2004, §215.

⁵³ Wittgenstein L., *Remarques sur Le rameau d'or de Frazer*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1982.

⁵⁴ Descombes V., *Les Institutions du sens*, op.cit., ainsi que *Les Embarras de l'identité*, Paris, Gallimard, 2013, ch. IV.

créditer personne en particulier de l'adoption d'un usage formel – car ce qui est adopté ainsi fait également l'objet d'une appropriation diverse, moulée sur des besoins et des intérêts eux aussi globaux : des passions de l'époque d'un individu plutôt que des passions de cet individu –, mais en outre ce n'est qu'au terme d'un tel processus d'adoption que l'on sera en position d'apprécier ce qui a été effectivement adopté : ce n'est qu'une fois que le « pli » a été pris⁵⁵, et donc rétrospectivement, qu'on peut constater qu'il l'a en effet été mais aussi comment (« La valeur des œuvres de l'homme ne réside point dans elles-mêmes, mais dans les développements qu'elles reçoivent des autres et des circonstances ultérieures⁵⁶ »).

Mais ceci ne revient-il pas alors à remettre fortement en cause, et cela de façon parfaitement contre-intuitive, l'étendue des pouvoirs d'invention que l'on prête généralement à un artiste ? Ce serait mal comprendre Valéry. Ce qu'il décrit comme la « sensation des possibilités » touche évidemment aussi à la question de création de nouvelles formes (pas seulement aux options déjà existantes). Mais pour cela, il faut savoir se réinstaller dans le point de vue pratique de l'artiste, et effectivement envisager avec lui sa composition de manière prospective et potentielle, et non pas se contenter simplement des possibilités déjà reconnues ; c'est ce qui, du reste pour Valéry marque toute la limite du point de vue théorique adopté par le philosophe lorsque ce dernier traite d'esthétique :

« Tandis que pour le philosophe véritable, *ce qui est* est la limite à rejoindre et l'objet à retrouver à l'extrême des excursions et opérations de son esprit, l'artiste se propage dans le possible et se fait *agent de ce qui sera*⁵⁷. »

Ce faisant, l'artiste ou le spectateur a la possibilité de se montrer génial (au sens du latin *genus*, l'origine) quand il anticipe et produit des combinaisons « non imaginées⁵⁸ ». Certes, celui-ci n'a qu'une force de proposition, mais rien ne l'empêche de façonner sa proposition d'une telle façon qu'elle apparaît constituer exactement ce qui manquait à une disposition maniériste latente. Mais remarquons que c'est en entourant et en soutenant sa partie innovante par des formes bien admises qu'il augmentera ses chances de voir celle-ci admise à son tour (c'est-à-dire, reprise et imitée). Le faire n'est pas seulement une façon de se montrer modeste dans ses innovations, c'est aussi bien présenter, par l'exemple, comment la forme innovante s'insère parfaitement au-delà de notre œuvre, dans notre répertoire.

Le point de vue de Valéry n'est donc certainement pas de refréner toute innovation ou toute originalité dans la création. Bien au contraire, notre capacité à apprécier le caractère original ou innovant de certaines contributions dépend *directement* d'un tel arrière-plan (car c'est seulement sur fond d'un cadre ou d'un arrière-plan que nous pouvons juger de ce qui passe pour original, innovant, etc.⁵⁹) Tout ceci revient finalement à montrer le rôle positif que peuvent jouer les traditions dans la composition formelle (mais plus généralement aussi pour toute composition artistique). Si en effet le néo-classicisme de Valéry lui fait sans cesse prendre le parti

⁵⁵ Descombes V., *Le Complément de sujet*, Paris, Gallimard, 2004, p. 478.

⁵⁶ « Tel quel », *op. cit.*, p. 477.

⁵⁷ « Leonard et les philosophes », *op. cit.*, p. 1243.

⁵⁸ *Cahiers II*, *op. cit.*, p. 1000.

⁵⁹ *Id.*, p. 1003, et p. 1180.

des traditions, c'est parce qu'il a parfaitement vu que celles-ci permettaient d'accomplir ce que toutes les vastes ressources intellectuelles, morales ou volontaires étaient incapables de faire, soit de rendre accessible et disponible « un monde d'idées et de sentiments⁶⁰ » duquel on se sent rapidement familier. Autrement dit, les traditions formelles, pour autant qu'elles sont vivantes, créent un lien de connivence particulier qui n'est pas seulement essentiel pour discerner et reconnaître du déjà établi ou de l'ancien (pour faire « voir comme »), elles sont aussi indispensables pour élaborer, développer et inventer du nouveau, qui revient aussi à faire *admettre* du nouveau. Donner une vue d'ensemble claire dans leur cas, c'est aussi fournir la même position dégagée à l'endroit de tout le potentiel combinatoire des formes.

Qu'il en aille ainsi révèle aussi d'ailleurs pourquoi il semble à une époque artistique ou esthétique si difficile de dire dans quel état elle se trouve, et peut-être davantage encore pour une époque de foisonnement telle que la nôtre – mais aussi pourquoi toutes sortes d'idéologies peuvent faire écran à nos pratiques réelles. Peut-être sommes-nous ici davantage attachés à un pluralisme et à une liberté qui ne nous font pas exactement apprécier les conditions en effet d'une telle liberté. Le pluralisme semble de fait acté ; s'agissant de la liberté, rien n'est moins sûr. L'idéal de perfection, tel que du moins Valéry nous aide à l'élucider, trace néanmoins une ligne de démarcation : cette ligne indique que si nous ne voulons pas de l'ordre ou de la nécessité que nos traditions formelles nous permettent de conférer à nos œuvres, nous le pouvons. Rien de plus facile ! Mais il faudra alors accepter la conséquence qui s'ensuit, qui est d'assumer de préférer l'informe aux formes.

⁶⁰ « La "nécessité" avec laquelle la deuxième idée suit la première (ouverture de Figaro). Rien de plus sot que d'entendre dire qu'il est "agréable" d'entendre l'une après l'autre. – Mais le paradigme selon lequel tout cela est juste est à vrai dire obscur. "C'est le développement naturel". Nous faisons un mouvement de la main, et nous sommes prêts à dire : "naturellement !" – On pourrait comparer la transition à une autre transition, par exemple à l'entrée d'une nouvelle figure dans une histoire ou dans un poème. C'est ainsi que le morceau en question s'insère dans notre monde d'idées et de sentiments. » Wittgenstein L., *Remarques mêlées*, Paris, Garnier Flammarion, p. 124.