Bibliothèque des IDÉES

# Cours de poétique

## I

## Le corps et l'esprit 1937-1940

par

PAUL VALÉRY

Édition de William Marx

nrf

Éditions Gallimard

*Bibliothèque des Idées*

*OceanofPDF.com*

PAUL VALÉRY

# COURS DE POÉTIQUE

I

LE CORPS ET L'ESPRIT

1937-1940

*Édition établie, présentée et annotée*
*par William Marx*

*Avec la collaboration*
*d'Andrei Minzetanu et Céline Surprenant*



GALLIMARD

OceanofPDF.com

# INTRODUCTION

*OceanofPDF.com*



" GRANDE PREMIÈRE " AU COLLÈGE DE FRANCE

# Le "professeur" Paul Valéry ouvre son cours de "poétique"

PENDANT LA CONFÉRENCE DE M. PAUL VALÉRY. — Au premier rang des auditeurs, de gauche à droite, M. Jean Zay, M. Arthur Mayer et M. Georges Duhamel, et, à droite, Mme Suzanne Desprès.

Le « Collège de France » vient d'entrer dans le vieux monde d'une galerie où l'argot lui-même semble [illegible]. Elles allaient entendre le poète dont elles ont fait un demi-dieu. Dès 13 heures du matin, une heure avant l'ouverture des portes, trois cents personnes, munies, s'y installaient déjà. Une curieuse atmosphère de répétition théâtrale, d'intimité universitaire et de salon mondain.

C'était pour les débuts de M. Paul Valéry, professeur de poétique.

Les portes s'ouvrent. Élégante robe blanche, les cheveux mêlés sont ramenés. Des journalistes s'assoient sur les marches de la chaire.

Les « officiels » arrivent. Au premier rang, M. Jean Zay, ministre de l'Éducation nationale ; son chef de cabinet, M. Marcel Abraham ; M. André Meyer, professeur au Collège de France ; M. Farid, administrateur du Collège de France ; M. Julien Cain ; Mme Suzanne Desprès, M. Paul Léon, M. Ingrand-Pon, M. Georges Huisman, directeur des Beaux-Arts ; M. Georges Duhamel et M. André Gide.

M. Paul Valéry, en costume noir, fit, d'une voix monocorde, une « introduction » à son cours.

Le « poétique », c'est, pour le poète du Cimetière marin, « la construction des vers, qui doit s'apprendre comme la syntaxe d'une langue ».

Jean demande : « Les règles formelles et l'inventeur ».

Le cours complet de « poétique » se développera en trois parties : Histoire de la littérature, critique des faits et critique des ouvrages.

Impossible de noter dans un bref résumé les nuances de pensée de l'auteur de La Jeune Parque, de phrases, souvent, pleines de mélodies et de profondeur, n'est pas de celles qui se soulignent commodément.

Le poète est celui « qui s'achève en quelque œuvre » et cette œuvre même est le résultat « d'une participation spirituelle » dans laquelle survient quantité d'autres consciences en sus : « Choix, reprises, tâtonnements, choix et jet ». Les matériaux sont à peu près les mêmes pour tous : « Un Parthénon, lorsque l'auteur d'Eupalinos en l'Architecte, qui s'y connaît, est aussi tout une petite carrière de marbre... »

Jeux et drames intérieurs, voilà le lot du créateur, à ce que nous croyons lire « la liberté de son esprit », se mêle une influx du hasard. L'œuvre d'art « pousse » l'artiste autant et peut-être plus que l'artiste ne pousse...

Des marmonnements flatteurs saluent [illegible]. Une explication sommaire intervient, soulignant les grandes lignes les plus heureuses du nouveau « professeur » au cours de ce long exposé — qui paraît court. — G. B.

« “Grande première” au Collège de France : le “professeur” Paul Valéry ouvre son cours de “poétique” », *Excelsior*, 11 décembre 1937.

OceanofPDF.com

# UNE ANTHROPOLOGIE DE L’ESPRIT

## *À l’écoute de Valéry*

« Je voudrais vous expliquer pourquoi j’ai fait ici un cours de poétique, ou plutôt non pas pourquoi, mais comment il s’est fait que j’ai été amené à cette conception de la poétique qui s’est présentée à mon esprit lorsque mes regrettés amis M. Joseph Bédier et M. Moret — Bédier, administrateur du Collège, et Moret, professeur ici d’égyptologie — ont pensé, ont inventé cette idée que je pourrais être ici professeur au Collège de France, ce qui m’a beaucoup étonné, n’ayant jamais enseigné de ma vie et ne me sentant pas tout à fait une âme de professeur[1]. »

Ainsi Paul Valéry entreprend-il de raconter à ses auditeurs comment il lui échut en 1937 — à l’âge de soixante-six ans, quand d’autres songent plutôt à la retraite, et alors que rien ne le prédisposait à faire profession d’enseignant —, comment il lui échut donc malgré tout de devenir professeur dans la plus prestigieuse institution française d’enseignement et de recherche. Nous sommes alors le 15 mars 1941 : c’est la dernière leçon de la dernière année de cours, ou du moins celle que Valéry croit telle, car il est atteint par la limite d’âge — en réalité, il allait être prolongé dans ses fonctions chaque année suivante, jusqu’à sa disparition en 1945.

Relisons la phrase de Valéry : elle est un peu alambiquée, l’orateur y cherche ses mots, on y sent le ton de la causerie. Cette impression de lecture est confirmée par l’enregistrement sonore, le seul dont nous disposions pour

les huit années de cours, et encore est-il très fragmentaire : la voix s'y fait entendre légèrement nasillarde et gouailleuse, le débit rapide et haché, l'articulation un peu lâche, les hésitations nombreuses. Ce n'est pas un professeur sûr de ses bases en train de prononcer un cours déjà complètement formé en son esprit et dans les notes soigneusement posées sur la table : c'est un penseur qui réfléchit à voix haute, en toute confiance, dans une conversation familière avec les auditeurs et les fidèles. Cours expérimental, où la pensée s'éprouve en même temps qu'elle se dit.

Ce faisant, Valéry illustre de manière exemplaire un type d'enseignement sans doute caractéristique de la modernité, en particulier dans la seconde moitié du XX^e^ siècle, et qui trouva en Roland Barthes l'un de ses praticiens les plus déterminés : celui du cours laboratoire de pensée, non pas exactement sous la forme de ce séminaire dont le sémiologue formula brillamment la théorie[2] — car, à la différence des séminaires de Barthes, et conformément aux usages en cours respectivement à l'École pratique des hautes études et au Collège de France, les auditeurs de Valéry n'avaient pas la parole —, mais comme un lieu où la pensée ait liberté de s'improviser et d'aller jusqu'à ses derniers retranchements, sans nul compromis avec les attentes et les habitudes communes : le cours comme recherche d'une singularité poussée jusqu'à l'extrême ; comme idiosyncrasie du savant, où le savoir positif procéderait de l'expérience personnelle, voire intime, d'un penseur se prenant lui-même pour sujet et objet de la saisie intellectuelle.

Voilà ce qu'avec une oreille quelque peu exercée il n'est pas excessif de chercher à entendre dans la voix de Valéry, en ce jour béni de 1941 où la radio eut l'idée, hélas jamais remise en pratique, de poser un microphone sur le bureau du maître : le ton de la liberté. La liberté de l'œuvre tardive et du vieil écrivain dégagé de toute contrainte[3], ou bien cette même liberté que, sous l'Occupation, Valéry eut l'audace de brandir, tel un étendard, le jour qu'un officier allemand, devant la grille du Collège de France,

l’interrogeait sur la fonction de cet imposant bâtiment : « Monsieur, lui dit Valéry, il serait trop long de vous l’expliquer. Je vous dirai seulement ceci : c’est ici une maison où la parole est libre. Elle a été créée expressément pour cela, et par un roi[4]. » Ainsi le raconta Valéry à ses auditeurs lors du premier cours après la Libération, et l’émotion était sensible, on l’imagine volontiers. Or, dans cette maison où la parole était libre, le cours fut précisément le lieu de tous les affranchissements de la pensée.

## *Le serpent de mer de la critique littéraire*

Par la voix de Valéry racontant comment et pourquoi il devint professeur, par ce ton de la liberté, nous voici donc engagés à sa suite dans ce qu’il nomme à plusieurs reprises une « aventure de l’esprit », en entendant l’aventure, comme il le fait, dans son sens le plus fort, le plus plein, le plus étymologique aussi, comme l’entreprise dont l’issue est proprement incertaine, uniquement tendue vers ce qui adviendra (*ad venturum*), mais dont nul au départ, et assurément pas le principal intéressé, ne sait à quoi elle aboutira ni même si elle aboutira.

Or, l’événement de cette pensée, ou plutôt son avènement, est toujours en cours : cette parole exigeante et fidèle à elle-même, proférée il y a plus de quatre-vingts ans, puis oubliée, la voici en effet advenir à nouveau et prendre une seconde vie, dont les ultimes développements nous sont encore inconnus. Tout ce qu’on peut affirmer aujourd’hui, avec le recul et en pesant soigneusement les mots, c’est que le cours de poétique donné par Valéry au Collège de France de 1937 à 1945 fut un moment capital de la réflexion littéraire et esthétique, un authentique monument de la pensée, échappant aux cadres préétablis et dessinant de manière fulgurante certaines des évolutions les plus radicales de l’entreprise théorique au XX^e^ et au XXI^e^ siècle.

Mais de ce monument demeuré trop longtemps caché on ne connaissait que de rares fragments. On s'y référait uniquement par ouï-dire, simplement parce qu'on savait qu'il avait eu lieu ; parce qu'on savait que Paul Valéry, dans ses textes publiés comme dans ses *Cahiers* privés, développa une réflexion essentielle sur la littérature et sur les arts, qui fait toujours autorité parmi les critiques, les philosophes, les écrivains ; parce qu'on subodorait que ce cours aussi avait dû avoir une importance particulière pour lui ; parce qu'on en trouvait, ici et là, des traces chez des auditeurs.

Le cours de poétique de Valéry fut le serpent de mer de la critique et de la théorie littéraires : on en parlait sans l'avoir jamais vu. Ainsi, vingt-cinq ans après la disparition de l'écrivain, Hélène Cixous, Gérard Genette et Tzvetan Todorov baptisaient *Poétique* celle qui allait devenir la plus importante revue française de théorie de la littérature, en renvoyant explicitement ce nom bien moins à Aristote qu'à l'enseignement de Valéry au Collège de France et aux suggestions qu'il y faisait, en particulier celle, fameuse et provocante, de pouvoir écrire « une histoire approfondie de la littérature [...] sans que le nom d'un écrivain y fût prononcé[5] ».

En inspirant un mouvement intellectuel d'envergure au sein du système universitaire français, le cours de Valéry ne faisait rien de moins que bouleverser le paysage des études littéraires, et pourtant, à y regarder de près, seuls deux textes — majeurs, certes — publiés par l'écrivain laissaient soupçonner l'importance de ce qui s'était dit au Collège de France, des réflexions qui y avaient été menées. L'un, « De l'enseignement de la poétique au Collège de France », était le programme d'enseignement que Valéry avait distribué aux professeurs du Collège pour présenter son projet de chaire et de candidature. L'autre, « Première leçon du cours de poétique », reprenait le contenu de la leçon inaugurale. Datés de 1937, les deux textes ne débordaient pas la première séance, de sorte que le reste du cours semblait perdu corps et biens. Sans doute la parole de Valéry était-elle restée présente dans la mémoire de ses auditeurs, parmi lesquels — excusez

du peu — Cioran, Maurice Blanchot, Roland Barthes, Yves Bonnefoy ou Michel Tournier. Mais, quand disparut le dernier auditeur du cours, s'évanouit avec lui presque la dernière empreinte d'un enseignement donné pendant huit années, deux fois par semaine, au Collège de France.

*Presque*, parce que subsistaient de ce cours néanmoins tous les documents préparatoires des leçons que Valéry prononçait chaque semaine, ainsi que des transcriptions complètes de quelques-unes d'entre elles, soit plus de 2 500 feuillets dans le fonds Valéry conservé au département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale de France. Les spécialistes de l'écrivain connaissaient l'existence de ce vaste et complexe dossier ; plusieurs l'avaient consulté et en avaient tiré des études sur des thèmes particuliers, principalement sur les conceptions linguistiques de Valéry, pour la connaissance desquelles le cours de poétique offre un matériau considérable (la notion de langage intérieur, par exemple, l'occupe plusieurs leçons durant) ; mais aucune édition, même partielle, n'existait de cet ensemble[6].

C'est de ce dossier manuscrit que provient une grande part de la matière ici donnée pour la première fois au public, laquelle correspond environ au quart du total en nombre de feuillets — et sans doute à bien davantage en pure quantité de texte, car la présente édition privilégie les documents les plus rédigés et les moins fragmentaires. Celui qui la livre aujourd'hui au public a le sentiment d'exhumer des sables quelque pyramide, voire quelque sphinx : pyramide par la masse, sphinx par la profondeur des questions que ce cours pose encore aujourd'hui. Voilà en effet dévoilé le dernier grand inédit de Valéry — et même celle qu'on pourrait nommer son œuvre ultime, la dernière leçon ayant été prononcée quelques mois à peine avant sa disparition.

Parler d'*œuvre* à propos du cours de poétique est d'autant plus légitime que Valéry avait effectivement l'intention de tirer de son enseignement un livre. Outre les témoignages de la revue *Yggdrasill* en 1938[7] ou de Maurice

Blanchot en 1942[8], un manuscrit de 1943 montre un projet d'ouvrage mentionnant le « chapitre I[9] ».

« Je n'ai en vue, pour le moment, aucune solution précise pour la publication en librairie de l'ensemble du cours de poétique 37-38, avoue pourtant le nouveau professeur. Je songe à un petit volume aussi dense et précis que possible, car l'improvisation répète, dilue, omet ou brouille à plaisir. Mais encore faut-il faire ce volume... et il n'est pas très facile à faire[10]. »

Pour inciter Valéry à franchir le pas, Gaston Gallimard dépêcha au Collège de France une sténotypiste, Fernande Sergent[11]. Elle transcrivit intégralement un certain nombre de leçons en 1938 : avec l'aide de l'archiviste de la maison Gallimard, nous avons retrouvé douze de ces transcriptions, dont nul ne connaissait l'existence. En 1945, le secrétaire particulier de l'écrivain, Julien-Pierre Monod, commanda à cette même sténotypiste la transcription des dernières séances du cours : ces seize leçons furent ensuite déposées au Valéryanum de la Bibliothèque littéraire Jacques-Doucet. L'ensemble de ces vingt-huit sténographies complètes totalement inédites, datées de la première et de la dernière année de cours, forment parmi les documents les plus fascinants de la présente édition : tout en découvrant des pans ignorés de la pensée de Valéry, ils font entendre son humour et son émotion et tracent le portrait d'un brillant improvisateur, qui n'hésitait pas à se mettre en scène devant ses auditeurs et à jeter un regard ironique sur son propre discours de professeur.

Or, alors même que ces transcriptions (celles de 1938, en tout état de cause) avaient été ordonnées pour faciliter à l'écrivain le travail de mise en forme de son cours, le livre espéré ne vint jamais. À ceux qui lui en demandaient la raison, Valéry répondit : « La forme coûte cher[12]. » Sans prétendre produire l'œuvre espérée, le présent volume n'en réalise pas moins, quoique sous une tout autre modalité, un vœu formulé il y a plus de trois quarts de siècle.

Si Valéry avait tant espéré écrire ce livre, si cette œuvre à venir était peut-être celle qui pour lui comptait le plus, c'est que le cours de poétique constituait la synthèse la plus accomplie de toute sa pensée : l'écrivain et théoricien s'y donnait tout entier, sans rien cacher des complexités et des difficultés de ses conceptions. Celui qui s'exprime dans le cours de poétique n'est pas un Valéry de commande, un Valéry mondain ou officiel, mais le vrai Valéry, se livrant sans compromis et sans concession, et joignant à la rigueur et à la radicalité qu'on lui connaît par ailleurs dans les *Cahiers* une volonté inédite de systémisation de sa pensée, qui fait du cours une entreprise sans équivalent dans le reste de son œuvre.

Le voici, en effet, pour la première fois, à rassembler toute sa réflexion sur l'esprit, le corps, l'art, la littérature, la science, la société, la civilisation, sur l'homme enfin, en une somme complète et organiquement composée. Ce qu'il nommait dans sa jeunesse le « Système », toujours laissé dans les *Cahiers* à l'état d'ébauche et de fragments, ou bien éparpillé dans la multitude des articles de commande qu'il publia tout au long de sa carrière, il le réalise au soir de son existence, en lui donnant la forme d'un discours suivi, semaine après semaine, année après année, tendant à une anthropologie totale de la création et de la vie intellectuelle — une *anthropologie*, en ce sens que s'y trouvent étroitement articulées, et comme jamais, trois dimensions constitutives de l'existence humaine : le biologique, le social et l'histoire. Cette perspective anthropologique globale a de quoi renouveler profondément notre compréhension du projet de pensée qui fut celui de Valéry, en mettant enfin en évidence l'unité profonde qui sous-tend l'une des conceptions de l'homme et du monde les plus complètes qu'on ait jamais produites.

## *Comment Valéry fit son entrée au Collège de France*

On l’a dit : rien ne préparait Valéry à devenir professeur au Collège de France. Les seuls emplois qu’il eût occupés, après une licence de droit, furent ceux, brièvement, de rédacteur au ministère de la Guerre, puis, beaucoup plus longuement, de secrétaire particulier du directeur de l’agence Havas, Édouard Lebey. La disparition de ce dernier en 1922 plonge Valéry dans l’insécurité financière, alors qu’il a une famille avec trois enfants à nourrir, un train de vie bourgeois à soutenir — et aucune fortune personnelle ou familiale pour l’y aider, à la différence de ses amis Pierre Louÿs et André Gide. Si, fort heureusement, il se retrouve sans emploi au moment précis où lui vient la reconnaissance littéraire, un poète, même à succès, ne saurait alors tirer de son œuvre des revenus analogues à ceux d’un romancier ou d’un auteur de théâtre.

Valéry se voit ainsi réduit à courir les commandes, à donner des conférences rémunérées, à profiter d’un marché de l’édition de luxe alors en plein essor. Il aimait à y insister lui-même : la plupart de ses œuvres publiées furent le résultat d’une demande extérieure — faisant de cette situation imposée un destin assumé, en adéquation, on le verra, avec sa propre théorie de la création littéraire.

À la toute fin de sa carrière, *Mon Faust* sans doute fera exception, mais c’est justement l’époque où son traitement de professeur du Collège de France lui permet une véritable indépendance financière. En 1927, une polémique s’éleva dans la presse : on reprocha à l’écrivain de réserver la lecture de ses œuvres aux riches et de vendre comme éditions originales des textes déjà publiés[13]. Quoique essentiellement calomnieuse, l’accusation précipita une sorte de krach sur le marché des éditions de Valéry, en grevant sérieusement ses revenus. Sa nomination en 1933 comme administrateur du Centre universitaire méditerranéen de Nice n’empêcha pas sa situation matérielle de rester étroitement dépendante de sa réputation littéraire.

Aussi, lorsqu’en 1936, avec son collègue l’égyptologue Alexandre Moret, le médiéviste Joseph Bédier, confrère de Valéry à l’Académie

française et administrateur du Collège de France, proposa au poète de les y rejoindre en tant que professeur, c'était dans l'idée qu'une telle fonction pourrait enfin lui procurer la sécurité financière qui lui manquait[14]. Précédemment fixée à soixante-quinze ans, la limite d'âge des professeurs du Collège de France venait d'être avancée à soixante-dix ans par le gouvernement du Front populaire[15] ; sept chaires se libéraient donc soudainement, dont celle de l'historien de la littérature Abel Lefranc, atteint par cette nouvelle limite d'âge. L'opportunité était à saisir. « Ma candidature, c'est une question de bifteck[16] », aurait plaisamment avoué le principal intéressé, avec l'habituelle distance ironique qu'il aimait à garder vis-à-vis de lui-même et sa volonté quasiment existentielle de tenir pour indifférent tout ce qui importe aux autres.

Sur le fond, toutefois, cette candidature et l'invitation de Joseph Bédier n'auraient eu aucun sens si depuis les années 1920 Valéry n'avait développé, en maints textes et conférences, une réflexion originale considérable sur la création littéraire — c'était la version publique des analyses qu'il déroulait en privé dans les *Cahiers* depuis ses vingt ans. Il avait fait, à la Société française de philosophie, des interventions remarquées sur sa conception de l'esthétique. Académicien depuis 1925, il avait reçu en 1931 un doctorat *honoris causa* de l'université d'Oxford. Il était connu pour être l'ami des scientifiques, de Paul Langevin en particulier, professeur de physique au Collège. Son prestige littéraire et intellectuel était au plus haut, en France, bien sûr, où il jouissait, pour ainsi dire, d'un statut d'écrivain officiel, renforcé par le Front populaire, comme à l'étranger, où on le considérait, en général, comme le plus grand auteur français vivant.

Rétrospectivement, étant donné la stature de l'écrivain, la place de Valéry au Collège de France semble aller de soi, comme le couronnement d'une carrière littéraire exceptionnelle : on se souvient, par exemple, des chaires illustrées récemment par Pierre Boulez et Yves Bonnefoy ; on sait

aussi qu'en principe aucune condition de diplôme n'est requise pour devenir professeur au Collège et que le doctorat, notamment, n'y est pas nécessaire. En réalité, dans le contexte de l'époque, la candidature d'un non-universitaire n'entrait pas dans les habitudes de la maison. En outre, la posture anti-historique de Valéry pouvait paraître aller à contre-courant du mouvement de scientifisation et d'historicisation des études littéraires promu en France, depuis le début du XX^e^ siècle, par Gustave Lanson, de sorte que le soutien apporté par l'historien de la littérature Joseph Bédier révélait de sa part, pour le moins, une ouverture d'esprit peu commune — audace intellectuelle que la majorité de ses collègues finirait par partager.

Paul Valéry s'engagea dans l'aventure en rédigeant, selon l'usage, une plaquette présentant, d'une part, ses titres et travaux, d'autre part, son projet d'enseignement et de recherche. Intitulée « De l'enseignement de la poétique au Collège de France[17] », la brochure fut envoyée à tous les professeurs. De leur côté, agacés par le caractère délibérément anhistorique du projet de Valéry et sans doute aussi par la réputation de mondanité attachée à l'écrivain, l'historien Lucien Febvre et l'américaniste Bernard Faÿ suscitèrent la proposition adverse d'une chaire d'Histoire littéraire du mouvement romantique en France, destinée à André Monglond, professeur à l'université de Grenoble, qui défendait une approche plus orthodoxe de la littérature.

Réunie le 7 mars 1937, l'assemblée des professeurs dut choisir entre les deux projets de chaire pour l'emploi du crédit devenu disponible à la suite du départ d'Abel Lefranc. Bédier et Moret étant partis à la retraite, le projet de Valéry fut défendu avec intelligence par le philosophe Édouard Le Roy, disciple et successeur d'Henri Bergson au Collège, qui avait su apprécier les conférences de Valéry à la Société française de philosophie[18]. De son côté, Lucien Febvre se montra très offensif. L'historien de la philosophie médiévale Étienne Gilson glissa à son collègue littéraire Paul Hazard : « Si

l’exposé écrit par Valéry était d’une thèse sur Valéry, tous ces messieurs l’écouteraient, et même ils applaudiraient ; mais c’est lui-même — et ils protestent[19]. » En fin de compte, les trente-neuf votants accordèrent vingt-deux voix à la chaire de Poétique contre dix-sept pour celle d’Histoire littéraire[20]. La chaire de Poétique fut donc créée : une première étape était franchie.

Dans un second temps, conformément au règlement du Collège, il incombait à Valéry de se porter officiellement candidat à la chaire créée à son intention. La règle étant alors que le Collège de France proposât au ministère de l’Éducation nationale de choisir entre deux noms pour désigner le titulaire d’une chaire, l’usage s’était imposé d’indiquer en première ligne le nom du candidat réellement souhaité par l’assemblée des professeurs et, en seconde ligne, le nom d’un candidat factice, plus jeune et moins titré. Valéry demanda au critique Charles Du Bos le service de cette candidature fictive.

Lors de l’assemblée du 30 mai 1937, la lettre de candidature de Valéry fut lue par Le Roy, celle de Du Bos par Gilson. Il y avait trente-sept votants : Valéry obtint vingt-cinq voix, Du Bos une (sans doute celle, par courtoisie, de Gilson), tandis que onze bulletins blancs furent marqués d’une croix[21]. Valéry était certes élu à la majorité absolue, mais son faible score montrait que l’offensive de Febvre et de Faÿ avait laissé des traces. Une académie de l’Institut devait également confirmer le choix : sollicitée pour présenter à son tour deux candidats à cette chaire, l’Académie française désigna sans surprise les mêmes que le Collège et dans le même ordre, si bien que le ministère de l’Éducation nationale put, sans hésitation, approuver l’élection de Valéry, qui fut nommé par décret du président de la République Albert Lebrun le 19 octobre 1937.

## *Hauts et bas de huit années de cours*

La leçon inaugurale eut lieu le vendredi 10 décembre 1937 à onze heures. Le journaliste d'*Excelsior* évoque assez pittoresquement l'ambiance : « Les "belles écouteuses" piétinaient sans se plaindre dans le froid glacial d'une galerie où l'aigre bise d'hiver soufflait[22]. Elles allaient entendre le poète dont elles ont fait un demi-dieu. Dès dix heures du matin, une heure avant l'ouverture des portes, trois cents personnes, massées, s'y impatientaient déjà. Une curieuse atmosphère de répétition théâtrale, d'événement universitaire et de salon mondain.

« [...] Les portes s'ouvrent. Élégante ruée. Bientôt, les travées mêmes sont envahies. Des journalistes s'assoient sur les marches de la chaire.

« Les "officiels" arrivent. Au premier rang, M. Jean Zay, ministre de l'Éducation nationale ; son chef de cabinet, M. Marcel Abraham ; M. André Mayer, professeur au Collège de France ; M. Faral, administrateur du Collège de France ; M. Julien Cain ; Mme Suzanne Desprès ; M. Paul Léon ; M. Lugné-Poe ; M. Georges Huisman, directeur des Beaux-Arts ; M. Georges Duhamel et M. André Gide.

« M. Paul Valéry, en veston noir, lit, d'une voix monocorde, une "introduction" à son cours.

« [...] Des murmures flatteurs couraient dans l'assistance. Des applaudissements éclataient, soulignant les périodes les plus heureuses du nouveau "professeur" au cours de ce long exposé — qui parut court. »

Une telle cohue féminine et mondaine rappelait celle qui, un quart de siècle plus tôt, se pressait au cours de Bergson. Outre la comédienne Suzanne Desprès, déjà citée, on notait la présence de Nadia Boulanger, de la cantatrice Véra Bour, de Maria Van Rysselberghe, la « petite dame » de Gide, de la duchesse Edmée de La Rochefoucauld, qui fut une auditrice assidue jusqu'en 1945, mais également, de façon plus inattendue, de Gertrude Stein, venue au bras de Faÿ, hostile pourtant à l'élection de Valéry[23].

Le faste et la foule ne doivent pas faire illusion, et tous les commentateurs le signalent, sans exception : l'enseignement donné par Valéry fut assez aride, en vérité, et le resta durant les huit années suivantes. Contrairement aux craintes de certains de ses collègues, le familier des salons prit son nouveau métier fort au sérieux et tâcha de satisfaire à l'exigence intellectuelle réclamée par le Collège de France, sans faire de concession à la mondanité. L'effort demandé à l'écrivain n'était pas mince : dès le lendemain matin, samedi, eut lieu la deuxième leçon d'une heure, et les deux séances se succédèrent ainsi, chaque semaine, jusqu'au terme des trente heures de cours annuelles que devait alors assurer un professeur du Collège de France.

La guerre arrivera et, avec elle, les moments sombres de l'Occupation ; la salle ne sera plus chauffée l'hiver ; l'auditoire se clairsèmera ; ne viendront plus que les fidèles entre les fidèles ; mais Valéry continuera, bon an mal an, de traverser Paris en métro pour sortir deux fois par semaine à la station Odéon (trois fois, en comptant les jeudis de l'Académie), de remonter la rue de l'École-de-Médecine, de faire son cours, puis de repartir en empruntant, si possible, le véhicule d'une des élégantes à chauffeur.

Au printemps 1940, les hostilités de la « drôle de guerre » stoppèrent net le fil des leçons ; en 1943 et 1945, des défaillances de santé abrégèrent son enseignement. À plus de soixante-dix ans, il était pour l'époque un vieil homme déjà. Il donna son dernier cours le 24 mars 1945 et mourut quelques mois plus tard, le 20 juillet.

En principe, sa quatrième année aurait dû être la dernière : atteignant en effet la limite d'âge, il prononça une leçon de clôture le 15 mars 1941[24]. Mais, avec l'Occupation, de nombreuses chaires du Collège de France n'étaient plus pourvues, et l'enseignement se réduisait comme peau de chagrin : des professeurs avaient été démis de leurs fonctions en raison du statut des Juifs instauré par le gouvernement de Vichy ; d'autres étaient en captivité ou entrés dans la clandestinité. Des crédits étaient ainsi

disponibles pour prolonger l'enseignement de Valéry, à qui le traitement de professeur était plus que jamais devenu indispensable. L'administrateur Edmond Faral demanda au ministère le maintien en fonctions de l'écrivain, qui fut accordé le 29 mai 1941 pour une année supplémentaire, « à titre exceptionnel, et en raison des nécessités de services[25] ». D'autres professeurs dans la même situation furent également prorogés.

Déjà pourtant, le gouvernement de Vichy regardait Valéry avec méfiance : en janvier de la même année, son vibrant hommage à Bergson avait profondément déplu, et, à l'Académie française, il apparaissait, avec Duhamel, comme le chef de file de la résistance à la Collaboration[26]. On lui retira l'administration du Centre universitaire méditerranéen de Nice. Si, les années suivantes, la prolongation de ses fonctions au Collège lui fut néanmoins chaque fois accordée, ce ne fut qu'au terme de longues tergiversations de la part du ministère, et parfois même après le début de l'année universitaire, ce qui mettait Valéry dans une incertitude extrêmement inconfortable et l'obligea, par exemple, fait insolite, à prononcer le 19 juin 1942 une deuxième leçon de clôture[27], suivie d'une troisième le 12 juin 1943[28].

## *Valéry professeur*

Nul doute à ce sujet : Valéry mettait son public à rude épreuve. Tous les témoignages concordent : causeur étincelant dans les salons, il n'avait rien d'un orateur. Son débit est sec, sa voix terne et sourde. « Sans doute M. Paul Valéry lit moins bien qu'il n'écrit, souligne un témoin, et puis le vacarme qui vient de la rue est si assourdissant[29]. » Les salles alors — est-il besoin de le rappeler ? — n'étaient pas sonorisées. Pourtant — les témoignages concordent aussi sur ce point — le charme agissait :

l’intelligence du contenu — celle de Valéry lui-même — l’emportait sur la rugosité de l’élocution.

Maurice Blanchot fut de ceux qui définirent le mieux l’expérience intellectuelle proposée dans ces leçons : « Le cours de poétique n’a pas encore été publié et il semble difficile de le dégager dès maintenant du charme fortuit de la parole, de l’esprit de digression et d’aventure que représentait cet enseignement, poursuivi avec les ressources d’une conversation en apparence improvisée[30]. Quoi de plus significatif qu’une telle méthode, image de l’instabilité propre de l’esprit, figure et moyen d’une recherche qui, s’exerçant sur un sujet non défini et presque indéfinissable, ne pouvait supporter une démarche trop stricte et devait recevoir plus d’aide de hasards concertés que d’un plan préservé des retours et des contradictions de la découverte ? »

Blanchot insiste avec raison sur l’allure improvisée et digressive de la parole de Valéry, qui conférait au cours, nous l’avons souligné, la dimension d’une expérience de pensée. Il manquait sans doute au critique, s’exprimant en 1942, le recul temporel nécessaire et la possibilité d’embrasser d’un seul coup d’œil les huit années de cours, comme le permet désormais la présente édition. Avec ce point de vue global, autre chose apparaît. Au-delà de la beauté des détails, pour reprendre une formule de Voltaire chère à Valéry[31], se déploie avec une stupéfiante cohérence une conception totale de la vie de l’esprit, examinée successivement au niveau du corps, de la société et de l’histoire.

## *1re année (1937-1938) : la sensibilité*

Avant tout, cependant, une précision s’impose, fondamentale — Valéry y revient dans les premières leçons : la poétique dont il parle n’a presque rien à voir avec ce que l’on nomme ainsi dans la tradition classique. Le

terme est certes emprunté à Aristote, mais il est explicitement référé à son étymologie grecque et au verbe *poïein*, signifiant *faire* : la poétique, telle que l'entend Valéry, n'est pas l'étude spécifique de la poésie, mais celle de la *production* intellectuelle en général. Pour faire entendre cette resémantisation étymologique du terme, Valéry écrit et dit souvent *poïétique*, même si, pour éviter tout pédantisme et sans doute aussi ne pas effrayer les collègues professeurs qui le considéraient d'abord comme un poète, il préféra conserver pour l'intitulé de la chaire le mot habituel.

Le changement de terme n'a rien d'anodin. Cela pourra surprendre les lecteurs de ce cours — et cela surprit sans doute déjà les auditeurs du Collège —, mais la littérature n'est pas son thème principal. Son thème principal, c'est ce que Valéry nomme les « œuvres de l'esprit ». Sans être répandue, la locution était utilisée depuis longtemps dans le droit de la propriété intellectuelle[32], et Valéry la rencontra peut-être dans ses études juridiques. Si l'emploi de l'expression se popularisa par la loi du 31 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique, dont l'article premier commence ainsi : « L'auteur d'une œuvre de l'esprit jouit sur cette œuvre... », le mérite en revient peut-être au cours de poétique et à son influence sur le législateur.

Dans l'entreprise de démythologisation de la littérature où s'est engagé Valéry — une démythologisation passant aussi par une critique des faux problèmes de la philosophie, laquelle peut et doit aussi, Valéry y insiste, être envisagée comme une œuvre d'art[33] —, parler d'*œuvre de l'esprit* permet de désinguliariser l'œuvre littéraire et de n'en faire qu'« un cas particulier de l'activité humaine[34] », au même titre que les jeux, les arts, la musique ou la science. La littérature peut par là devenir l'objet d'un discours à prétention scientifique, ce qui est proprement l'ambition du cours de poétique. Les œuvres de l'esprit sont en effet définies comme les « ouvrages de l'homme qui visent à agir sur sa sensibilité ou son intellect, sans intention utilitaire[35] ». L'œuvre d'art a pour propriété de créer un

sentiment d'« infini esthétique[36] » : alors qu'elle n'a à la base aucune utilité de quelque sorte que ce soit, elle provoque son propre besoin en activant ce qu'on nommerait aujourd'hui une boucle cognitive ou sensorielle, voire un effet d'addiction[37].

Or, l'œuvre de l'esprit ne se construit pas à partir du néant. Elle prend pour base les « productions spontanées de la sensibilité », à savoir tout ce qui parvient à la conscience sans avoir été sollicité : perceptions, sensations, souvenirs, images, idées, etc. Sans se limiter aux émotions et aux sensations, la sensibilité, telle que la présente le cours de poétique, inclut tous les phénomènes de l'intellect, même les plus abstraits. Valéry fait ici intervenir la notion pour lui fondamentale d'« implexe », à laquelle était en grande partie consacré son dialogue *L'Idée fixe* en 1932 : l'implexe désigne la « capacité de possibilités de productions spontanées[38] » en réponse à une excitation ou à un événement donné. Il fonctionne de manière réflexe, sans être pour autant, comme l'inconscient freudien, une instance du psychisme : Valéry récuse absolument la notion de « subconscient », posé comme une sorte de « petit homme », d'individu en réduction, agissant à l'intérieur de l'esprit, et la critique des illusions de la psychanalyse est chez lui récurrente[39].

La compréhension de la production des œuvres de l'esprit passe donc d'abord, dans le cours de poétique, par une analyse du fonctionnement psychophysiologique, auquel est dédiée une bonne part des leçons de la première année : la perception d'une couleur donnée crée automatiquement, un peu plus tard, la sensation de la couleur complémentaire, et cette dernière crée à son tour sa propre complémentaire, selon un phénomène de type oscillatoire, avec des effets de contraste, de symétrie et d'harmoniques ; les besoins physiologiques produisent des images destinées à les satisfaire ; il n'est jusqu'au vide ou au silence qui ne fassent surgir des sensations visuelles ou sonores.

Ces réflexions sur l'« ornement » comme « réponse au vide »[40], qui figuraient de manière embryonnaire dans l'« Introduction à la méthode de Léonard de Vinci », dans les *Cahiers* et dans les essais de *Variété*, prennent ici une dimension inédite, et le cours ne laisse aucun doute à ce sujet : la base sur laquelle repose toute la théorie poétique de Valéry, c'est le constat selon lequel l'esprit est une puissance de fabrication et de variation continuelles, nommée dans les *Cahiers* « self-variance ». La variabilité permanente de la sensibilité forme la condition première de notre rapport au monde, voire, en termes kantiens, une condition *a priori* de la perception et de la connaissance de la réalité : elle est « notre transcendance propre par rapport aux choses[41] », et le sentiment même de l'extériorité n'est, dans ce système, que le résultat d'une « variation de l'intériorité[42] ». La conscience intervient précisément comme puissance de régulation du fonctionnement automatique de l'esprit, envisagé lui-même comme une simple production physiologique, et non pas dans une relation de type dualiste avec le corps. De ce point de vue, la réflexion de Valéry entre dans une forte consonance avec les travaux actuels en neurobiologie[43].

## *2e année (1938-1939) : l'action*

Les productions de la sensibilité étant données, il reste à élaborer l'œuvre à partir de celles-ci : tel sera le sujet de la deuxième année. Si la première année prenait pour modèle essentiellement le système physiologique, l'étude du cycle complet de la production intellectuelle s'appuiera, en revanche, sur le paradigme de l'acte moteur et de la machine thermodynamique. Un accident initial a lieu — une étincelle dans le cas d'un moteur, une excitation de la sensibilité dans celui de l'intellect —, et un cycle s'enclenche, avec différentes phases, jusqu'au retour à l'état initial[44]. Dans ces leçons de la deuxième année, l'insistance de Valéry sur le

paradigme thermodynamique peut, il faut l'avouer, entraîner parfois quelque lassitude. Une telle impression de lecture, qui fut peut-être aussi celle des auditrices et auditeurs, suggère toutefois quelques remarques (selon le modèle excitation-réponse tant prisé par Valéry lui-même).

D'abord, il est certain que le modèle thermodynamique, comme le principe de Carnot, fascine le penseur depuis les années 1890 : les premiers *Cahiers* fourmillent de références à ce cadre théorique, et le cours de poétique, de ce point de vue, s'inscrit dans la parfaite continuité du projet valéryen depuis ses débuts. On pourrait sans doute reprocher à ce modèle scientifique, qui pouvait encore paraître point trop démodé à la fin du XIX^e^ siècle, de représenter à la fin des années 1930 un état déjà ancien de la science. Mais, après tout, un modèle n'est qu'un modèle : il prétend plus évoquer la réalité que la décrire ou l'expliquer ; sa valeur est moins scientifique qu'heuristique, voire poétique ; et la fidélité de Valéry à ses émerveillements de jeune homme aux cours de physique du lycée a finalement quelque chose d'assez touchant.

En vérité, la thermodynamique est, pour Valéry, plus qu'un modèle : dans le cours de poétique, elle est aussi un outil rhétorique, servant à dynamiter les représentations habituelles de la création artistique et littéraire. Il s'agit avant tout, on l'a dit, de démythologiser le discours sur la littérature, de désacraliser celle-ci, de la réinscrire dans le cours ordinaire des choses. Il y a là un geste clair de profanation, sensible, par exemple, dans la comparaison de l'artiste avec un chien qui s'éveille[45]. En assimilant la création au fonctionnement d'une machine ou d'un animal, Valéry cherche à dépersonnaliser et à désincarner totalement notre regard sur l'œuvre.

Roland Barthes, beaucoup plus tard, proclamera de manière fameuse « la mort de l'auteur[46] », comme Nietzsche celle de Dieu, mais cette proclamation gardera dans son expression même une solennité qui fait perdurer après la disparition la puissance et l'aura, sinon le regret, de

l’entité disparue. Valéry, dans le cours de poétique, n’est-il pas au fond bien plus subversif, lorsqu’il énonce sobrement, et non sans trivialité : « L’*auteur* est le responsable extérieur [de l’œuvre], comme le propriétaire d’un animal est responsable des accidents causés par sa vache[47] » ? Si ce refus de la biographie inscrit pleinement le cours de poétique dans le mouvement formaliste de la critique littéraire, qui dans l’entre-deux-guerres concerna l’Europe comme la Russie[48] et dont Valéry fut l’un des moteurs, l’écrivain français l’exprime avec un style et une imagerie détonnants, qui n’appartiennent qu’à lui.

Enfin, pour, à certains égards, relativiser ce qui vient d’être dit, la thermodynamique sert aussi à Valéry à affirmer l’importance de l’événement initial dans le processus, l’importance de l’étincelle ou de « l’écart » qui interviennent dans le cours normal des choses et à partir desquels seulement peut se construire l’œuvre. Il y a chez Valéry un culte de l’écart, qui n’est peut-être que l’autre nom du démon de l’originalité, de ce démon de la différence dont il se sent presque possédé. La poétique au sens propre, à savoir la création, est la seule voie dont dispose l’esprit pour sortir d’une répétition honnie par Valéry, et dont le dégoût quasiment viscéral est l’acte fondateur de sa pensée et de son œuvre. Le passage suivant des *Cahiers*, contemporain du cours, en témoigne avec passion :

« Je suis né, à vingt ans, exaspéré par la répétition — c’est-à-dire contre la vie[49]. Se lever, se rhabiller, manger, éliminer, se coucher — et toujours ces saisons, ces astres... Et l’histoire ! Su par cœur — jusqu’à la folie... Cette table se répète à mes yeux depuis trente-neuf ans !

« C’est pourquoi je ne puis souffrir les campagnes, les travaux de la terre, les sillons, l’attente des moissons. Tout ceci passe pour “poétique”. Mais, pour moi, *poétique* est ce qui s’oppose à cette triste industrie, aussi mortellement circulaire que la rotation diurne et l’autre...

« Je ne pouvais que mon esprit ne voulût toujours “passer à la limite”, brûler tout ce qu’il re-connaissait — à peine reconnu. L’amour me paraissait

redites ; tout le “sentiment”, enregistré depuis des siècles. “*Je t’aime*”, impossible à dire sans que l’on perdît sa raison d’être, d’*être d’une seule fois*. Comment s’entendre mumurer cela sans entendre un *autre*, et tout le monde ? Et à quoi bon re-vivre, si l’on n’est pas assez fort pour *vivre*, qui est de créer, d’exprimer à sa seule guise ?

« En somme, je pensais qu’il me fallait ajuster ma conscience de moi très développée à l’existence donnée, et m’arranger de cette condition de ma sensibilité générale et intellectuelle.

« D’où une entreprise sans fin qui consista et consiste encore dans une traduction perpétuelle du langage commun en résultats de mon expérience personnelle ou de mes possibilités réelles. »

Voilà qui va loin et semble à certains égards infirmer ce que nous avons dit plus haut sur l’impersonnalité de l’œuvre. Si vivre, en effet, c’est créer, si la vie du créateur est la seule qui vaille la peine d’être vraiment vécue, si la création est la seule valeur, il faut bien alors un *moi* pour lui accorder cette valeur — car une simple machine n’a pas d’états d’âme ni ne connaît de raison d’être : elle fonctionne, et voilà tout. Mais accéder à cet état d’ascèse ou d’extase qui est celui du fonctionnement poïétique, faire de l’exceptionnel le normal, voilà le grand but.

Valéry l’écrit noir sur blanc juste après — comme par hasard — sa remarque provocante sur l’auteur assimilé à un simple propriétaire de vache : « Si nous pensons véritablement son opération, Racine n’est plus Racine, Archimède [n’est plus Archimède], etc. Nous concevons un *écart* de l’état de Racine pendant lequel Racine oublie qu’il est Racine et ne pourrait s’en souvenir sans cesser d’opérer[50]. » Oublier qu’on est soi, ne faire entrer en action que les mécanismes les plus subtils de l’esprit, c’est la condition de l’acte créateur, et c’est aussi un idéal d’être-au-monde — ou plutôt d’être en dehors du monde.

L’analogie thermodynamique n’est pas simplement manière de démythifier la littérature : elle exprime paradoxalement un idéal plus haut

que les aspirations romantiques à l'expression lyrique du moi, un idéal de type existentiel, celui d'une drogue cognitive visant à la dépersonnalisation du sujet. Il n'y a pas si loin, finalement, de la conception valéryenne de la création littéraire à l'expérience surréaliste la plus pure et la plus dure : André Breton lui-même l'avait bien reconnu à la simple lecture de « La Soirée avec monsieur Teste »[51].

## *3e année (1939-1940) : les réserves intellectuelles de l'Europe*

La troisième année du cours de poétique, en 1939-1940, n'alla pas comme Valéry l'eût souhaité. L'entrée en guerre de la France retarda le début des enseignements jusqu'à janvier 1940, puis Valéry tomba bientôt malade, et enfin l'offensive allemande interrompit totalement les enseignements du Collège de France comme le reste des activités de la nation. Les leçons de janvier trahissaient néanmoins, en dépit ou à cause d'un contexte difficile, le désir ou le besoin véritable de maintenir au plus haut la vie de l'esprit, et la leçon du 12 janvier 1940, portant sur les « réserves intellectuelles » de l'Europe et heureusement conservée dans son intégralité, est sans doute l'une des plus émouvantes du présent volume[52].

## *4e année (1940-1941) : le langage intérieur*

Paradoxalement, la quatrième année de cours, la première en période d'Occupation, fut l'une des plus fécondes en matière de contenu intellectuel et pour le développement de la réflexion de Valéry : pour reprendre le mot fameux de Tristan Bernard, il semble à certains égards plus facile de vivre dans l'espoir (de la Libération) que dans la crainte (de l'invasion). Valéry

développa la question pour lui essentielle du « langage intérieur » et de la *self-consciousness*, notion récurrente dans les *Cahiers*, qui désigne la « surconscience[53] », à savoir une conscience de soi suffisamment puissante pour arrêter le cours ordinaire de l'esprit et introduire un écart dans le fonctionnement psychophysiologique.

Le langage joue dans cette *self-consciousness* un rôle indispensable en ce qu'il instaure les conditions du dialogue avec soi : il permet au sujet de s'objectiver et de créer, ici encore, l'*écart* ou la distance nécessaire. « Finalement, note Valéry, ce *qui est le plus nous*, c'est notre réaction à l'idée qui vient de nous. [...] Quand nous créons par l'esprit, c'est notre réaction, plus que notre création, qui est nôtre. Parce que cette réaction rend la chose créée comme étrangère, *et nous arrivons ainsi* au rôle du langage intérieur dans la formation d'une œuvre[54]. » Pour étudier ce langage intérieur, Valéry se tourne vers le témoignage des mystiques, vers saint Jean de la Croix et sainte Thérèse d'Avila, qui entendent des voix surnaturelles, et dont il fréquente depuis longtemps déjà les œuvres, à l'instar du grand spécialiste de l'« endophasie » que fut, avant Valéry, Henri Delacroix — mais on ne sait si Valéry avait lu ce dernier[55].

## *5e année (1941-1942) : la fiducia dans l'univers social*

La cinquième année de cours marque un changement d'échelle considérable dans l'approche valéryenne, qui lui confère une dimension toute nouvelle. Jusqu'alors, le professeur s'était contenté, si l'on peut dire, d'examiner la production de l'œuvre de l'esprit à l'intérieur de l'esprit lui-même, depuis les productions spontanées de la sensibilité jusqu'à leur élaboration consciente par le biais d'un dialogue du créateur avec lui-même. Mais qu'advient-il à l'œuvre une fois créée et produite à l'extérieur ?

Quelle est sa carrière ? Et même, question plus fondamentale encore, quelles sont les conditions permettant à un individu de se lancer dans un processus apparemment gratuit de création, tout en étant libéré des contraintes matérielles de base ?

Il y faut la constitution de ce que Valéry nomme un « univers de l'esprit », tangent à l'« univers social ». Il y faut une civilisation capable de produire un « capital » suffisant de loisir. C'est l'occasion pour Valéry d'exprimer une véritable profession de foi dans la culture, qui fait à l'évidence directement écho aux menaces qui pèsent alors de plus en plus sur la vie intellectuelle en France et en Europe : « Le vrai capital d'une civilisation (une civilisation est elle-même un capital) est constitué par tout ce qui masque ou transforme, pour ceux qui y participent, les contraintes, les incertitudes, les nécessités directes de la vie. Toute la civilisation est un développement dans l'inutile et l'*arbitraire*[56]. »

Or, en développant le concept de cet « univers de l'esprit » touchant à l'« univers social », dont il dépend d'un point de vue matériel tout en s'en dégageant et en obéissant à des lois autonomes, Valéry fait plus encore que d'exprimer sentimentalement son attachement à la société qui a permis sa propre existence en tant que poète et qu'intellectuel : il formule une notion sociologique préfigurant étroitement celle qui, sous la plume de Pierre Bourdieu, prendra le nom de « champ », à savoir « toute partie de l'espace social ayant acquis un degré d'autonomie suffisant pour reproduire elle-même [...] la croyance dans le bien-fondé de son principe fondateur[57] ». C'est effectivement autour de la croyance que se structurent, selon Valéry, l'univers de l'esprit comme l'univers social, mais un principe de croyance tellement général et réunissant tant de domaines différents, de la religion à la science en passant par l'art, qu'il prend dans les *Cahiers* le nom latin de *fiducia*[58], et c'est sous ce nom qu'il fait son entrée dans le cours de poétique.

La fiducia permet de rendre compte du problème de la valeur des œuvres de l'esprit et de leur variation, tel que Valéry l'avait posé déjà dans la « Première leçon », mais également d'élargir l'enquête à l'ensemble du fonctionnement de la société : il suffit, comme le fait Valéry, de considérer cette dernière comme une production de l'esprit non moins que comme une réalité matérielle. La poétique devient par là, on le voit, la science de toutes les productions intellectuelles ou, ce qui revient presque au même, une science totale de l'homme, envisagé dans son corps biologique comme dans son corps social.

La notion de champ n'est pas le seul concept sociologique dont le cours de poétique offre la curieuse intuition ; on croise aussi à quelques reprises celle d'*habitus*, empruntée à Marcel Mauss, ainsi lorsque Valéry parle de « l'*habitus* [...] du savant[59] », ou lorsque, observant que les productions de la sensibilité sont elles-mêmes contraintes par l'éducation, le milieu fréquenté, le métier pratiqué, la religion, etc., il ajoute : « Ce sont des sensibilisations particulières qui modifient étrangement les possibles de l'individu[60] » — phrase que Pierre Bourdieu aurait aisément pu signer.

En 1937, l'analogie centrale de la « Première leçon » avait été d'ordre économique : producteur, consommateur, valeur, travail, offre et demande, tous ces termes avaient permis à Valéry de délittérariser son étude en l'inscrivant dans une économie générale du travail intellectuel, très marquée par sa propre lecture de Karl Marx comme par Charles Gide, l'oncle de l'écrivain, et futur professeur au Collège de France, dont il suivit les cours lors de ses études à Montpellier[61]. En 1941-1942, l'« économie poïétique » revint en force dans le discours de Valéry en tant qu'économie de type « fiduciaire », c'est-à-dire fondée sur le crédit, car le crédit consiste précisément en un « écart » — notion décidément centrale dans le cours de poétique — ou une *différance*, comme le dira Jacques Derrida, un « *écart* qui s'intercale entre une demande et une réponse, une promesse et une réalisation, une gêne et une liberté, etc[62]. ».

Or, cet écart est, pour ainsi dire, le propre de l'être humain. À la différence, en effet, de la machine ou de l'animal, « son énergie ni son désir ne sont pas épuisés quand sa tâche utile est remplie », « il manque de quelque chose quand il a tout obtenu ou conquis de ce dont il avait besoin pour vivre », ou bien « il se trouve un trop », et ce *trop*, ce décalage, est le signe d'une inadéquation permanente entre l'homme et l'existence : « l'être vivant *homme* n'est pas *une solution exacte du problème de vivre*[63] ». Il y a du Sartre, on le voit, dans le Valéry du Collège de France, de même qu'il y a beaucoup de Valéry dans le Sartre de *Qu'est-ce que la littérature ?* en 1947, et cette couleur sartrienne s'accentuera encore dans la dernière année du cours.

Il y a du Darwin, également, lorsque Valéry envisage la multitude des œuvres comme autant de tentatives plus ou moins réussies vers un idéal de l'art toujours en cours de définition, selon un processus apparenté à la sélection naturelle : « Comme la "nature" (vivante) n'a pas su poursuivre une fin par voie d'action éclairée, mais agit par statistique (comme l'artilleur) — milliards de germes, ébauches monstrueuses, etc. —, de même, *l'immense production des œuvres ne peut-elle être considérée comme une prodigalité de coups plus ou moins groupés autour d'un but inconnu* ? (Le peintre cherche la peinture[64].) » En travaillant *hic et nunc* pour l'œuvre singulière, l'artiste participe ainsi à une œuvre collective qui le dépasse, ce qui justifie pour la critique une approche formaliste et impersonnelle de l'histoire de l'art.

Ces considérations théoriques n'empêchent pas Valéry de se projeter dans le monde à venir, après la guerre en cours : de longs passages de l'ultime leçon de l'année 1941-1942, où il tire le bilan de cinq années de poétique, sont ainsi consacrés à une réflexion tout à fait prophétique sur l'importance croissante du continent asiatique et sur la mondialisation des échanges, de la culture et des arts, aboutissant à d'inévitables incompréhensions et rendant de plus en plus difficile, mais aussi de plus en

plus nécessaire, la reconnaissance d'une « universalité[65] » de type esthétique.

## *6e année (1942-1943) : pragmatique générale du langage*

La sixième année de cours s'ouvre sur une tonalité profondément élégiaque, qu'explique en partie l'état précaire de la santé de Valéry. « J'ai ce triste avantage d'être un vieux monsieur, confesse-t-il, c'est-à-dire quelqu'un qui a vu autour de soi et en soi-même se former et se dissoudre un assez grand nombre de valeurs ; qui a vu des choses de l'apparence la plus solide s'écrouler ou se dissiper ; des germes imperceptibles se développer à l'extrême du développement ; des morts ressusciter, des Hercules tomber en faiblesse ; les notions les plus claires révéler des abîmes d'obscurité ; des systèmes ou des constructions abstraites les plus ardues devenir presque d'usage courant et nécessaire ; en un mot, tout le tableau de l'existence intelligible changer plusieurs fois autour de moi aussi profondément que le décor et le mécanisme de la vie matérielle[66]. »

Ce sentiment douloureux du temps qui passe conduit inévitablement à une réflexion sur l'histoire. Si, s'attachant à retracer l'évolution générale des valeurs intellectuelles et artistiques depuis l'Antiquité et à montrer leur variabilité extrême, Valéry en vient à la « néo-manie » actuelle, comme il la nomme, ou manie du nouveau, à cette recherche de l'originalité pour l'originalité, qu'il croit constater dans les arts contemporains et qui lui paraît constituer un danger pour l'élaboration patiente des œuvres, condition de leur puissance véritable, il n'en est pas moins conscient que ses critiques ne sont, peut-être, que le symptôme d'un âge avancé : « Je me cristallise, moi aussi, avoue-t-il, à prononcer je ne sais quel anathème sur des choses qui ont raison contre moi, parce que je suis vieux, parce que je

vous débarrasserai de ma présence bientôt, mais je laisserai des œuvres qui auront peut-être leur valeur reproduite à une époque ultérieure[67] » — lointain écho proprement moderne, parce que désabusé et moins triomphal, de l'*Exegi monumentum aere perennius*[68] du poète Horace.

La plus grave crise à laquelle est confrontée l'humanité est toutefois celle de la science qui, avec la mécanique quantique, renonce à l'explication déterministe classique comme à la « causalité intelligible[69] ». L'année suivante, Valéry ira jusqu'à ajouter que la science elle-même et l'univers physique « s'emboîtent » dans « l'*univers social*, lequel coïncide par définition avec l'univers du *langage* »[70] : on croirait lire du Bruno Latour. D'autres développements, intitulés « Comment faire pour que les paroles comptent[71] », préfigurent clairement la théorie des actes du langage élaborée par J. L. Austin dans ses fameuses conférences de 1955, *Quand dire, c'est faire* (*How to Do Things with Words*). En incluant le langage comme le droit parmi les « œuvres collectives de l'esprit », Valéry fait ainsi de la poïétique une science générale de l'homme et de la société.

## *7^e^ année (1943-1944) : le drame de l'esprit*

En 1943-1944, l'avant-dernière année de cours porte — comment s'en étonner ? — la marque de la dureté des temps. C'est par « le drame de l'esprit[72] » que Valéry entame ses leçons, et par un appel à « sauver cet *esprit* », ne fût-ce que comme une simple « superstition », à l'instar d'un « vieux prêtre » maintenant les rites dans un monde déchristianisé. L'époque est devenue fatale : si la civilisation peut être définie comme une « lutte de l'esprit contre la nature[73] », il arrive un moment où l'esprit retourne ses armes contre lui-même. D'une façon parfaitement pré-lacanienne, Valéry note ainsi en 1944 que « *l'usage du langage veut l'absence ou le manque, ressenti chez celui qui parle ou chez celui qui*

*écoute, de quelque chose*[74] », ajoutant ainsi la dimension du désir à sa belle formule de 1939 : « La pensée est *une fonction de l'absence*[75]. »

## *8e année (1944-1945) : la responsabilité de l'écrivain*

« L'homme est une aventure[76] », Valéry aime-t-il à répéter afin de souligner que, plus que jamais, le destin de l'humanité est incertain — constat qu'il n'est pas difficile, hélas, de partager encore aujourd'hui. Pourtant, en ce jour du 15 décembre 1944 où s'ouvre — mais il ne le sait pas encore — l'ultime année de son cours au Collège de France, « une sorte de foudre a déchiré la nue[77] » : c'est la première leçon donnée après la Libération, et elle s'inaugure par des mots chargés exceptionnellement d'une émotion non contenue. Quelques jours à peine après la libération de Paris, Valéry avait déjà publiquement célébré le sentiment retrouvé de liberté : « La liberté est une sensation. Cela se respire. L'idée que nous sommes libres dilate l'avenir du moment. Elle fait s'éployer dans nos poitrines je ne sais quelles ailes intérieures dont la force d'enlèvement enivrant nous porte[78]. » De retour au Collège, reconnu par le général de Gaulle comme l'écrivain et l'intellectuel majeur de la nation, le professeur choisit de prononcer à nouveau l'extraordinaire conférence sur Voltaire donnée quelques jours plus tôt en Sorbonne et à la radio — Voltaire, symbole même de « l'homme de l'esprit », qui, pour avoir proclamé « qu'il est des crimes contre l'humanité », est devenu, à l'instar du Christ, une figure centrale de l'histoire.

Cette ultime année, remplie pour Paul Valéry d'épreuves physiques et morales, fut pourtant loin d'être une année vaine pour le cours de poétique. Il y fut beaucoup question de la politique et du pouvoir, qu'il définit, à la manière de Michel Foucault, comme un ordre du discours : « Le pouvoir,

c’est la possession des conditions qui soumettent l’action de quelqu’un ou de quelques-uns, ou de tout le monde, à la parole de quelqu’un. Être au pouvoir, c’est pouvoir parler en maître. Par conséquent, c’est disposer du discours, de la parole qui sera obéie[79]. »

Valéry proposa également de remarquables synthèses de ses idées sur la genèse de l’œuvre d’art, sur la décadence des arts ou sur la théorie poétique moderne. Surtout, sa lecture de Voltaire le conduisit à traiter des sujets sur lesquels on ne l’aurait pas attendu : ceux du public, de l’éthique, de la responsabilité et de l’engagement de l’écrivain — évident reflet des préoccupations du moment, quand avaient lieu les procès des écrivains collaborateurs —, même si ce fut pour défendre l’approche formaliste qui fut toujours la sienne et pour chercher à disjoindre au maximum l’œuvre et son auteur. Les interrogations de l’époque sont donc bien présentes dans le cours, et Valéry ne souhaite pas s’y dérober.

Au soir de sa vie et après les épreuves de la guerre, il réfute l’idée du créateur isolé, coupé de ses semblables, et semble ainsi condamner rétrospectivement l’archétype et le modèle du cerveau solitaire, qu’il avait, dans sa jeunesse, mythifié sous la figure de monsieur Teste. Tout créateur, tout artiste, tout écrivain vit au contraire avec le langage en lui, un langage qui le relie au reste de l’humanité : « Cet isolé, ce Robinson-là, malgré tout, ne peut travailler qu’avec, dans l’ombre autour de sa lampe, une humanité qui attend, une société qui attend et qui aura besoin de ce qu’il fait là, lui seul, pour lui seul[80]. »

Ce sont des mots qu’on est ému de lire et de faire résonner une seconde fois, comme ceux de ses ultimes leçons, qu’il prononce devant une jeunesse venue en nombre, et qui ont presque valeur de testament littéraire : « C’est tellement intéressant de considérer ce phénomène, *écrire*, dans toute sa splendeur, avec toute sa rigueur, avec tout ce qu’on peut imaginer là-dedans, que le rêve de ma vie, qui n’a pas été accompli, aurait été d’écrire une page de prose selon ce que j’aurais aimé faire, c’est-à-dire en suivant

mes idées théoriques là-dessus. Je n'y suis pas arrivé, je l'avoue franchement[81]. »

## *Une anthropologie de l'esprit*

À la lecture de l'ensemble des huit années du cours de poétique, on est saisi par la cohérence qui s'en dégage et par le caractère logique et naturel du passage d'un thème à l'autre, selon une organisation par cercles concentriques, depuis le niveau du créateur individuel jusqu'à celui de la société et des œuvres collectives de l'esprit. Les réflexions cruciales consacrées au langage articulent la transition entre les deux niveaux, puisque le langage s'avère un outil indispensable à l'individu (langage intérieur) comme à la collectivité.

Valéry, certes, on l'a rappelé plus haut, forme pour la première fois la synthèse publique de sa pensée, et notamment du « Système » qu'il avait cherché à élaborer dès sa jeunesse. Mais, ce faisant, il en modifie considérablement les contours.

Jusqu'alors, en effet, les lecteurs de Valéry gardaient l'image d'un critique faisant l'éloge de la contrainte formelle, résumant la poésie à un pur exercice mental, et dégageant des approches biographiques le discours sur la littérature : telle est, en quelque sorte, la poétique publique de Valéry, celle qui fut popularisée dès les années 1920 et qui, à bien des égards, circule encore parmi les étudiants de littérature[82]. Or, cette image est très réductrice, comme le révèle le cours du Collège de France, qui élargit la poétique dans deux directions opposées : d'une part, celle de la sensibilité individuelle, à laquelle Valéry consacre plus du tiers de son enseignement ; d'autre part, celle de la société et de ses institutions fiduciaires, qui en occupe un autre tiers.

Cette anthropologie totale de la vie de l'esprit n'est, certes, pas séparable de l'évolution des sciences humaines et sociales de l'époque. Si Valéry a beaucoup lu, si, à défaut de se revendiquer comme philosophe, il fréquente beaucoup les revues de philosophie, où la psychologie est alors très présente, il cite rarement ses lectures. On a noté, plus haut, les rapprochements possibles avec les travaux d'Henri Delacroix sur le langage intérieur ; ceux de Frédéric Paulhan, le père de l'écrivain, et de tant d'autres pourraient aussi être évoqués[83].

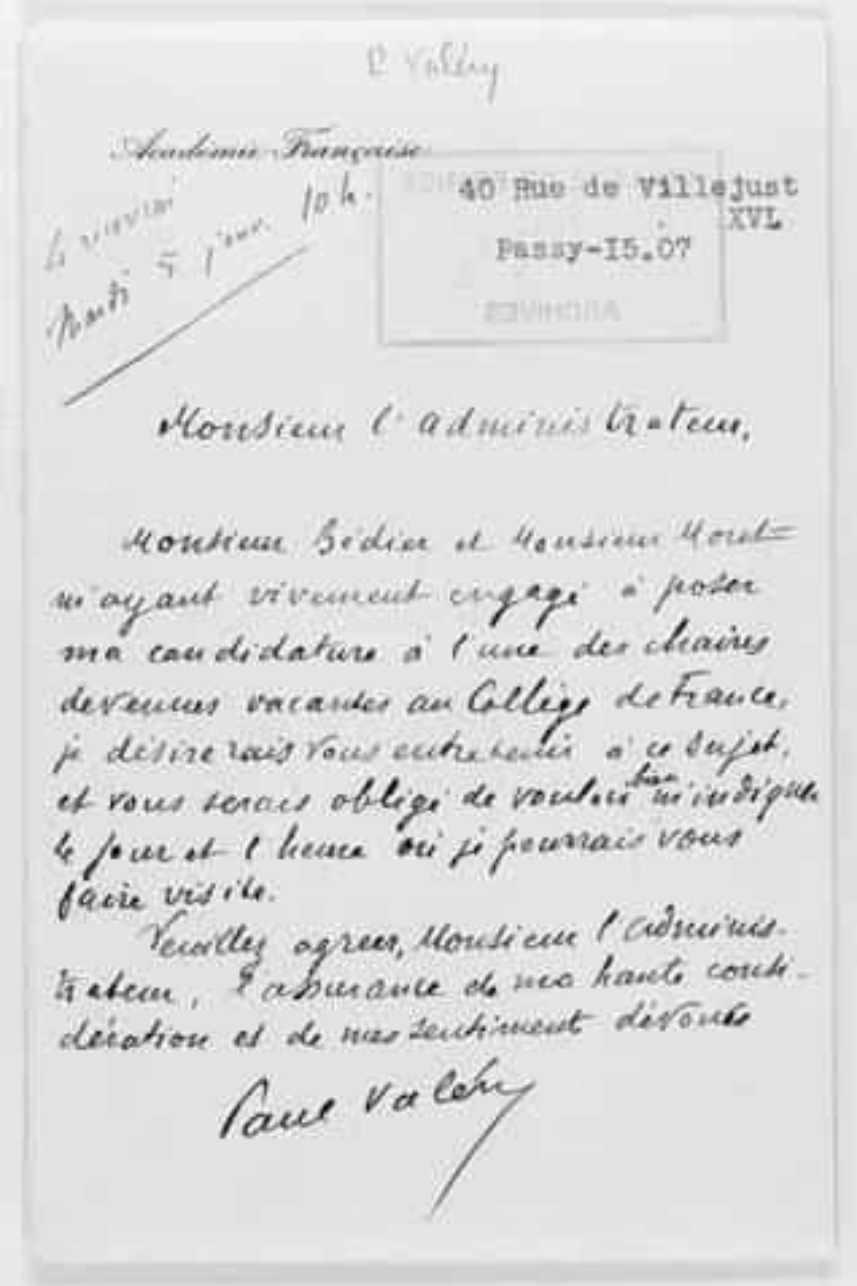
Pour autant, le cours de poétique n'entre pas moins dans une résonance originale avec tous les développements des sciences de l'homme aux XX^e^ et XXI^e^ siècles. Blanchot y vit une phénoménologie de la création esthétique à la manière de Sartre — comme, ajouterons-nous, de Husserl : il arrive à Valéry de proposer à ses auditeurs d'étonnants exercices de réduction phénoménologique, où il s'agit de regarder les choses comme « un texte de langue inconnue[84] ». On retrouve également dans ce cours la psychanalyse, ne fût-ce que comme repoussoir, avec une contre-théorie de l'inconscient, du langage et du manque ; une forte dimension de philosophie critique et analytique, qui légitime encore davantage Jacques Bouveresse à voir en Valéry un Wittgenstein français[85] (et comment le contredire, quand on voit l'écrivain passer au crible tout savoir et toute certitude, même les moins apparemment contestables : « Je suppose que nous avons un cerveau — nous n'en savons rien, nous le savons par les cerveaux des autres[86] » ?) ; une pragmatique du langage et une poétique du droit et des institutions sociales, politiques et religieuses ; une sociologie de l'*habitus* et de la littérature, quoique sans la division de la société en classes ni du corpus littéraire en différentes catégories ; une analyse de la science comme un système fiduciaire et verbal ; une application du darwinisme à l'histoire des arts ; une esthétique cognitive, avec la conviction qu'il y a des caractéristiques universelles, parce que biologiques, du beau et du pouvoir esthétique en général ; des considérations sur la mondialisation des

échanges culturels ; une anthropologie historique enfin, liant le développement de l'être humain à celui des œuvres de l'esprit et de leur appréciation.

Telle fut l'étendue, jusqu'alors insoupçonnée, de la pensée de Valéry dans le cours de poétique au Collège de France, comme l'une des tentatives les plus stupéfiantes de penser ensemble, de manière critique, l'homme et le monde dans toutes leurs dimensions. On pourra d'autant plus déplorer qu'il n'ait pas publié lui-même le cours. Par ce formidable essai d'une anthropologie de l'intellect que nous livrons maintenant à la lecture, l'oubli est désormais réparé.

WILLIAM MARX

*OceanofPDF.com*



P. Valéry

Académie Française

40 Rue de Villejust
XVI
Passy-15.07

Mercredi 5 janv. 10 h.

Monsieur l'administrateur,

Monsieur Bédier et Monsieur Mortier ayant vivement engagé à poser ma candidature à l'une des chaires devenues vacantes au Collège de France, je désirerais vous entretenir à ce sujet, et vous serais obligé de vouloir bien m'indiquer le jour et l'heure où je pourrais vous faire visite.

Veuillez agréer, Monsieur l'administrateur, l'assurance de ma haute considération et de mes sentiments dévoués

Paul Valéry

Lettre de Paul Valéry à Edmond Faral, administrateur du Collège de France, janvier 1937.

1. Leçon du 15 mars 1941, t. II, p. 86, document INA (www.ina.fr/audio). Accessible également dans les archives du Collège de France (www.salamandre.college-de-france.fr/archives-en-ligne).

2. Roland Barthes, « Au séminaire » (1974), *Œuvres complètes*, t. IV, éd. Éric Marty, Paris, Le Seuil, 2002, p. 502-511.

3. Voir Antoine Compagnon, *La Vie derrière soi : fins de la littérature*, Paris, Éditions des Équateurs, 2021.

4. Leçon du 15 décembre 1944, t. II, p. 337.

5. « De l'enseignement de la poétique au Collège de France » (1937), p. 73. Voir William Marx, « Quelle poétique de Valéry pour la revue *Poétique* ? », *Fabula-LhT*, nº 10 : « L'aventure *Poétique* », décembre 2012 (www.fabula.org).

6. Maria Teresa Giaveri, toutefois, traduisit en italien des extraits du dossier « Poïétique » de la Bibliothèque nationale de France dans son édition des *Opere scelte* (*Œuvres choisies*) de Valéry, Mondadori, « I Meridiani », 2014.

7. Voir plus bas la leçon du 11 décembre 1937, p. 152.

8. Maurice Blanchot, « La poétique », *Journal des débats politiques et littéraires*, 5 août 1942, p. 3 ; repris dans *Faux pas*, Paris, Gallimard, 1943, p. 137.

9. NAF 19087, f. 69. Voir la liste des références abrégées, p. 68.

10. Lettre à Guy Lavaud, fin 1937 ou début 1938, collection de la Librairie Pinault, Paris.

11. Voir les lettres de Gaston Gallimard et de la sténotypiste Fernande Sergent, Bibliothèque littéraire Jacques-Doucet, VRY ms 630. Dans le dossier de la Bibliothèque nationale de France figurent aussi d'autres transcriptions, dont une par Gabriel Reddé.

12. Voir Roland Barthes, « L'artisanat du style », *Combat*, 16 novembre 1950, repris dans *Le Degré zéro de l'écriture*, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 209.

13. Voir William Marx, « Valéry, Flaubert et les oiseaux qui marchent : généalogie d'une image », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 103e année, nº 4, octobre-décembre 2003, p. 919-931.

14. Pour un compte rendu détaillé des circonstances de l'élection de Valéry au Collège de France, on se reportera utilement à la biographie procurée par Michel Jarrety, *Paul Valéry*, Paris, Fayard, 2008, p. 978-1011 (abrégé dorénavant en *PV*).

15. Loi du 18 août 1936.

16. Selon le témoignage malveillant de Bernard Faÿ, *Les Précieux*, Paris, Perrin, 1966, p. 131-132 ; cité par Antoine Compagnon, *Le Cas Bernard Faÿ : du Collège de France à l'indignité nationale*, Paris, Gallimard, 2009, p. 159.

17. Voir plus bas, p. 71.

18. On pourra consulter en annexe le rapport qu'il rédigea à cette occasion, p. 673.

19. Selon le témoignage de Valéry (*C*, XIX, p. 656).

20. Archives du Collège de France, procès-verbal de l'assemblée des professeurs du 7 mars 1937, 2 AP 14, p. 84-85.

21. *Ibid.*, 30 mai 1937, 2 AP 14, p. 101-102.

22. G. R., « "Grande première" au Collège de France : le "professeur" Paul Valéry ouvre son cours de "poétique" », *Excelsior*, 11 décembre 1937, p. 5.

23. Voir Antoine Compagnon, *Le Cas Bernard Faÿ*, *op. cit.*, p. 159.

24. Voir t. II, p. 85.

25. Arrêté du 29 mai 1941 signé par Jérôme Carcopino, archives du Collège de France, *C*, XII, Paul Valéry, 17 A. Voir plus bas la chronologie, p. 52.

26. Voir *PV*, p. 1096-1103.

27. Voir t. II, p. 169.

28. Voir Pierre Lhoste, « Au Collège de France, Paul Valéry a fait son dernier cours », *Paris-Midi*, 14 juin 1943, p. 1 et 4. Voir t. II, p. 257.

29. Pierre de Montanglaust, « Trois journées d'éloquence : M. Georges Duhamel à l'Académie, M. Paul Valéry au Collège de France et le cardinal Verdier aux Ambassadeurs », *Le Monde illustré*, 18 décembre 1937, p. 866.

30. Maurice Blanchot, « La poétique », *loc. cit.*

31. Voir plus bas la leçon du 22 janvier 1938, p. 306.

32. Voir, par exemple, Adrien Gastambide, *Traité théorique et pratique des contrefaçons en tous genres, ou de la propriété en matière de littérature, théâtre, musique, peinture, dessin, gravure, dessins de manufactures, sculpture, sculptures industrielles, marques, noms, raisons commerciales, enseignes, etc.*, Paris, Legrand et Descauriet, 1837, p. 215.

33. Leçons des 29 janvier et 5 février 1938, p. 345 et 389.

34. Leçon du 10 février 1939, p. 584.

35. Résumé du cours de 1937-1938, p. 82

36. Leçon du 7 janvier 1938, p. 190.

37. Voir Alain Vaillant, *L'Anthropocène, ou l'âge de l'addiction cognitive*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2021.

38. NAF 19089, f. 115. Voir la leçon du 12 février 1938, p. 431.

39. Leçon du 19 février 1938, p. 475. Sur ce sujet, voir William Marx, « Valéry, "le moins freudien des hommes" ? », dans Antoine Compagnon et Céline Surprenant, dir., *Freud au Collège de France*, Paris, Collège de France, 2018, p. 73-83 (www.books.openedition.org).

40. « Introduction à la méthode de Léonard de Vinci » (1895, *Œ1*, p. 1184 ; *LP1*, p. 901-902).

41. Leçon du 8 janvier 1938, p. 233.

42. Leçon du 12 février 1938, p. 445.

43. Voir Gabriele Fedrigo, *Fisiologia delle « opere della mente » : Paul Valéry al Collège de France, 1937-1945*, Vérone, QuiEdit, 2008 ; Jean-Pierre Changeux et Suzanne Nalbantian, « A Neurobiological Theory of Aesthetic Experience and Creativity », *Le Comparatisme comme approche critique*, t. VI, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 31-48 ; Olivier Houdé, *Paul Valéry, amoureux de son cerveau*, Paris, Odile Jacob, 2022.

44. Voir la leçon du 6 janvier 1939, p. 568.

45. *Ibid.*, p. 570.

46. Roland Barthes, « La mort de l'auteur » (1968), *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 40-45.

47. Notes de 1937-1938, p. 516.

48. Voir William Marx, « Brève histoire de la forme en littérature », *Les Temps modernes*, nº 676, novembre-décembre 2013, p. 35-47 ; *Naissance de la critique moderne : la littérature selon Eliot et Valéry (1889-1945)*, Arras, Artois Presses Université, 2002.

49. 1939, *C*, XXII, p. 589-590 ; *C1*, p. 175-176.

50. Notes de 1937-1938, p. 516.

51. Voir *PV*, p. 363-364 et *passim*.

52. Leçon du 12 janvier 1940, p. 602.

53. Leçon du 17 janvier 1941, t. II, p. 61.

54. Leçon du 3 janvier 1941, t. II, p. 42.

55. Voir Henri Delacroix, *Le Langage et la Pensée*, Paris, Alcan, 1924.

56. Leçon du 6 décembre 1941, t. II, p. 126.

57. Paul Dirkx, « Champ », dans Anthony Glinoer et Denis Saint-Amand, dir., *Le Lexique Socius*, 2014-2016 (www.ressources-socius.info). Voir Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Le Seuil, 1992, p. 93 *sq*. ; Gisèle Sapiro, « Champ », dans Gisèle Sapiro, dir., *Dictionnaire international Bourdieu*, Paris, CNRS Éditions, 2020, p. 126-129.

58. Sur la fiducia valéryenne, voir Jean-Michel Rey, *Le Temps du crédit*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002.

59. Leçon du 5 février 1938, p. 408.

60. Leçon du 11 mars 1938, p. 504. Voir aussi la leçon du 3 janvier 1941, t. II, p. 39.

61. Voir plus bas, « Première leçon du cours de poétique », p. 92. Sur les conceptions d'économie poïétique de Valéry, voir William Marx, « Le poète et le *ready-made* », *Littérature*, nº 172, décembre 2013, p. 56-61.

62. Leçon du 16 janvier 1942, t. II, p. 140.

63. *Ibid.*, p. 139.

64. Programme de 1941-1942, t. II, p. 115. Voir aussi les leçons du 17 décembre 1937, p. 167, et du 20 décembre 1941, t. II, p. 134.

65. Leçon du 19 juin 1942, t. II, p. 186.

66. Leçon du 12 mars 1943, t. II, p. 204.

67. Leçon du 19 mars 1943, t. II, p. 220.

68. Horace, *Odes*, III, 30 : « J'ai achevé un monument plus durable que l'airain. »

69. Voir t. II, p. 230.

70. Leçon du 17 décembre 1943, t. II, p. 272.

71. Voir t. II, p. 233.

72. Leçon du 17 décembre 1943, t. II, p. 265.

73. Leçon du 3 mars 1944, p. 291.

74. Voir t. II, p. 308.

75. Leçon du 3 février 1939, p. 583. Voir aussi p. 540.

76. Voir la leçon du 15 mars 1941, t. II, p. 91.

77. Leçon du 15 décembre 1944, t. II, p. 336.

78. « Respirer », *Le Figaro*, 2 septembre 1944 (*Œ1*, p. 1157).

79. Leçon du 6 janvier 1945, t. II, p. 384.

80. Leçon du 5 janvier 1945, t. II, p. 363.

81. Leçon du 23 mars 1945, t. II, p. 681.

82. Voir William Marx, « Les deux poétiques de Valéry », dans William Marx, dir., *Paul Valéry et l'idée de littérature*, *Fabula / Les Colloques*, 2011 (www.fabula.org/colloques).

83. Voir, par exemple, Frédéric Paulhan, « Le langage intérieur et la pensée », *Revue philosophique*, nº 21, 1886, p. 26-58 ; *L'Activité mentale et les Éléments de l'esprit*, Paris, Alcan, 1889 ; « L'invention », *Revue philosophique*, nº 45, 1898, p. 225-258 ; « La double fonction du langage », *Revue philosophique*, nº 104, 1927, p. 22-73.

84. Leçon du 12 février 1938, p. 450.

85. Jacques Bouveresse, « De la philosophie considérée comme un sport », *Littérature*, nº 172 : « Paul Valéry, en théorie », 2013, p. 85-119.

86. Leçon du 23 mars 1945, t. II, p. 670.

OceanofPDF.com

# CHRONOLOGIE

L'*Annuaire du Collège de France* propose, entre autres informations, une chronique administrative et légale de la vie de l'institution pour chaque année académique, du 1er octobre au 30 septembre. On trouvera ici les éléments concernant la nomination de Valéry, les prolongations de sa chaire et sa succession[1], ainsi que d'autres événements importants de la période 1937-1945.

## 1871

*30 octobre* : naissance de Paul Valéry.

## 1937

*7 mars* : l'assemblée des professeurs du Collège de France, ayant délibéré sur l'emploi du crédit devenu disponible par suite de la mise à la retraite d'Abel Lefranc, professeur titulaire de la chaire de Langue et littérature françaises modernes, propose au ministre de l'Éducation nationale d'affecter ce crédit à la création d'une chaire de Poétique.

*24 avril* : arrêté portant création au Collège de France d'une chaire de Poétique et déclarant la vacance de ladite chaire. Une chaire d'Histoire du vocabulaire français est créée en même temps.

*30 mai* : l'assemblée des professeurs du Collège de France élit Paul Valéry sur la chaire de Poétique. Mario Roques est élu sur celle d'Histoire du vocabulaire français.

*19 octobre* : décret nommant Paul Valéry professeur titulaire de la chaire de Poétique, à dater du *1er novembre*.

*10 décembre* : première leçon de la chaire de Poétique. Deux jours plus tôt a paru *L'Homme et la Coquille*, illustré par Henri Mondor.

## 1938

*Février* : parution chez Gallimard d'*Introduction à la poétique*, qui joint le texte de la plaquette de candidature, « De l'enseignement de la poétique au Collège de France », à celui de la « Première leçon du cours de poétique ».

*29 mars* : trentième et dernière leçon de la première année de cours.

*Novembre* : parution de *Variété IV*.

*2 décembre* : première leçon de la deuxième année.

## 1939

*31 mars* : trentième et dernière leçon de la deuxième année.

*1er septembre* : les forces allemandes pénètrent en Pologne. Le *3 septembre*, la France et la Grande-Bretagne déclarent la guerre à l'Allemagne. Début de la « drôle de guerre ».

*Septembre* : chez Nadia Boulanger, Igor Stravinski fait la lecture de son essai de *Poétique* à Valéry, qui constate que « les idées premières ont plus d'une analogie avec celles de [son] cours du Collège[2] ». Le *30 septembre*, parution de *Mélange*.

## 1940

*5 janvier* : première leçon de la troisième année.

*2 mars* : seizième et dernière leçon de la troisième année.

*10 mai* : début de l'offensive allemande contre la France. Le *23 mai*, Valéry part pour Dinard avec sa famille. Le *22 juin*, la France signe l'armistice avec l'Allemagne.

*4 octobre* : première leçon de la quatrième année. Le *31 octobre*, alors qu'Abel Bonnard veut faire adresser par l'Académie française des félicitations au maréchal Pétain pour les accords de Montoire, qui scellent la politique de Collaboration, Paul Valéry et Georges Duhamel font échouer le projet.

## 1941

*9 janvier* : Valéry prononce à l'Académie française l'éloge funèbre d'Henri Bergson, qui sera salué à l'étranger comme un acte de résistance intellectuelle.

*Mars* : Valéry apprend indirectement que le gouvernement de Vichy ne le renouvelle pas dans ses fonctions d'administrateur du Centre universitaire méditerranéen de Nice. Le *15 mars*, trentième et dernière leçon de la quatrième année, présentée également comme leçon de clôture du cours.

*29 mai* : arrêté maintenant en fonctions Paul Valéry pendant l'année scolaire 1941-1942. Dans les semaines qui précèdent a paru l'édition originale de *Mon Faust*.

*5 décembre* : première leçon de la cinquième année.

## 1942

*13 juin* : trentième et dernière leçon de la cinquième année, suivie le *19 juin* d'une nouvelle leçon de clôture du cours, à laquelle assistent notamment Jean Paulhan, Paul Éluard et Pierre Seghers.

*Septembre* : parution de *Mauvaises pensées et autres*. « Pourquoi n'écrit-il pas les bonnes ? » auraient demandé les autorités d'occupation.

*29 octobre* : arrêté maintenant en fonctions Paul Valéry pendant l'année scolaire 1942-1943.

## 1943

*Janvier* : l'état de santé de Valéry se détériore.

*12 mars* : première leçon de la sixième année.

*12 juin* : vingt-deuxième et dernière leçon de la sixième année.

*13 septembre* : arrêté maintenant en fonctions Paul Valéry pendant l'année scolaire 1943-1944.

*25 octobre* : Valéry donne lecture du *Dialogue de l'arbre* devant l'Institut de France réuni.

*17 décembre* : première leçon de la septième année.

## 1944

*Mars* : parution de *Variété V*, qui reprend notamment le contenu d'*Introduction à la poétique*.

*31 mai* : arrêté maintenant en fonctions Paul Valéry pendant l'année scolaire 1944-1945.

*3 juin* : trentième et dernière leçon de la septième année.

*25 août* : libération de Paris.

*8 décembre* : représentation de la *Cantate du Narcisse* au Studio des Champs-Élysées, sur la musique de Germaine Tailleferre.

*15 décembre* : première leçon de la huitième année. Reprise de la conférence sur Voltaire prononcée le *10 décembre* en Sorbonne et à la radio.

## 1945

*24 mars* : dix-huitième leçon de la huitième année, qui restera la leçon ultime.

*1er avril* : Jeanne Loviton, *alias* Jean Voilier, avec qui Valéry entretient une liaison passionnée, lui annonce son mariage avec l'éditeur Robert Denoël. La nouvelle le terrasse. Le *23 avril*, Valéry demande à l'administrateur du Collège de France, Edmond Faral, la permission de suspendre son enseignement, qui lui est accordée. Son ulcère s'aggrave brusquement, et il s'alite à partir de la *fin de mai*.

*20 juillet* : mort de Paul Valéry. Le général de Gaulle décide des obsèques nationales, qui ont lieu les *24 et 25 juillet* au palais de Chaillot, devant la

tour Eiffel.

*18 novembre* : l'assemblée des professeurs du Collège de France, ayant délibéré sur l'emploi du crédit devenu disponible par suite de la vacance de la chaire de Poétique, propose au ministre d'affecter ce crédit à la création d'une chaire d'Histoire des créations littéraires en France, sur laquelle est élu Jean Pommier en 1946.

## 1970

*Mars* : parution du premier numéro de *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires*, fondée par Hélène Cixous, Gérard Genette et Tzvetan Todorov.

1. *Annuaire du Collège de France*, 37e année (1936-1937), 1937, p. 34-35 ; 38e année (1937-1938), 1938, p. 33 ; 41e année (1940-1941), 1944, p. 34 ; 43e année (1942-1943), 1945, p. 29-30 ; 44e année (1943-1944), 1945, p. 30 ; 45e année (1944-1945), 1945, p. 33 ; 46e année (1945-1946), 1946, p. 29-31.

2. *C*, XXII, p. 562.

OceanofPDF.com

# NOTE SUR LA PRÉSENTE ÉDITION

Qu’est-ce qu’un cours ? Une parole qui se donne en un lieu et un moment donnés, devant des auditeurs particuliers, dont chacun emporte des souvenirs différents, sinon contradictoires : il suffit, pour s’en convaincre, de comparer les notes prises par plusieurs auditeurs d’une même leçon[1]. Publier un cours est ainsi une entreprise vaine par principe : en dehors du moment de la performance, il n’y a pas de cours proprement dit, seulement des témoins d’une parole évanouie, antérieurs à elle ou bien postérieurs[2]. Même la transcription complète d’une leçon ne reproduit pas le cours en lui-même : il y manque l’action rhétorique, la gestuelle, le rythme de la parole, l’atmosphère générale, les réactions du public, etc. Seul un enregistrement visuel et sonore, comme le pratique aujourd’hui systématiquement le Collège de France, pourrait prétendre à rendre à peu près exactement ce que fut le cours d’un professeur.

Il faut bien se pénétrer de ces prémisses pour comprendre les limites inhérentes à la présente entreprise éditoriale, alors que nous ne disposons pour les huit années du cours de poétique de Paul Valéry au Collège de France que de quelques minutes d’enregistrement sonore et de moins de quarante transcriptions complètes, en regard des quelque deux cents leçons qui furent effectivement prononcées[3].

## *Archives et sources documentaires*

Pour reconstituer ce que fut le cours de Valéry, on dispose d'abord du fonds Valéry du département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale de France, tel qu'il fut classé et catalogué dans les années 1970 par Florence de Lussy. À l'intérieur de ce fonds, un dossier intitulé « Poïétique », couvrant les cotes 19086 à 19104 des Nouvelles Acquisitions françaises, rassemble des notes rédigées pour le cours, manuscrites ou dactylographiées, des feuilles volantes issues de transcriptions des *Cahiers*, des cahiers de brouillon, des transcriptions de leçons, des articles imprimés, ainsi qu'un exemplaire corrigé de la plaquette « De l'enseignement de la poétique au Collège de France ».

Au Valéryanum, nom traditionnel du fonds Valéry de la Bibliothèque littéraire Jacques-Doucet, constitué à partir des collections personnelles du banquier bibliophile Julien-Pierre Monod, mécène et ami de Paul Valéry, auprès de qui il remplissait gracieusement des fonctions de secrétaire particulier, figure, sous la cote VRY ms 631, un ensemble exceptionnel de sténographies complètes des seize dernières leçons données en 1945, du 5 janvier au 24 mars. Profitant de la liberté retrouvée après l'Occupation, Monod commanda ces transcriptions, sans doute, pour conserver un témoignage de ce qui s'annonçait comme l'ultime année d'activité professorale de l'écrivain. Sous la cote VRY ms 630, on trouve également une série de documents relatifs au cours de poétique (dactylographies corrigées de la première leçon, correspondance, coupures de presse, etc.), dont un résumé dactylographié, signé par Valéry, des leçons des 12 et 13 juin 1942, portant sur le droit.

Julien-Pierre Monod commanda les sténographies de 1945 à la même sténotypiste, Fernande Sergent, qui avait travaillé en 1938 pour la maison Gallimard. Gaston Gallimard souhaitait en effet publier le cours de poétique[4]. Les transcriptions étaient envoyées régulièrement à Valéry, qui était supposé les corriger avant publication[5]. Le projet fut bientôt abandonné, l'écrivain se refusant à travailler de cette manière. En

janvier 1940, Brice Parain, collaborateur des Éditions, confirma à Gaston Gallimard que, d'après Monod, il y avait peu de chances que Valéry se décidât bientôt à publier ses cours : « Il n'a pas le temps de les mettre au point pour en faire des volumes[6]. » Gallimard garda néanmoins les sténographies : nous en avons retrouvé douze dans les archives des Éditions, correspondant à la période du 7 janvier au 12 février 1938, mais d'autres n'ont pu être localisées, notamment celles des 17 et 18 décembre 1937, dont un exemplaire pourtant fut envoyé à Monod et un second, en principe, conservé par l'éditeur.

Les archives du Collège de France ont permis de reconstituer avec précision la vie de Valéry au Collège, les circonstances de son élection, le déroulement de sa carrière et, plus précieux encore, les dates exactes de ses cours, grâce aux registres signés à chaque leçon par les professeurs — usage maintenu jusqu'à aujourd'hui. On a repris dans ce volume le contenu des livraisons successives de l'*Annuaire du Collège de France*, longtemps ignorées par les spécialistes de l'écrivain, alors qu'elles offrent, rédigés par Valéry lui-même, le programme et le résumé de chaque année de cours.

Les spécialistes connaissent bien, en revanche, les résumés de dix-sept leçons de la première année procurés par Georges Le Breton dans la revue de poésie *Yggdrasill*, couvrant la période du 11 décembre 1937 au 19 février 1938. Les sténographies de 1938, comme les notes préparatoires conservées dans le dossier de la Bibliothèque nationale de France, prouvent la fidélité remarquable de ces résumés à la pensée et à l'expression même de Valéry. On les trouvera à leurs dates respectives, sauf lorsqu'elles font double emploi avec les sténographies disponibles.

On lira également une transcription quasiment complète de la première leçon de l'année 1943-1944, par Edmée de La Rochefoucauld, qui publia sur le cours de poétique l'un des témoignages les plus riches avec celui de Maurice Blanchot[7]. Les brouillons de Valéry ont permis d'authentifier le

contenu de cette transcription et de la dater précisément. D’autres documents de presse ont été utilisés ici et là, ainsi que la correspondance avec Jean Voilier.

On a évidemment repris dans ce volume les textes relatifs au cours déjà publiés par Valéry (« De l’enseignement de la poétique au Collège de France », « Première leçon du cours de poétique », « Voltaire »), en les corrigeant éventuellement en fonction des documents disponibles.

## *Contenu de l’édition*

Outre les trente-sept leçons complètes disponibles, la présente édition reproduit environ le quart des plus de 2 500 feuillets du dossier de la Bibliothèque nationale de France, et même, en réalité, bien davantage en quantité de texte, car les cahiers de brouillon comptent nombre de feuillets blancs. On a de plus privilégié la lisibilité et sélectionné en priorité les documents, par chance fort nombreux, portant la rédaction la plus longue, la plus dense et la plus continue, souvent sur plusieurs pages. Il devrait résulter de ce choix un agrément de lecture que les familiers des fragments parfois quelque peu arides des *Cahiers* sauront, on l’espère, apprécier.

Formant à la fois la particularité et tout l’intérêt de ce dossier, la présence de ces rédactions au long cours s’explique par la méthode de travail de Valéry. Il assemble d’abord pour son enseignement des réflexions qu’il note sur des feuilles volantes ou des cahiers de brouillon. Il relit les réflexions assemblées dans les *Cahiers* et, en particulier, toutes celles qu’il en a extraites, dactylographiées, puis classées thématiquement à partir des années 1920 avec l’aide initiale de Catherine Pozzi. Il rédige ensuite pour ses leçons de longs développements, soit à la main, soit à la machine, soit, le plus souvent, en dictant à une dactylographe — la plus active fut son amie Lucienne Julien Cain, l’épouse de l’administrateur de la Bibliothèque

nationale. Il reprend enfin ces dactylographies, les annote, les souligne, les corrige, les complète.

La scène initiale de la première partie de *Mon Faust* fournit sans doute la meilleure illustration de la méthode de Valéry, qui y transpose sous la forme d'une comédie légère ses séances de travail, lui-même sous le costume du « professeur-docteur Faustus » et Lucienne Julien Cain — de manière phonétiquement non moins transparente — sous celui de la charmante et charmeuse Lust[8]. Il n'est jusqu'au thème abordé lors de la dictée, « l'Aristie », qui ne fasse également son apparition dans les notes du cours de poétique[9], dont *Mon Faust* figure à maints égards le pendant fictif et dramatique.

Dans le dossier de la Bibliothèque nationale de France, les développements rédigés sont nettement plus nombreux et plus longs pour les premières années et pour les premières leçons de chaque année, signe de l'angoisse habituelle du professeur au début de chaque série de cours : il prépare consciencieusement ses premières séances, mais se contente par la suite, une fois chauffé et aguerri, de notes plus éparses et d'improvisations orales. Comme on peut s'y attendre, conséquence de l'habitude comme de la fatigue, les dernières années laissent une place encore plus importante à l'improvisation, ce qui explique la moindre masse de documents les concernant.

Beaucoup de notes préparatoires portent la date ou le numéro de la leçon pour laquelle elles ont été rédigées. Même si cette indication a permis un classement chronologique assez précis, la correspondance exacte entre les rédactions en vue du cours et les leçons réellement prononcées reste problématique, car il arrive souvent qu'en raison de digressions orales la matière initialement prévue ne soit pas utilisée dans son intégralité. Valéry conserve alors la fin du document pour le début de la séance suivante et rédige à cette intention une transition introductive, laquelle est susceptible, à son tour, de produire un développement autonome, qui bouscule

l’organisation linéaire des documents. Ce phénomène, visible sur plusieurs manuscrits, et auquel l’éditeur du présent ouvrage avoue personnellement être devenu sensible par sa propre pratique d’enseignement au Collège de France, doit inviter à une certaine prudence dans les datations.

Plusieurs brouillons ont pu être ordonnés et datés précisément grâce à des témoins extérieurs (les résumés de la revue *Yggdrasill*, en particulier) ; d’autres l’ont été de façon plus approximative en raison de leur localisation dans le dossier ou par leur voisinage thématique. Les datations proposées sont donc parfois hypothétiques et à valeur purement indicative.

## *Place de la littérature et de la poésie*

Le but de la présente édition est de fournir l’image la plus complète et la plus lisible du cours de poétique, qu’on peut considérer comme la somme ultime de la pensée de Paul Valéry. On pourra toutefois s’étonner du poids relativement faible qu’y ont la littérature et la poésie. Nous avons expliqué plus haut les raisons de ce paradoxe, lié au projet intellectuel de Valéry, qui souhaitait resituer la production poétique dans le cadre beaucoup plus général d’une anthropologie de l’esprit. Néanmoins, la littérature occupait, de fait, dans le cours de poétique une place plus importante que celle que permet aujourd’hui de reconstituer le seul dossier manuscrit.

En 1938-1939, en effet, parallèlement aux cours généraux du vendredi, les leçons du samedi furent consacrées à des explications de textes, de Léonard de Vinci, Edgar Poe, Huysmans et Rimbaud, notamment. Valéry y trouvait l’avantage que ces commentaires ne lui demandaient « aucune préparation[10] ». Aussi conserva-t-il ce système au moins les deux années suivantes. Par force, toutefois, ces cours essentiellement improvisés, où Valéry s’inspire pour partie d’articles déjà publiés, ont laissé peu de traces écrites, et il est difficile d’en rendre compte dans la présente édition, à

l’exception notable de deux séances sur Léonard en janvier 1940, intégralement retranscrites.

Pour compenser un tant soit peu cette relative absence et satisfaire à des attentes légitimes, on a fait le choix de ne pas appliquer exactement aux notes sur la littérature les mêmes critères de lisibilité que sur les autres sujets et d’en reproduire plusieurs qui, malgré leur intérêt, ont une rédaction moins aboutie que le reste du volume. Le caractère fragmentaire de ces développements sur la littérature n’est donc dû qu’à une décision éditoriale.

## *Illustrations et dessins*

Pendant ses leçons, il arrivait à Valéry de se lever du bureau pour aller dessiner au tableau une figure explicative, un schéma, une machine qui lui sert de modèle. La part visuelle joue un rôle important dans son imagination et dans sa conceptualisation théorique : les exemples invoqués lors du cours de la première année, portant sur le fonctionnement de l’œil et le mécanisme de la vision, en portent un témoignage suffisant. Valéry lui-même est un dessinateur et un aquarelliste talentueux.

Ces dessins au tableau noir n’ont naturellement pas été conservés, même si parfois la sténographie de certaines séances permet de s’en faire une vague idée. En revanche, comme tous les manuscrits de l’écrivain et, en particulier, ceux des *Cahiers*, les notes préparatoires du cours de poétique abondent aussi en dessins et schémas, allant du gribouillage plus ou moins automatique, caractéristique de ce que Valéry nomme « les productions spontanées de la sensibilité », où les figures se métamorphosent selon une logique presque purement formelle (architectures variées, emboîtements divers figurant l’interaction de la forme et du fond, spirale devenant escargot, serrure transformée en clef, pistolet s’achevant en pénis[11]), jusqu’aux scènes d’inspiration réaliste (paysage, personnages, nus

féminins[12]) ou fantastique (monstre cabré sur des ruines en flammes, spectateur assis sur l'anse d'un vase[13]).

Les scènes représentant un observateur[14] évoquent évidemment l'attitude spéculaire chère à monsieur Teste : « Je suis étant et me voyant ; me voyant me voir, et ainsi de suite[15]... », ce que Jean Levaillant nomme un « *cogito* du regard[16] ». Mais le dessin est également outil de réflexion : Valéry pense par la main glissant sur le papier. Ainsi des schémas plus ou moins techniques[17] ; ainsi, surtout, de ce fascinant paysage allégorique de montagne, où deux pics reliés par un col nommé « langage » figurent, l'un, la masse des « besoins », l'autre, celle des « créations » verbales, et où l'ascension de chaque pic fait accéder à des objets toujours plus rares et complexes (le « confort », d'un côté, les « sciences pures », de l'autre[18]).

Chacun de ces dessins mériterait des commentaires développés. Nous nous contentons d'en publier une sélection, en laissant le lecteur libre de s'étonner, de méditer ou de rêver.

## *Plan des volumes*

On a ici opté pour un plan strictement chronologique. Il permet de suivre le cours de poétique année après année, leçon après leçon, même si de très nombreuses leçons ne figurent pas dans la présente édition, quand les documents sont insuffisants, peu lisibles, redondants ou, tout bonnement — et c'est le cas le plus courant —, inexistants.

L'abondance des matériaux oblige à une publication en deux volumes. Le premier couvre les trois premières années, de 1937 à 1940, ou de l'avant-guerre à la « drôle de guerre ». En l'occurrence, toutefois, la contextualisation historique compte moins que l'unité de pensée de ces trois années, et surtout des deux premières, car la troisième année de cours, très perturbée par les événements, s'interrompit de façon brutale. Paul Valéry y

examine la création ou la poétique au niveau de l'individu, et le rôle fondamental qu'y jouent le corps et l'esprit.

Embrassant les cinq années restantes, de 1940 à 1945, ou de l'Occupation à la Libération, le second tome met l'accent sur ce que Valéry nomme « les œuvres collectives de l'esprit[19] », à savoir le langage, le droit, la politique et la religion. Les questions d'histoire, de société et de civilisation sont alors prédominantes, sans toutefois laisser totalement de côté les interrogations des premières années, d'autant moins qu'en 1945 Valéry entreprit une révision générale du cours depuis le début — révision qui bifurqua ensuite vers une réflexion nouvelle sur la responsabilité de l'écrivain et sur les problèmes littéraires du moment.

## *Principes d'édition*

Il ne s'agit pas ici d'une édition de type génétique ou diplomatique. L'objectif est de rendre accessible pour la première fois ce monument de la pensée qu'est le cours de poétique de Paul Valéry. Les brouillons ne sont édités que s'ils apportent des formulations différentes de la leçon effectivement prononcée, voire meilleures. Toutes les corrections et annotations marginales des manuscrits et dactylographies sont tacitement intégrées dans le texte ; les mots biffés par Valéry ne sont pas signalés : les spécialistes pourront toujours se reporter au document original, dont les références sont systématiquement indiquées en note après la première phrase ou, le cas échéant, après le titre[20].

Les rares mots manquants, oubliés par l'auteur, sont suppléés quand la langue le réclame absolument (un *plus* devant un comparatif, par exemple). En revanche, par respect de l'éventuelle intention stylistique, l'absence d'un *pas* ou d'un article est laissée telle quelle. L'orthographe et la ponctuation sont mises aux normes ; les tirets souvent remplacés par des virgules ; au

double point de suspension (..), signe propre aux manuscrits de Valéry, ont été substitués les points de suspension habituels. Les abréviations sont développées. Les mots en capitales sont rendus par des italiques, de même que les mots soulignés ou en rouge (sur les dactylographies). La plupart du temps, on n'a pas conservé la majuscule à l'initiale des noms communs abstraits (« Poésie », « Œuvres de l'Esprit », etc.), car il s'agit essentiellement d'un trait d'époque, et l'usage de Valéry est flottant. La majuscule a toutefois été maintenue dans certains textes afin de respecter la version publiée par l'auteur, quand elle existe. La capitale de *Poétique* ne subsiste que dans les rares cas où le terme désigne le cours ou la chaire au sens administratif et institutionnel.

L'édition des sténographies pose des problèmes spécifiques. Nous savons que Valéry ne souhaitait pas les publier sans les retravailler. En témoignent les lettres de Gaston Gallimard et de Brice Parain citées plus haut. En témoigne aussi la transcription de la leçon du 17 décembre 1943, qu'Edmée de La Rochefoucauld réalisa en collaboration avec l'écrivain : il en résulta un texte soigneusement rédigé, qui peut nous servir de modèle. Les transcriptions conservées à la Bibliothèque nationale de France, celles du 11 décembre 1937, par Gabriel Reddé, ou des 13 et 20 janvier 1940, sur Léonard de Vinci, proposent également des textes d'allure très propre.

Il en va différemment des vingt-huit sténographies réalisées par Fernande Sergent en 1938 et 1945 : leur *verbatim* méticuleux ne dissimule rien des hésitations, des interruptions de phrase, des reprises, des tics de langage — toutes choses qui peuvent fort bien passer à l'oral, mais rendent la lecture difficile. Ces problèmes sont particulièrement sensibles en 1945, lorsque l'homme sent peser l'âge, la maladie et la fatigue. Il est clair, en tout cas, que jamais Valéry n'aurait permis la publication de ces documents tels quels.

Les sténographies comportent, par ailleurs, de nombreuses erreurs de transcription, liées soit à des confusions phonétiques ou des inadvertances

(« que notre homme » pour *qu'un autre homme*, « imitation » pour *limitation*, « collection » pour *connexion*, « l'invariable » pour *le variable*, « réversibilité » pour *irréversibilité*, « mauvais vers » pour *beaux vers*, etc.), soit à la simple ignorance (« Egger » pour *Hegel*, « List » pour *Nietzsche*, « de Kling » pour *d'Euclide*, etc.), erreurs qu'il est possible et nécessaire de repérer et de corriger. La méthode sténographique multiplie également les confusions entre articles définis et indéfinis (*un* / *le*, *des* / *les*) : là aussi, il convient de rectifier.

Notre ambition première étant de donner un texte à lire et de faire connaître une pensée, et non pas de contribuer à l'histoire du français oral des années 1930 et 1940, nous avons choisi de supprimer les tics de langage les plus gênants, quand ils étaient dénués de signification en contexte (les *eh bien*, *si vous voulez*, *par conséquent*, *évidemment*, *naturellement*, *mais enfin*, *je suppose*, *alors*, *en somme*, etc.), de substituer directement aux premières formulations erronées les reformulations que l'orateur leur apporte sur-le-champ, et de redresser certaines phrases quand leur construction était excessivement défaillante. La ponctuation ici aussi a été normalisée. Nous laissons toutefois telles quelles nombre de phrases et constructions inachevées : des tirets marquent l'ouverture des incises, qui souvent connaissent un développement autonome et oublient de revenir à la phrase initiale. Sauf exception, les modifications apportées ne sont pas signalées. Ces rectifications, toujours limitées au strict nécessaire, sont bien plus nombreuses pour les leçons de 1945 que pour celles de 1938, où il a semblé possible de garder la plupart des marques d'oralité sans trop nuire, espérons-le, à la lisibilité.

Les titres figurant en tête de chaque leçon ou de chaque année sont de l'éditeur et visent à faciliter la lecture, en indiquant le thème principal du texte ou de l'ensemble des textes concernés. S'ils sont entre guillemets, ils reprennent une formule extraite de la leçon. Chaque texte ou ensemble de textes est précédé d'une brève introduction, qui en résume les enjeux et en

précise le contexte. Sauf exception signalée, toutes les notes sont de l’éditeur.

*

Cette publication du dernier grand inédit de Paul Valéry n’aurait pu se faire sans l’accord, la confiance et le soutien indéfectible de sa petite-fille, Martine Boivin-Champeaux, ainsi que de ses autres petits-enfants, Antoine et Charles-Ambroise Valéry, et Vincent Rouart. C’est pour moi un plaisir et un honneur que de leur apporter ce travail en espérant qu’il ne soit pas trop indigne de leur grand-père et en leur exprimant à tous ma plus vive reconnaissance et mon amitié.

Cette édition ne serait pas ce qu’elle est sans les informations précieuses et inespérées que m’apporta si libéralement Rémi Furlanetto à un moment crucial : je sais tout ce que je lui dois.

Isabelle Diu, directrice de la Bibliothèque littéraire Jacques-Doucet, et Olivier Wagner, conservateur au département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale de France et responsable du fonds Valéry, m’ont généreusement ouvert les trésors dont ils ont la garde en m’accordant d’exceptionnelles facilités d’accès. Anne Chatellier, Carmen Alemany, Claire Guttinger, Laure Léveillé et toute l’équipe des bibliothèques du Collège de France ont fait de même pour les archives dont elles ont la charge et ont patiemment satisfait à mes nombreuses curiosités.

Marie Coumes et la Librairie Pinault, à Paris, ont bien voulu me donner connaissance d’une précieuse lettre où Valéry évoque la publication du cours.

À des titres divers, par leur science, leur disponibilité, leurs conseils éclairés, l’édition a énormément bénéficié de l’aide d’Odile Bombarde, Renaud Bret-Vitoz, Guillaume Cassar, Jean-Pierre Changeux, Anne Cheng, Antoine Compagnon, Maria Teresa Giaveri, Michel Jarrety, Nathalie

Kremer, Bertrand Marchal, Éric Marty, Laurent Pfister, Antonietta Sanna, Brian Stimpson et, bien sûr, comme toujours, de Gilles Philippe.

Je n’aurais évidemment jamais pu achever un tel projet ni même envisager de le commencer si je n’avais bénéficié de l’environnement de recherche exceptionnel du Collège de France et de tous les moyens humains qu’il a mis généreusement à ma disposition. L’essentiel du colossal travail de transcription de manuscrits et dactylographies requis par une telle édition a en effet été accompli à partir de 2020 par mon équipe rapprochée et, en tout premier lieu, par mon assistant, Andrei Minzetanu, d’une disponibilité à toute épreuve, dont la conversation, l’intelligence et la sensibilité valéryenne ont beaucoup enrichi mon regard sur le cours de poétique ; Céline Surprenant l’a bientôt rejoint pour mettre au service de l’édition toute l’étendue de sa culture et de son expérience, ainsi que son souci de la perfection formelle ; et enfin, le confinement aidant, Marion Héran a apporté avec talent une contribution aussi spontanée que profitable. À eux trois, ainsi qu’à Cyril Rouanet, pour leur collaboration d’importance primordiale et au nom, si je le puis, de Paul Valéry, je veux exprimer toute la force de ma gratitude.

Grâce à l’appui précieux de Patrick Boucheron, Florence Terrasse-Riou, Céline Vautrin et de la commission des publications du Collège de France, ce joyau du patrimoine intellectuel du Collège peut enfin être rendu au public ainsi qu’à toute la communauté scientifique, qui l’attendait depuis longtemps.

Toute gratitude est due à Charles-Henri Filippi et à la Fondation Proficio pour leur action exceptionnelle de mécénat, qui a permis d’assurer cette publication, à Marc Fontecave, à Marie Chéron et à la Fondation du Collège de France, ainsi qu’à Laurence Engel et à la Bibliothèque nationale de France, attachée depuis l’époque de Julien Cain à la personne et à l’œuvre de Paul Valéry par un zèle qu’elle a su généreusement renouveler.

Enfin, la confiance indispensable d'Antoine Gallimard, l'attention chaleureuse de mon éditrice, Blanche Cerquiglini, l'ingéniosité des archivistes de cette grande maison, tout particulièrement Éric Legendre, la disponibilité d'Annette Istasse et du service fabrication ont permis la réalisation d'un vœu formulé il y a plus de quatre-vingts ans par le fondateur des Éditions Gallimard. Quelle plus belle fidélité à Valéry ?

WILLIAM MARX

1. De fascinants exemples figurent dans T. S. Eliot, « Notes sur le cours de Bergson au Collège de France (1910-1911) », édition et présentation par W. Marx, *Annales bergsoniennes*, Paris, Presses universitaires de France, vol. IX, 2020, p. 11-48.

2. Voir à ce sujet le numéro 39 de *Genesis. Revue internationale de critique génétique* : « Avant-dire. La genèse écrite des genres oraux », dir. Gilles Philippe, 2014.

3. Exactement 37 sur un total de 197, à savoir les leçons des 10 et 11 décembre 1937 ; 7, 8, 14, 15, 21, 22, 28 et 29 janvier, 4, 5, 11 et 12 février 1938 ; 12, 13 et 20 janvier 1940 ; 19 juin 1942 ; 19 mars et 17 décembre 1943 ; 15 décembre 1944 ; 5, 6, 12, 13, 19, 20, 26 et 27 janvier, 2 et 3 février, 9, 10, 16, 17, 23 et 24 mars 1945.

4. Voir la lettre de Gaston Gallimard à Paul Valéry, 15 mars 1937, archives Gallimard.

5. Voir les lettres de Gaston Gallimard à Julien-Pierre Monod, 7 janvier et 9 février 1938, et de Julien-Pierre Monod à Gaston Gallimard, 12 janvier 1938, Doucet, VRY ms 630.

6. Lettre de Brice Parain à Gaston Gallimard, 19 janvier 1940, archives Gallimard.

7. Edmée de La Rochefoucauld, *Images de Paul Valéry*, Strasbourg, Le Roux, 1949, p. 43-82.

8. *Lust, ou la Demoiselle de cristal*, I, 1, dans *Mon Faust* (1941, *Œ2*, p. 278-290 ; *LP3*, p. 993-1011). Jeanne Loviton, *alias* Jean Voilier, se dissimule également sous le personnage de Lust, qui est à clef multiple.

9. Voir notamment la leçon du 19 mars 1943, t. II, p. 212.

10. Voir le plan du cours de 1938-1939, p. 534.

11. NAF 19090, f. 252 ; 19091, f. 180 et 327.

12. NAF 19091, f. 170 ; 19099, f. 2 ; 19089, f. 61 ; 19094, f. 241.

13. NAF 19102, f. 1 ; 19090, f. 141.

14. NAF 19094, f. 270 v°.

15. « La Soirée avec monsieur Teste » (1896, *Œ2*, p. 25 ; *LP1*, p. 182).

16. Jean Levaillant, « Paul Valéry et la lumière », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, nº 20, 1968, p. 179.

17. NAF 19090, f. 176 ; 19093, f. 25 ; 19098, f. 13 ; 19094, f. 66.

18. NAF 19094, f. 103.

19. 1944, t. II, p. 307.

20. Le dossier « Poïétique » est accessible en ligne sur le site Gallica de la Bibliothèque nationale de France.

*OceanofPDF.com*

# LISTE DES RÉFÉRENCES ABRÉGÉES

Nouvelles Acquisitions françaises du département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France, Paris : NAF.

Bibliothèque littéraire Jacques-Doucet, Paris : Doucet.

Michel Jarrety, *Paul Valéry* [biographie], Paris, Fayard, 2008 : *PV*.

Paul Valéry, *Cahiers*, fac-similé, Paris, CNRS, 1957-1962, 29 vol. : *C*, I à *C*, XXIX.

—, *Cahiers*, anthologie éditée par Judith Robinson-Valéry, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973-1974, 2 vol. : *C1*, *C2*.

—, *Cahiers 1894-1914*, édition intégrale établie sous la direction de Nicole Celeyrette-Pietri *et al.*, Paris, Gallimard, 1987-2016, 13 vol. : *Ci1* à *Ci13*.

—, *Lettres à Jean Voilier : choix de lettres (1937-1945)*, postface de Martine Boivin-Champeaux, Paris, Gallimard, 2014 : *Lettres à Jean Voilier*.

—, *Œuvres*, éd. Jean Hytier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957-1960, 2 vol. : *Œ1*, *Œ2*.

—, *Œuvres*, éd. Michel Jarrety, Paris, Le Livre de poche, « La Pochothèque », 2016, 3 vol. : *LP1*, *LP2*, *LP3*.

OceanofPDF.com

# COURS DE POÉTIQUE

*OceanofPDF.com*

# *De l'enseignement de la poétique au Collège de France*

Tout candidat à une chaire au Collège de France doit d'abord produire un projet d'enseignement et de recherche, qu'il adresse à chaque professeur. Valéry se plia à l'exercice en publiant en 1937 à quatre-vingts exemplaires une plaquette à compte d'auteur. Le texte, *De l'enseignement de la poétique au Collège de France*, fut repris dans *Variété V* (1944) sans le bref *curriculum vitæ* qui le précédait. Nous reproduisons ici le texte intégral de la plaquette, corrigé de la main de Valéry, et signalons en note les principales variantes par rapport à l'édition définitive, moins soigneusement éditée que la plaquette originale.

Justement célèbre, ce programme de la poétique se signale par des formules qui ont fait date, mais qui sont en vérité bien plus que de simples paradoxes : ainsi de la conception d'une histoire de la littérature qui pourrait se faire « sans que le nom d'un écrivain y fût prononcé » ; ou bien de la définition fameuse de la littérature comme « une sorte d'extension et d'application de certaines propriétés du langage ». Cette définition figurait déjà dans l'« Essai sur Stéphane Mallarmé [1] », dont Valéry laissa la rédaction inachevée après la mort du maître en 1898. Or, même si les thèses énoncées en 1937 sur la littérature figuraient en partie déjà dans les premiers écrits de Valéry, quarante ans plus tôt, leur publication et leur réunion en un seul projet les font ici accéder à un autre statut : formant désormais système, elles dessinent avec fermeté le programme d'une critique formaliste de la littérature, tout à fait parallèle aux propositions de l'école formaliste russe au début des années 1920, parmi lesquelles en particulier celles de Roman Jakobson.

DE L'ENSEIGNEMENT DE LA POÉTIQUE

AU COLLÈGE DE FRANCE [2]

PAUL VALÉRY

MEMBRE DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE,
DOCTEUR *HONORIS CAUSA* DE L'UNIVERSITÉ D'OXFORD

Date de naissance : 30 octobre 1871

PRINCIPAUX OUVRAGES :

*Poésies*.
*Eupalinos ou l'architecte*.
*L'Âme et la Danse*.
*Regards sur le monde actuel*.
*L'Idée fixe*.
*Variété* (I, II, III).
*Sept recueils de fragments et poèmes en prose*[3].

L'histoire de la littérature s'est grandement développée de nos jours, et dispose de nombreuses chaires. Il est remarquable, par contraste, que la forme d'activité intellectuelle qui engendre les œuvres mêmes soit fort peu étudiée ; ou ne le soit qu'accidentellement et avec une précision insuffisante : la rigueur[4] qui s'applique à la critique des textes et à leur interprétation philologique se rencontre rarement dans l'analyse des phénomènes positifs de la production et de la consommation des œuvres de l'esprit.

Si quelque précision pouvait être atteinte en cette matière, son premier effet serait de dégager l'histoire de la littérature d'une quantité de faits accessoires, et de détails ou de divertissements, qui n'ont avec les problèmes essentiels de l'art que des relations tout arbitraires et sans conséquence. La tentation est grande de substituer à l'étude de ces problèmes très subtils celle de circonstances ou d'événements qui, pour intéressants qu'ils puissent être en eux-mêmes, ne nous disposent pas, en général, à goûter une œuvre plus profondément, ni à concevoir de sa structure une idée plus juste et plus profitable. Nous savons peu de chose d'Homère : la beauté marine de l'*Odyssée* n'en souffre pas ; et de Shakespeare, pas même si son nom est bien celui qu'il faut mettre sur *Le Roi Lear*.

Une histoire approfondie de la littérature devrait donc être comprise, non tant comme une histoire des auteurs et des accidents de leur carrière ou de celle de leurs ouvrages, que comme une *histoire de l'esprit en tant qu'il produit ou consomme de la « littérature »*, et cette histoire pourrait même se

faire sans que le nom d'un écrivain y fût prononcé. On peut étudier la forme poétique du Livre de Job ou celle du Cantique des Cantiques, sans la moindre intervention de la biographie de leurs auteurs, qui sont tout à fait inconnus.

Mais une histoire de ce type suppose ou exige, à titre de préambule ou de préparation, une étude qui eût pour objet de former une idée aussi exacte que possible des conditions d'existence et de développement de la littérature, une analyse des modes d'action de cet art, de ses moyens et de la diversité de ses formes. On ne concevrait pas que l'histoire de la peinture ou celle des mathématiques (par exemple) ne fussent pas précédées d'une connaissance assez approfondie de ces disciplines et de leurs techniques propres. Mais la littérature, à cause de sa facilité apparente de production (puisqu'elle a pour substance et pour instrument le langage de tous, et qu'elle ne combine que des idées non spécialement élaborées), semble pouvoir se passer, pour être pratiquée et goûtée, de toute préparation particulière. On ne conteste pas que cette préparation puisse paraître négligeable : c'est l'opinion commune, selon laquelle une plume et un cahier de papier, en y ajoutant quelque don naturel, font un écrivain.

Ce n'était pas là le sentiment des Anciens, ni celui de nos plus illustres auteurs. Ceux-là mêmes qui ont cru ne devoir leurs ouvrages qu'à leur désir et à leurs dons[5] immédiatement exercés s'étaient fait, sans qu'ils s'en doutassent, tout un système d'habitudes et d'idées qui étaient les fruits de leurs expériences et s'imposaient à leur production. Ils avaient beau ne pas soupçonner toutes les définitions, toutes les conventions, toute la logique et la « combinatoire » que la composition suppose, et croire ne rien devoir qu'à l'instant même, leur travail mettait nécessairement en jeu tous ces procédés et ces modes inévitables du fonctionnement de l'esprit. Les reprises d'un ouvrage, les repentirs, les ratures, et enfin les progrès marqués par les œuvres successives montrent bien que la part de l'arbitraire, de l'imprévu, de l'émotion, et même celle de l'intention actuelle, n'est

prépondérante qu'en apparence. Notre main, quand elle écrit, ne nous donne pas normalement à percevoir l'étonnante complication de son mécanisme et des forces distinctes qu'elle assemble dans son action. Mais *ce qu'elle écrit* ne doit pas, sans doute, être moins composé ; et chaque phrase que nous formons doit, comme tout acte complexe et singulier, être appropriée à quelque circonstance qui ne se reproduit pas, comporter la coordination de perceptions actuelles, d'impulsions et d'images du moment avec tout un « matériel » de réflexes, de souvenirs et d'habitudes. Tout ceci résulte de la moindre observation du langage « en acte ».

Mais encore, une réflexion tout aussi simple nous conduit à penser que *la littérature est et ne peut être autre chose qu'une sorte d'extension et d'application de certaines propriétés du langage*[6].

Elle utilise, par exemple, à ses fins propres, les propriétés phoniques et les possibilités rythmiques du parler, que le discours ordinaire néglige. Elle les classe même, les organise, et en fait quelquefois un emploi systématique, strictement défini. Il lui arrive aussi de développer les effets que peuvent produire les rapprochements de termes, leurs contrastes, et de créer des contractions ou user de substitutions qui excitent l'esprit à produire des représentations plus vives que celles qui lui suffisent à entendre le langage ordinaire. C'est là le domaine des « figures », dont s'inquiétait l'antique « rhétorique », et qui est aujourd'hui à peu près délaissé par l'enseignement. Cet abandon est regrettable. La formation de figures est indivisible de celle du langage lui-même, dont tous les mots « abstraits » sont obtenus par quelque abus ou quelque transport de signification, suivi d'un oubli du sens primitif. Le poète qui multiplie les figures ne fait donc que retrouver en lui-même le langage *à l'état naissant*. D'ailleurs, en considérant les choses d'assez haut, ne peut-on pas regarder[7] le langage lui-même comme le chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre littéraires, puisque toute création dans cet ordre se réduit à une combinaison des

puissances d’un vocabulaire donné, selon des formes instituées une fois pour toutes ?

En somme, l’étude dont nous parlons aurait pour objet de préciser et de développer la recherche des effets proprement littéraires du langage, l’examen des inventions expressives et suggestives qui ont été faites pour accroître le pouvoir et la pénétration de la parole, et celui des restrictions que l’on a parfois imposées en vue de bien distinguer la langue de la fiction de celle de l’usage, etc.

On voit par ces quelques indications la quantité des problèmes et l’immensité de la matière que propose à la pensée le dessein d’une théorie de littérature telle que nous la concevons. Le nom de *Poétique* nous paraît lui convenir, si l’on entend ce mot selon son étymologie, c’est-à-dire comme nom de tout ce qui a trait à la création ou à la composition d’ouvrages dont le langage est à la fois la substance et le moyen — et point au sens restreint de recueil de règles ou de préceptes esthétiques concernant la poésie.

L’art littéraire, dérivé du langage (et dont le langage, à son tour, se ressent), est donc, entre les arts, celui dans lequel la convention joue le plus grand rôle ; celui où la mémoire intervient à chaque instant, par chaque *mot* ; celui qui agit surtout par *relais*, et non par la sensation directe, et qui met en jeu simultanément, et même *concurremment*, les facultés intellectuelles abstraites et les propriétés émotives et sensitives. Il est, de tous les arts, celui qui engage et utilise le plus grand nombre de parties indépendantes (*son ; sens ; formes syntaxiques ; concepts ; images*...). Son étude ainsi conçue est évidemment des plus difficiles à conduire, et d’abord à ordonner, car elle n’est au fond qu’une analyse de l’esprit dirigée dans une intention particulière, et qu’il n’y a pas d’ordre dans l’esprit même : il en trouve un ou il en met dans les choses ; il ne s’en trouve point à soi-même qui s’impose à lui et qui passe en fécondité son « désordre » incessamment renouvelé.

Mais la *Poétique* se proposerait bien moins de résoudre des problèmes que d'en énoncer. Son enseignement ne se séparerait pas de la recherche même, comme il doit se faire dans tout haut enseignement ; et il devrait être abordé et maintenu dans un esprit de très grande généralité. Il est impossible, en effet, de donner de[8] la littérature une idée suffisamment complète et véritable si l'on n'explore pas, pour la situer assez exactement, le champ entier de l'expression des idées et des émotions ; si l'on n'examine pas ses conditions d'existence, tour à tour dans l'intime travail de l'auteur et dans l'intime réaction d'un lecteur ; et si l'on ne considère pas, d'autre part, les milieux de culture où elle se développe. Cette dernière considération conduit (entre autres résultats) à une importante distinction : celle des œuvres *qui sont comme créées par leur public* (dont elles remplissent l'attente et sont ainsi presque déterminées par la connaissance de celle-ci) et des œuvres qui, au contraire, *tendent à créer leur public*. Toutes les questions et querelles nées des conflits entre le nouveau et la tradition, les débats sur les conventions, les contrastes entre « petit public » et « grand public », les variations de la critique, le sort des œuvres dans la durée et les changements de leur valeur, etc., peuvent être exposés à partir de cette distinction.

Cependant la partie essentielle d'une *Poétique* devrait consister dans l'analyse comparée du mécanisme (c'est-à-dire, de ce que l'on peut, *par figure*, appeler ainsi) de l'acte de l'écrivain, et des autres conditions moins définies que cet acte semble exiger (« inspiration », « sensibilité », etc.).

L'observation personnelle et même l'introspection trouvent ici un emploi de première importance, pourvu que l'on s'attache à les exprimer avec autant de précision qu'on le puisse. Il faut bien avouer que la terminologie dans les arts, et particulièrement dans l'art littéraire, est des plus incertaines : *forme*, *style*, *rythme*, *influences*, *inspiration*, *composition*, etc., sont des termes qui s'entendent, sans doute ; mais qui ne s'entendent que dans la mesure où les personnes qui les emploient ou les

échangent entre elles s’entendent elles-mêmes. D’ailleurs, des mots aussi « élémentaires » que *phrase*, *vers* ou même *consonne*, demeurent bien mal définis...

En résumé, l’objet d’un enseignement éventuel de la Poétique au Collège de France, loin de se substituer ou de s’opposer à celui de l’histoire littéraire, serait de donner à celle-ci à la fois une introduction, un sens et un but.

PAUL VALÉRY

*OceanofPDF.com*



COLLÈGE DE FRANCE

CHAIRE DE POÉTIQUE

M. Paul VALÉRY, membre de l'Institut, professeur.

I

LES PROBLÈMES DE LA PRODUCTION DES OUVRAGES DE L'ESPRIT

II

LANGAGE ET LITTÉRATURE : EXAMEN DE QUELQUES FAITS ET NOTIONS

Le cours aura lieu les vendredis et les samedis, à onze heures, dans la salle 3.

La leçon d'ouverture aura lieu le vendredi 10 décembre, à onze heures, dans la salle 8.

L'Administrateur du Collège de France,
Ernest FARAL

Affiche annonçant le cours de 1937-1938.

1. *Ci2*, p. 275-284.
2. NAF 19086, f. 49-56. Plaquette avec corrections autographes.
3. *Cahier B 1910* (1924), *Rhumbs* (1926), *Analecta* (1926), *Autres Rhumbs* (1927), *Littérature* (1929), *Choses tues* (1930), *Suite* (1930), *Moralités* (1931). Ces huit recueils de fragments des *Cahiers* (et non pas sept : *Rhumbs* et *Autres Rhumbs* sont peut-être comptés ensemble) furent réunis dans *Tel quel* (1941-1943). On note que le recueil *Monsieur Teste* (1926) n'est pas mentionné parmi les principaux ouvrages.
4. *Variété V* (*Œ1*, p. 1438-1443 ; *LP3*, p. 943-951) : « Il est non moins remarquable que la rigueur [...]. »
5. *Variété V* : « vertus ».
6. Voir l'« Essai sur Stéphane Mallarmé » (1899, *Ci2*, p. 279).
7. Correction manuscrite. Le texte imprimé porte « considérer ».
8. *Variété V* : « à ».

OceanofPDF.com

# *Première année*

# 1937-1938

# LA SENSIBILITÉ

Dates des leçons[1] : 10, 11, 17 et 18 décembre 1937 ; 7, 8, 14, 15, 21, 22, 28 et 29 janvier ; 4, 5, 11, 12, 18, 19, 25 et 26 février ; 4, 5, 11, 12, 18, 19, 25, 26, 28 et 29 mars 1938.

Pour chaque année de cours, nous reproduisons d'abord le programme sommaire du cours tel qu'il fut annoncé par Valéry quelques mois avant le début de l'enseignement ; approuvé, comme c'est l'usage, par l'assemblée des professeurs ; puis affiché et imprimé dans l'*Annuaire du Collège de France* de l'année précédant le cours. Nous le faisons suivre du rapport ou résumé rétrospectif que Valéry, à l'instar de chaque professeur, rédige à la fin du cours et qui est publié dans l'*Annuaire* de l'année correspondante. On sera sensible aux différences qui apparaissent souvent entre le texte programmatique et le contenu effectif du cours, dont le résumé n'est de toute façon qu'un reflet plus ou moins exact.

## PROGRAMME[2]

I. Les problèmes de la production des ouvrages de l'esprit.

II. Langage et littérature : examen de quelques faits et notions.

Le cours aura lieu les vendredis et les samedis, à onze heures, dans la salle 3. La leçon d'ouverture aura lieu le vendredi 10 décembre [1937], à onze heures, dans la salle 8.

## RÉSUMÉ[3]

Les premières leçons du cours ont été consacrées à préciser l'objet de cet enseignement nouveau. Le nom même de poétique a été expliqué

comme désignation conventionnelle de l'étude de la production des *œuvres de l'esprit*, c'est-à-dire des ouvrages de l'homme qui visent à agir sur sa sensibilité ou son intellect, sans intention utilitaire.

Les productions de cette espèce sont possibles, car l'homme est capable de plus de perceptions qu'il ne lui en faut pour adapter ses actions utiles aux circonstances, et plus riche en pouvoirs d'action qu'il ne lui en faut pour satisfaire ses besoins physiologiques. De plus, son industrie lui a procuré, d'une part, des loisirs ; d'autre part, des instruments, des connaissances et des procédés qui lui permettent d'accroître et de raisonner son action extérieure.

*Contre*[4] ce temps libre, ces perceptions inutiles, et cette capacité d'actes arbitraires, une réaction remarquable se produit qui engendre des besoins d'un nouvel ordre et suggère des moyens de les contenter. La curiosité dite « désintéressée », les jeux, les arts, les spéculations se développent dans ce domaine de possibilités, et les productions qui apparaissent tendent à la création d'une *utilité et d'une nécessité de seconde espèce*. Mais l'*œuvre de l'esprit* ne possède jamais ces caractères au regard de tous. Le besoin qu'elle fait naître ou auquel elle répond, les jugements de valeur qu'elle suscite sont tous individuels. Sous cette réserve, on peut dire que l'activité productive de ce genre a son économie : que les notions d'échange, d'offre et de demande, de relation entre production et consommation, de valeur, etc., se retrouvent ici, nécessairement transposées. Ce rapprochement est fécond : il conduit à examiner, entre autres choses, les réactions mutuelles de la production des œuvres et de leur consommation, à quoi se rattache, par exemple, tout ce qui concerne la recherche du « nouveau » dans les arts, etc.

Une « œuvre de l'esprit », quoique représentée par un objet (ou un système d'actions) sensible, n'est entièrement déterminée qu'en tant qu'action de celui qui la produit, ou modification de celui qu'elle affecte. Ce sont là deux aspects fort différents, et d'ailleurs incompatibles.

Pour l’étude systématique et suffisamment ordonnée de l’immense domaine de la poétique ainsi entendue, il a paru nécessaire de prendre un parti. On a considéré que la production d’une œuvre était un *acte*, et que le parti le plus naturel et le plus clair consistait à se reporter au type de l’acte humain le plus complet, c’est-à-dire au processus de transformation qui va d’une excitation initiale à un retour à l’état final de liberté ou de disponibilité des fonctions qui ont participé à ladite transformation. Cette sorte de cycle dont l’ouvrage même, en tant qu’objet sensible, est l’effet extérieur donne à observer et à décrire les états successifs de la sensibilité spéciale et générale, les spécialisations et accommodations (attention, raisonnements, etc.), les événements psychiques et les relations motrices coordonnées, le rôle de la « conscience de soi » et du langage, etc., qui se rencontrent dans la vie productrice d’œuvres.

Mais avant la production des œuvres, il fallait signaler une production d’importance capitale, qui est celle que l’on peut grouper sous le chef de productions de la sensibilité.

Cette partie de notre étude a occupé le plus grand nombre des leçons de cette première année.

Nous produisons continuellement et spontanément quantité de phénomènes subjectifs qui répondent à des sensations ou impressions de tous ordres. Parmi les faits de cet ordre, l’un des plus nets et des plus remarquables est la production d’une couleur complémentaire d’une couleur perçue. Un certain vert nous est donné par un certain rouge ; et si l’impression initiale a été assez intense, un rouge plus foncé succède au vert, et est lui-même remplacé par un ton vert-bleu. La production rétinienne affecte donc un processus oscillatoire amorti. Cette observation montre d’abord qu’une relation intime existe entre réception et production des sensations chromatiques. Si l’on y joint la remarque de la continuité sensorielle, c’est-à-dire du passage possible d’une couleur à une autre par voie de dégradation insensible, on peut construire un système des couleurs

et de leurs relations propres, un « univers chromatique » complet en soi-même, dont toutes les combinaisons ornementales colorées dérivent. Les sensations auditives et tactiles donnent lieu à des observations analogues. La complémentarité, la similitude, le contraste[5], les symétries ont été envisagés comme productions immédiates de la sensibilité et comme propriétés essentielles à tous les arts qui se passent de la représentation des objets et des êtres.

On a cru pouvoir rapprocher de ces observations certains faits psychologiques bien connus, dont quelques-uns ont été signalés comme points de départ de nos notions les plus abstraites.

Nos besoins physiologiques qui ne reçoivent pas satisfaction immédiate excitent la formation d'images satisfactoires : la soif intense fait imaginer des boissons, et l'intensité du besoin porte parfois jusqu'à l'hallucination, l'intensité des images.

Un fait plus remarquable encore est celui de la production d'actes compensateurs de l'insuffisance, ou, au contraire, de la surabondance des perceptions. Un « temps vide », un « espace vide » constituent des états instables. Ces vides semblent exciter des productions de la sensibilité. Les surfaces nues appellent quelque décor, etc[6].

En somme, quantité de faits se groupent sous la notion de complémentarité ; quantité d'autres se réfèrent à celle de similitude ; la notion de symétrie participant des deux.

Toutes ces considérations ont été illustrées d'exemples empruntés aux divers arts, et parfois aux éléments intuitifs qui se trouvent dans les commencements des sciences.

Tout ceci se distingue (par la spontanéité) de la production des œuvres, qui exige l'intervention de coordinations complexes. Tout ce qui est de la sensibilité est instable et instantané. Toute fabrication qui exige durée, addition, complexité, et adaptation à un but exprimé, ou conformité à une condition extérieure, exige donc une organisation intime qui tend à

s’opposer à cette instantanéité ou instabilité. L’action qui produira une œuvre, même quand cette œuvre sera la moins réfléchie, la plus naïve, introduit inévitablement un facteur fonctionnel *de plus* dans le système vivant qui effectue l’opération de produire ; et pour peu que cette action se poursuive, on observera des modifications de ce système qui concourront à la conservation du but, à la convergence des manœuvres, à l’addition des efforts. Le travail mental se fera sensible : l’attention volontaire, les débats intérieurs se manifesteront. Enfin, tout un « matériel » d’acquisitions entrera en jeu. On a pu dire, dans les dernières leçons, et essayer de démontrer, que tous les développements proprement intellectuels et réfléchis, les instruments de pensée créés pour servir à l’édification des œuvres de l’esprit, sont autant de moyens dirigés contre l’*instant*, c’est-à-dire contre la précarité, l’incohérence, la dispersion, l’insuffisance des simples « produits de sensibilité ».

1. Pour 1937-1938 comme pour les années suivantes, il s’agit des dates des leçons effectivement données, d’après les registres de présence où Valéry, comme ses collègues, émarge à chaque cours donné, qu’il numérote également. Les professeurs du Collège de France devaient alors enseigner trente heures par an. Voir les archives du Collège de France, cote 16 CDF 406, carton 53, C-VII-d-225B (registre 1929-1938) ; C-VII-d-226A (1935-1946) ; C-VII-d-226B (1938-1953). La dernière semaine de mars 1938, Valéry décala ses leçons au lundi et au mardi.

2. Affiche, archives du Collège de France, 16 CDF 406, carton 53, document 12. Voir aussi l’*Annuaire du Collège de France*, 37e année (1936-1937), 1937, p. 151-152. Le cours était initialement prévu les jeudis et samedis.

3. *Annuaire du Collège de France*, 38e année (1937-1938), 1938, p. 140-143.

4. Italique sur dactylographie préparatoire (NAF 19087, f. 8).

5. L’*Annuaire* donne ici, par erreur, « contracte ». Nous suivons la leçon de la dactylographie.

6. Ajout manuscrit sur dactylographie préparatoire (f. 11) : « L’attente anxieuse semble engendrer les tragédies. L’observation montre même une certaine allure périodique dans ces productions. L’espoir et la crainte se répondent. »

OceanofPDF.com

VENDREDI 10 DÉCEMBRE 1937

(1re leçon)

# *Première leçon du cours de poétique*

Chaque professeur nouvellement élu au Collège de France donne une leçon inaugurale solennelle, où il développe à l'intention du public, de ses collègues et des invités officiels les objectifs, les thèmes et les méthodes de son enseignement. Valéry ne faillit pas à la règle. Jean Zay, ministre de l'Éducation nationale et des Beaux-Arts du gouvernement du Front populaire, fit le déplacement pour l'écouter.
Nous reproduisons ici d'abord le texte définitif de la « Première leçon du cours de poétique », publié en plaquette, puis repris dans *Variété V*, et le faisons suivre d'une première version incomplète de la leçon inaugurale, intitulée « *Lectio prima* », différente de la version définitive, qu'elle complète utilement, ainsi que d'autres fragments préparatoires de cette leçon, portant sur la « poétique généralisée » et « l'infini esthétique ».

## PREMIÈRE LEÇON
## DU COURS DE POÉTIQUE

Monsieur le Ministre,
Monsieur l'Administrateur,
Mesdames, Messieurs,

C'est pour moi une sensation assez étrange et très émouvante, que de monter dans cette chaire et de commencer une carrière toute nouvelle à l'âge où tout nous conseille d'abandonner l'action et de renoncer à l'entreprise[1].

Je vous remercie, Messieurs les Professeurs, de l'honneur que vous me faites de m'accueillir parmi vous et de la confiance que vous avez accordée,

d’abord, à la proposition qui vous a été soumise d’instituer un enseignement qui s’intitulât *Poétique*, et ensuite à celui qui vous la soumettait.

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

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

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

Messieurs, je ne saurais non plus m’engager dans l’explication de ma tâche, que je ne témoigne d’abord mes sentiments de reconnaissance, de respect et d’admiration envers mon illustre ami M. Joseph Bédier[2]. Ce n’est pas ici qu’il est besoin de rappeler la gloire et les mérites insignes du savant et de l’écrivain, honneur des Lettres françaises, et je n’ai pas à vous parler de sa douce et persuasive autorité d’administrateur. Mais il m’est difficile de taire que c’est lui, Messieurs les Professeurs, qui, s’accordant avec quelques-uns d’entre vous, eut la pensée que voici qui se réalise aujourd’hui. Il m’a séduit au charme de votre Maison, qu’il était sur le point de quitter, et c’est lui qui m’a persuadé que je pourrais tenir cette place à laquelle rien ne me conduisait à songer. C’est enfin dans quelque entretien avec lui que la rubrique même de cette chaire s’est dégagée de notre échange de questions et de réflexions.

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

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

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

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

Une autre facilité résultait de ces règles formelles, pour ceux qui songeaient à produire. Des conditions très étroites, et même des conditions

très sévères, dispensent l'artiste d'une quantité de décisions des plus délicates et le déchargent de bien des responsabilités en matière de forme, en même temps qu'elles l'excitent quelquefois à des inventions auxquelles une entière liberté ne l'aurait jamais conduit.

Mais, qu'on le déplore ou qu'on s'en réjouisse, l'ère d'autorité dans les arts est depuis assez longtemps révolue, et le mot « Poétique » n'éveille guère plus que l'idée de prescriptions gênantes et surannées. J'ai donc cru pouvoir le reprendre dans un sens qui regarde à l'étymologie, sans oser cependant le prononcer *Poïétique*, dont la physiologie se sert quand elle parle de fonctions hématopoïétiques ou galactopoïétiques. Mais c'est enfin la notion toute simple de *faire* que je voulais exprimer. Le faire, le *poïein*, dont je veux m'occuper, est celui qui s'achève en quelque œuvre et que je viendrai à restreindre bientôt à ce genre d'œuvres qu'on est convenu d'appeler *œuvres de l'esprit*. Ce sont celles que l'esprit veut se faire pour son propre usage, en employant à cette fin tous les moyens physiques qui lui peuvent servir.

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

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

devions nous le rendre présent à l'esprit et le connaître à fond pour l'exercer.

Achille ne peut vaincre la tortue s'il songe à l'espace et au temps[3].

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

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

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

Je n'ai pas besoin de vous rappeler avec quelle érudition et quelle originalité de vues cet enseignement fut ici même dispensé par votre éminent collègue M. Abel Lefranc[4]. Mais la connaissance des auteurs et de leur temps, l'étude de la succession des phénomènes littéraires ne peut que nous exciter à conjecturer ce qui a pu se passer dans l'intime de ceux qui ont fait ce qu'il a fallu pour obtenir d'être inscrits dans les fastes de l'Histoire des Lettres. S'ils l'ont obtenu, c'est par le concours de deux conditions que l'on peut toujours considérer comme indépendantes : l'une est nécessairement la production même de l'œuvre ; l'autre est la production d'une certaine *valeur* de l'œuvre, par ceux qui ont connu, goûté l'œuvre produite, qui en ont imposé la renommée et assuré la transmission, la conservation, la vie ultérieure.

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

Si l’on veut entreprendre l’exploration du domaine de l’esprit créateur, il ne faut pas craindre de se tenir d’abord dans les considérations les plus générales qui sont celles qui nous permettront de nous avancer sans être obligés à trop de retours sur nos pas, et qui nous offriront aussi le plus grand nombre d’analogies, c’est-à-dire le plus grand nombre d’expressions approchées pour la description de faits et d’idées qui échappent le plus souvent, par leur nature même, à toute tentative de définition directe. C’est pourquoi je fais la remarque de cet emprunt de quelques mots à l’économie : il me sera peut-être commode d’assembler sous les seuls noms de *production* et de *producteur* les diverses activités et les divers personnages dont nous aurons à nous occuper, si nous voulons traiter de ce qu’ils ont de commun, sans distinguer entre leurs différentes espèces. Il ne sera pas moins commode, avant de spécifier que l’on parle de lecteur ou d’auditeur ou de spectateur, de confondre tous ces suppôts des œuvres de tous genres sous le nom économique de *consommateur*.

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

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

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

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

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

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

Nous savons toutefois que le vrai sens de tel choix ou de tel effort d'un créateur est souvent *hors* de la création elle-même, et résulte d'un souci plus ou moins conscient de l'effet qui sera produit et de ses conséquences pour le producteur. Ainsi, pendant son travail, l'esprit se porte et se reporte incessamment du Même à l'Autre ; et modifie ce que produit son être le plus intérieur, par cette sensation particulière du jugement des tiers. Et

donc, dans nos réflexions sur une œuvre, nous pouvons prendre l'une ou l'autre de ces deux attitudes qui s'excluent. Si nous entendons procéder avec autant de rigueur qu'une telle matière en admet, nous devons nous astreindre à séparer très soigneusement notre recherche de la génération d'une œuvre, de notre étude de la production de sa valeur, c'est-à-dire des effets qu'elle peut engendrer ici ou là, dans telle ou telle tête, à telle ou telle époque.

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

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

Il en résulte des surprises très fréquentes dont quelques-unes sont avantageuses. Il y a des malentendus créateurs. Et il y a quantité d'effets — et des plus puissants —, qui exigent l'absence de toute correspondance directe entre les deux activités intéressées. Telle œuvre, par exemple, est le

fruit de longs soins, et elle assemble une quantité d'essais, de reprises, d'éliminations et de choix. Elle a demandé des mois et même des années de réflexion, et elle peut supposer aussi l'expérience et les acquisitions de toute une vie. Or, l'effet de cette œuvre se déclarera en quelques instants. Un coup d'œil suffira à apprécier un monument considérable, à en ressentir le choc. En deux heures, tous les calculs du poète tragique, tout le labeur qu'il a dépensé pour ordonner sa pièce et en former un à un chaque vers ; ou bien toutes les combinaisons d'harmonie et d'orchestre qu'a construites le compositeur ; ou bien toutes les méditations du philosophe et les années pendant lesquelles il a retardé, retenu ses pensées, attendant qu'il en aperçoive et en accepte l'ordonnance définitive, tous ces actes de foi, tous ces actes de choix, toutes ces transactions mentales viennent enfin, à l'état d'œuvre faite, frapper, étonner, éblouir ou déconcerter l'esprit de l'*Autre*, brusquement soumis à l'excitation de cette charge énorme de travail intellectuel. Il y a là une action de *démesure*.

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

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

Supposons, au contraire, le grand effet produit. Les personnes qui l'ont subi et qui ont été comme accablées par la puissance, par les perfections, par le nombre des coups heureux, de belles surprises accumulées, ne peuvent, ni ne *doivent*, se figurer tout le travail interne, les possibilités égrenées, les longs prélèvements d'éléments favorables, les raisonnements délicats dont les conclusions prennent l'apparence de divinations, en un mot, la quantité de vie intérieure qui fut traitée par le chimiste de l'esprit

producteur ou triée dans le chaos mental par un démon à la Maxwell[5] ; et ces personnes sont donc portées à imaginer un être aux immenses pouvoirs, capable de créer ces prodiges sans autre effet que celui qu'il faut pour émettre quoi que ce soit.

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

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

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

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

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

Nous regardons alors une œuvre comme un *objet*, purement objet, c'est-à-dire sans y rien mettre de nous-mêmes que ce qui se peut appliquer

indistinctement à tous les objets : attitude qui se marque assez par l'absence de toute production de valeur.

Que pouvons-nous sur cet objet qui, cette fois, ne peut rien sur nous ? Mais nous pouvons sur lui. Nous pouvons le mesurer selon sa nature, spatiale ou temporelle, compter les mots d'un texte ou les syllabes d'un vers ; constater que tel livre a paru à telle époque ; que telle composition d'un tableau est un décalque de telle autre ; qu'il y a un hémistiche chez Lamartine qui existe chez Thomas[6], et que telle page de Victor Hugo appartient, dès 1645, à un obscur père François[7]. Nous pouvons relever que tel raisonnement est un paralogisme ; que ce sonnet est incorrect ; que le dessin de ce bras est un défi à l'anatomie, et tel emploi de mots, insolite. Tout ceci est le résultat d'opérations qu'on peut assimiler à des opérations purement matérielles, puisqu'elles reviennent à des manières de superposition de l'œuvre, ou de fragments de l'œuvre, à quelque modèle.

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

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

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

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

Tout ce que j'ai dit jusqu'ici se resserre en ces quelques mots : *l'œuvre de l'esprit n'existe qu'en acte*. Hors de cet acte, ce qui demeure n'est qu'un objet qui n'offre avec l'esprit aucune relation particulière. Transportez la

statue que vous admirez chez un peuple suffisamment différent du nôtre : elle n'est qu'une pierre insignifiante. Un Parthénon n'est qu'une petite carrière de marbre. Et quand un texte de poète est utilisé comme recueil de difficultés grammaticales ou d'exemples, il cesse aussitôt d'être une *œuvre de l'esprit*, puisque l'usage qu'on en fait est entièrement étranger aux conditions de sa génération, et qu'on lui refuse d'autre part la valeur de consommation qui donne un sens à cet ouvrage.

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

Par ces motifs, je ne cesserai de condamner la pratique détestable qui consiste à abuser des œuvres les mieux faites pour créer et développer le sentiment de la poésie chez les jeunes gens, à traiter les poèmes comme des choses, à les découper comme si la composition n'était rien, à souffrir, sinon à exiger, qu'ils soient récités de la sorte que l'on sait, employés comme épreuves de mémoire ou d'orthographe ; en un mot, à faire abstraction de l'essentiel de ces ouvrages, de ce qui fait qu'ils sont ce qu'ils sont, et non tout autres, et qui leur donne leur vertu propre et leur nécessité[8].

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

Les œuvres de l'esprit, poèmes ou autres, ne se rapportent qu'à *ce qui fait naître ce qui les fit naître elles-mêmes*, et absolument à rien d'autre.

Sans doute, des divergences peuvent se manifester entre les interprétations poétiques d'un poème, entre les impressions et les significations ou plutôt entre les résonances que provoque, chez l'un ou chez l'autre, l'action de l'ouvrage. Mais voici que cette remarque banale doit prendre, à la réflexion, une importance de première grandeur : cette diversité possible des effets légitimes d'une œuvre est la marque même de l'esprit. Elle correspond, d'ailleurs, à la pluralité des voies qui se sont offertes à l'auteur pendant son travail de production. C'est que tout acte de l'esprit même est toujours comme accompagné d'une certaine atmosphère d'indétermination plus ou moins sensible.

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

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

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

accident géologique, ou combinaisons passagères de lumière et de vapeur dans le ciel du soir.

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

Mais quel que soit le détail de ces jeux ou de ces drames qui s'accomplissent dans le producteur, tout doit s'achever dans l'œuvre visible, et trouver par ce fait même une détermination finale absolue. Cette fin est l'aboutissement d'une suite de modifications intérieures aussi désordonnées que l'on voudra, mais qui doivent nécessairement se résoudre au moment où la main agit, en un commandement unique, heureux ou non. Or, cette main, cette action extérieure, résout nécessairement bien ou mal l'état d'indétermination dont je parlais. L'esprit qui produit semble ailleurs, chercher à imprimer à son ouvrage des caractères tout opposés aux siens propres. Il semble fuir dans une œuvre l'instabilité, l'incohérence, l'inconséquence qu'il se connaît et qui constituent son régime le plus fréquent. Et donc, il agit contre les interventions en tous sens et de toute espèce qu'il doit subir à chaque instant. Il résorbe la variété infinie des incidents ; il rebute les substitutions quelconques d'images, de sensations, d'impulsions et d'idées qui traversent les autres idées. Il lutte contre ce qu'il est obligé d'admettre, de produire ou d'émettre ; et en somme, contre sa nature et son activité accidentelle et instantanée.

Pendant sa méditation, il bourdonne lui-même autour de son propre point de repère. Tout lui est bon pour se divertir. Saint Bernard observait : « *Odoratus impedit cogitationem*[9]. » Même dans la tête la plus solide la contradiction est la règle ; la conséquence correcte est l'exception. Et cette correction elle-même est un artifice de logicien, artifice qui consiste, comme tous ceux qu'invente l'esprit contre soi-même, à matérialiser les éléments de pensée, ce qu'il appelle les « concepts », sous forme de cercles ou de domaines, à donner une durée indépendante des vicissitudes de

l’esprit à ces objets intellectuels, car la logique, après tout, n’est qu’une spéculation sur la permanence des notations.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

peut observer ; cependant que, d'autre part, il nous procure le moyen de faire entre les œuvres de l'esprit une distinction très importante.

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

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

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

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

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

Ces parties sont sans relations concevables entre elles. Il nous faut donner l'illusion de leur intimité profonde.

*À quoi bon tout ceci ?* L'observance des rythmes, des rimes, de la mélodie verbale gêne les mouvements directs de ma pensée, et voici que je ne peux plus dire ce que je veux... *Mais qu'est-ce donc que je veux ?* Voilà la question.

On conclut qu'il faut ici vouloir ce que l'on doit vouloir, pour que la pensée, le langage et ses conventions, qui sont empruntées à la vie extérieure, le rythme et les accents de la voix qui sont directement choses

de l’être, s’accordent, et cet accord exige des sacrifices réciproques dont le plus remarquable est celui que doit consentir la pensée.

J’expliquerai un jour comment cette altération se marque dans le langage des poètes, et qu’il y a un langage poétique dans lequel les mots ne sont plus les mots de l’usage pratique et libre. Ils ne s’associent plus selon les mêmes attractions ; ils sont chargés de deux valeurs simultanément engagées et d’importance équivalente : leur son et leur effet psychique instantané. Ils font songer alors à ces nombres complexes des géomètres, et l’accouplement de la *variable phonétique* avec la *variable sémantique* engendre des problèmes de prolongement et de convergence que les poètes résolvent les yeux bandés — mais ils les résolvent (et c’est là l’essentiel), de temps à autre... *De Temps à Autre*, voilà le grand mot ! Voilà l’incertitude, voilà l’inégalité des moments et des individus. C’est là notre fait capital. Il faudra y revenir longuement, car tout l’art, poétique ou non, consiste à se défendre contre cette inégalité du moment.

Tout ce que je viens d’ébaucher dans cet examen sommaire de la notion générale de l’œuvre doit me conduire à indiquer enfin le parti pris que j’ai choisi en vue d’explorer l’immense domaine de la production des œuvres de l’esprit. Nous avons essayé, en quelques instants, de vous donner une idée de la complexité de ces questions, dans lesquelles on peut dire que tout intervient à la fois, et dans lesquelles se combine ce qu’il y a de plus profond dans l’homme avec quantité de facteurs extérieurs.

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

Une action volontaire qui, dans chacun des arts, est très composée, qui peut exiger de longs travaux, des attentions des plus abstraites, des connaissances très précises, vient s’adapter dans l’opération de l’art à un état de l’être qui est tout à fait irréductible en soi, à une expression finie, qui ne se rapporte à aucun objet localisable, que l’on puisse déterminer, et atteindre par un système d’actes uniformément déterminés ; et ceci

aboutissant à cette œuvre, dont l'effet doit être de reconstituer chez quelqu'un un état analogue — je ne dis pas semblable (puisque nous n'en saurons jamais rien), mais analogue — à l'état initial du producteur.

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

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

Et c'est enfin en me représentant ce fait si remarquable (quoique assez peu remarqué, me semble-t-il), l'*exécution d'un acte*, comme aboutissement, issue, détermination finale d'un état qui est inexprimable en termes finis (c'est-à-dire qui annule exactement la sensation cause), que j'ai adopté la résolution de prendre pour forme générale de ce cours le type le plus général possible de l'action humaine. J'ai pensé qu'il fallait à tout prix fixer une ligne simple, une sorte de voie géodésique au travers des observations et des idées d'une matière innombrable, sachant que dans une

étude qui n’a pas, à ma connaissance, été jusqu’ici abordée dans son ensemble, il est illusoire de chercher un ordre intrinsèque, un développement sans répétition qui permette d’énumérer des problèmes selon le progrès d’une variable, car cette variable n’existe pas.

Dès que l’esprit est en cause, tout est en cause ; tout est désordre, et toute réaction contre le désordre est de même espèce que lui. C’est que ce désordre est d’ailleurs la condition de sa fécondité : il en contient la promesse, puisque cette fécondité dépend de l’inattendu plutôt que de l’attendu, et plutôt de ce que nous ignorons, et parce que nous l’ignorons, que de ce que nous savons. Comment en serait-il autrement ? Le domaine que j’essaie de parcourir est illimité, mais tout se réduit aux proportions humaines aussitôt que l’on prend garde de s’en tenir à sa propre expérience, aux observations que soi-même on a faites, aux moyens qu’on a éprouvés. Je m’efforce de n’oublier jamais que chacun est la mesure des choses[10].

### *LECTIO PRIMA*[11]

Tous ces effets qui vont quelquefois au prodige sont tout instantanés comme tout ce qui ressort de la sensibilité, et ils attaquent directement les points stratégiques qui commandent notre vie affective, qui accélèrent, suspendent, ou régularisent les divers fonctionnements dont l’accord ou le désaccord nous donne enfin toutes les modulations de la sensation de vivre — depuis le calme plat jusqu’à la tempête.

Je ne citerai que les effets connus du seul timbre du violoncelle qui exerce chez la plupart une véritable domination viscérale.

En somme, les œuvres que l’on peut grouper sous le nom vague et inexact en soi d’*œuvres d’art* sont les œuvres qui visent à manœuvrer le régime de nos énergies et de leurs voies et de leurs temps de réaction par action sensorielle. Dans certains arts, il y a complication et extension de ce programme par association de la condition précédente avec des représentations ou des significations : c’est le cas de la peinture et celui de

la poésie. Dans ces deux cas, le problème de cette association se pose : ce que dit le tableau et ce qu'il donne aux yeux doivent se composer. Mais ce problème ne peut recevoir que des solutions particulières. Dans d'autres arts, comme dans l'ornement à base géométrique ou dans la musique pure, la production est libre de toute imitation et se trouve d'autres problèmes.

Ces considérations peuvent nous éclairer la constitution de la poésie, qui est assez mystérieuse. Il est étrange que l'on s'évertue à former un discours qui doive observer des conditions simultanées hétéroclites, conditions musicales et conditions rationnelles, et qui soit une liaison suivie et constamment entretenue entre un rythme et une pensée, entre le son et le sens. Ces parties n'ont aucune relation entre elles. À quoi bon tout ceci ? L'observance des rythmes, des rimes, des sonorités gêne les mouvements de ma pensée, et voici que je ne dis plus ce que je veux. Mais qu'est-ce donc que je veux ? Eh bien, il faut vouloir ce que l'on doit vouloir pour que la pensée, le langage et ses conventions, le rythme et les accents de la voix s'accordent, et ceci exige des sacrifices réciproques. Le plus remarquable est celui que consent la pensée, et qui se marque dans le langage. Je veux dire que c'est celui qui nous est le plus sensible ! Comme il y a une pensée poétique, il y a un langage poétique : en lui, les mots ne sont plus les mêmes mots que dans l'usage ; ils ne s'associent plus selon les mêmes attractions ; ils sont chargés de deux *valeurs* simultanément produites, et d'*importance équivalente*, le son et le sens. Il faut songer alors à ces nombres complexes dont se servent les géomètres ; et la variable phonétique accouplée à la variable sémantique, cela engendre des problèmes de prolongement et de convergence que les poètes résolvent les yeux bandés ; mais ils le résolvent, et c'est l'essentiel, *de temps à autre*...

« *De temps à autre* » : voilà l'incertitude, voilà l'inégalité des moments et des individus : fait capital en nos matières. Il faudra y revenir longuement, car toute la technique poétique consiste à se défendre contre cette inégalité — qui est la marque de l'esprit.

Mais je reviens à présent à la complexité du discours poétique, et vous prie d'observer que, par cette association d'un excitant sensoriel direct, et d'un aliment psychique, chaque élément du discours emporte avec soi de quoi se soutenir, c'est-à-dire de quoi faire vivre notre état, notre écart — ce que l'on pourrait hardiment appeler : notre attention en mouvement.

C'est une phase d'action réglée et préordonnée que la poésie nous impose, phase pendant laquelle l'énergie de notre attention est entretenue tantôt par l'enchaînement des émissions de la voix, tantôt par l'effet des images et des idées. Mais encore, les idées de ce discours ne peuvent être de même valeur que les idées qui, dans le parler ordinaire, sont des buts finis et déterminés.

La poésie est donc un discours indivisible de sa forme, et ceci suffit à la distinguer radicalement de tout emploi du langage qui s'achève en compréhension. Le seuil de la compréhension atteint, le discours ordinaire expire. Son rôle est achevé. L'idée produite pourra, une fois acquise, être redite en tout autres termes. Quels qu'aient été le chemin suivi, les mots employés, les sons qui les composent et leurs séquences, le but est la seule condition de ce discours ; les moyens importent peu. Celui qui parle arrive et brûle ses vaisseaux. Entre tous les chemins possibles, il aura choisi le plus court, et le style télégraphique sera finalement l'expression la plus parfaite et la plus pure de cette transmission de la pensée dont l'intermédiaire se consume dans le bon succès de son emploi.

Au contraire, c'est le véhicule qui est essentiel en poésie ; ce sont les actes et réactions successifs qui transportent l'être non à un but définissable, mais à un état. La forme est le principal, car elle n'est que l'exploitation des propriétés additives et accumulatrices de la sensibilité ; elle n'est que l'observation de l'ordre des impressions, des effets de renforcement de leur succession, et de ceux qui résultent du contraste ou de la similitude. D'autre part, comme je l'ai déjà indiqué, les productions psychiques et intellectuelles subissent dans cette phase des modifications caractéristiques.

Ce que l’on peut dire, ce que l’on ne peut pas dire n’est pas le même ici que dans le parler ordinaire. Les domaines de ces deux ordres d’expression ont une partie commune ; ils ne coïncident pas entièrement.

Nous voici, étant partis d’une définition très généralisée du mot de *poétique*, et du dessein d’étudier la production des œuvres de l’esprit, arrivés insensiblement à effleurer les problèmes de la poétique restreinte, par un glissement naturel. Je ne m’arrêterai aujourd’hui sur les questions très spéciales de cet ordre. Mais je veux observer le fait linguistique assez suggestif qui consiste dans la variation du sens de ces mots dérivés du *poïein*.

Poésie s’entendait d’abord seulement de l’art, c’est-à-dire de toute manière de *faire* ; ensuite du seul art de faire des vers et des compositions en vers ; en ce sens, *poésie* fut à *poétique* ce que le produit est à la production, et la chose faite à la fabrication qui la fait. Mais un sens nouveau lui est venu, qui n’est pas aisé à développer. Ce sens n’a plus rien de commun avec l’idée de *faire*. Il désigne un effet — ce que j’ai nommé tantôt une « valeur ». Même cette valeur ne se rapporte pas nécessairement à un ouvrage fait de mots ; ni même à une œuvre d’art ; ni même à une œuvre de l’homme. Un paysage, une émotion, une situation de la vie, parfois quelque circonstance fortuite imperceptible peuvent provoquer ce même effet. En vérité, il ne dépend que de la personne et de son état, quoiqu’une opinion traditionnelle l’attache à certains objets. Nous possédons tout un matériel poétique plus ou moins usé qui traîne dans nos poèmes ; mais qu’il ne conviendrait pas de trop railler sans avoir d’abord déchiffré le secret de ses longs succès. La lune, la rose, l’amour, la mort, et même le vin, ce sont des ingrédients qu’il ne dépend que de celui qui les reprenne pour être ravivés et redevenir très actifs dans quelque chef-d’œuvre.

Mais c’est de l’état poétique que je m’occupe. Je voudrais bien vous le définir, et vous donner, par conséquent, les moyens de l’enfermer dans une

pensée — sinon de le retrouver à volonté. Or, il échappe à toute prise directe. Il est ce qui échappe à toute prise directe ; et le mot essentiel de sa définition devrait être le mot *indéfinissable*. Prenez ici, si vous le pouvez, prenez *indéfinissable*, non point comme une négation : c'est une qualité positive. Je dis *indéfinissable*, comme je dirais *bleu* ou *vert* ; et vous m'avez fort bien compris.

Il appartient essentiellement à l'effet de poésie d'être indéfinissable, comme il appartient essentiellement au rapport de la circonférence au diamètre d'être transcendant ; et, révérence gardée, notre problème, sur ce point, ressemble assez au problème qui consiste à caser le fameux nombre $\pi$, ou ses innombrables pareils, parmi les nombres de mœurs faciles.

Le langage est assez riche en termes très voisins de notre indéfinissable : il nous offre indicible, ineffable, inexprimable, indescriptible — qui se rangent facilement auprès de l'incommensurable, de l'indénombrable, de l'irrationnel, voire du transfini des mathématiciens. Ces mots correspondent au besoin de nommer ce qui n'est pas nommable. Je ne rechercherai pas pourquoi il y a des choses nommables et d'autres qui ne le sont pas. Peut-être faudra-t-il un jour prendre ce problème à la gorge, et tenter de le préciser, si ce n'est pas là un dessein dont la logique peut s'émouvoir.

L'état poétique est donc indéfinissable par essence ; mais il a une autre propriété qui se combine très souvent avec la première. Il excite une production ou un désir de production, et cette production, qui peut être infiniment variée, tend à former une expression dont la fin soit de reproduire l'état poétique lui-même. Selon les individus, cette tendance se dirigera vers tel ou tel moyen, tel ou tel domaine, et animera nos pouvoirs d'action correspondant à cette variété.

Mais ce que je viens d'ébaucher, et sur quoi je m'étendrai plus tard avec une précision plus grande, n'a été évoqué que pour vous introduire, par

l’examen de la notion d’œuvre, à l’exposé du parti pris que j’ai choisi en vue de parcourir le domaine des productions de l’esprit.

Nous avons trouvé (et c’est pourquoi j’ai fait intervenir d’abord l’état poétique, et ensuite l’art de la poésie) un constat remarquable. *L’action est venue à la rencontre de l’indéfinissable*. Une action volontaire (qui dans chacun des arts est très composée, qui peut exiger des travaux de la durée la plus longue et la plus soutenue, et des attentions de l’esprit parfois des plus abstraites, des calculs, des distinctions, des combinaisons compliquées, et qui se résout enfin en actes qui modifient quelque matière) s’adapte dans l’opération de l’art à l’émission et à la fixation d’un état qui est tout à fait irréductible à des actes déterminés uniformément par quelque besoin localisable ; et ceci aboutit à la reconstitution d’un état analogue à l’état initial (ou à l’idée d’un état comme initial). Cette activité paradoxale est possible parce que nous disposons de plus d’actes qu’il n’en faut pour nos besoins organiques.

Ainsi, d’une part, un *état*, une sensation productrice de valeurs et d’impulsions dont le seul caractère net est de ne correspondre à aucun terme fini de notre expérience, mais d’exciter la formation par tous moyens, de ce qui, à la fois, capterait cette sensation et la reproduirait ; d’autre part, l’*acte*, c’est-à-dire la cessation de l’indétermination, puisqu’un acte est une échappée hors du monde du *possible*, et une introduction dans l’univers du fait ; et cet acte, chez l’individu producteur, fréquemment produit avec toutes ses précisions — [*page manquante*]

[...] garde à l’étymologie — sans oser cependant le changer en *poïétique*, dont la physiologie se sert ; mais c’est enfin la notion toute simple de *faire* que je voulais exprimer.

Dire que c’est là une notion *simple*, ce n’est que dire qu’elle n’arrête pas notre pensée, à moins que nous ne voulions expressément arrêter cette pensée sur elle. Une notion est simple, qui ne nous contraint pas à..., de même qu’un acte nous est simple, quelle que soit la complication du

mécanisme qui peut se découvrir en lui, quand l'exécution de cet acte ne dépend pas du tout de la connaissance de son mécanisme.

Mais le faire dont je m'occupe est celui qui s'achève en quelque œuvre, et même je le restreins ici à ce genre d'œuvres qu'on est convenu d'appeler *œuvres de l'esprit*.

Comme l'acte dont je parlais, toute œuvre, d'ailleurs, quelle qu'elle soit, peut nous induire à réfléchir à sa génération, et donner naissance à une attitude interrogative plus ou moins prononcée, qui la constitue en problème. Cette attitude ne s'impose pas ; et nous pouvons la juger vaine ; et même, estimer notre prétention chimérique ; davantage, dans certains cas, certains esprits la trouveront nuisible : il arrive, par exemple, qu'un poète puisse craindre d'altérer ses vertus originelles par l'analyse qu'il en ferait, s'il était tenté de les approfondir et de s'en rendre plus entièrement le maître par la connaissance et par raison démonstrative. Il est clair que l'acte le plus simple serait inexécutable s'il devait s'accomplir en toute conscience et connaissance.

Mais il peut arriver, au contraire, que l'on prenne à cette curiosité un intérêt si puissant que l'on soit entraîné à considérer avec plus de complaisance, et même de passion, l'*action qui fait* que la *chose faite*.

C'est donc dès ce point que ma tâche naissante se différencie nécessairement de celle qu'accomplit, d'une part, l'histoire de la littérature ; d'autre part, la critique des textes et celle des ouvrages. L'histoire de la littérature recherche [*suite manquante*]

Supposons cette attitude délibérément et explicitement adoptée ; et essayons, à nos risques et périls, de considérer l'œuvre de l'esprit, non plus comme une sorte d'objet tout déterminé par lui-même ; mais comme ne pouvant et ne devant être observé que dans l'activité dont il est le terme, ou dans celle dont il est l'origine. Une œuvre résulte d'une certaine transformation et doit produire une certaine transformation. C'est l'idée la plus générale, je crois, que nous puissions nous en faire. Cette idée très

générale de transformation et celle un peu plus restreinte d'acte ou d'action me serviront de principe, c'est-à-dire d'entrée en matière, et de référence constante dans la suite.

C'est là vouloir donner au phénomène de la production des œuvres un caractère qu'on peut dire : fonctionnel, puisque tout acte a ce caractère : tout acte — quels que soient son mécanisme, sa nature, son objet apparent, ses effets extérieurs, et même sa complexité, si on le rapporte à l'individu qui l'exécute, ou plutôt, qui en est à la fois le lieu, l'instrument, le système — consiste dans un écart relatif à un certain état de liberté ou de disponibilité, et dans un retour à ce même état. C'est là une loi évidente de nos fonctions motrices. Nous ne faisons rien de nos membres qui ne nous ramène à leur état de repos ou de disponibilité initiale ; de sorte que toute action qu'ils entreprennent, quels que soient son objet et l'excitation à laquelle ils obéissent, quelle que soit l'œuvre qu'ils aient accomplie sans le savoir, ce sont comme des écarts qui semblent n'avoir fait que tendre à nous remettre enfin en état de recommencer. On trouve des caractères analogues dans nos sens.

Mais on les reconnaît aussi, et c'est là ce qui m'importe à présent, *dans le travail de notre pensée*, dans nos attentions, qui sont des écarts, elles aussi, des diminutions momentanées d'une liberté de désordre de nos perceptions et de nos échanges intérieurs, au profit d'une excitation qui spécialise en quelque sorte notre présence, jusqu'au terme, qui est la reprise de la circulation générale, de l'admission libre de toutes les sollicitations et réactions dont le désordre constitue l'état le plus fréquent, le régime normal de notre esprit.

Ce désordre, ce non-ordre qui précède, et l'effort volontaire ou involontaire qui s'exerce contre lui, cette liberté et cette contrainte, qui peuvent l'une et l'autre être utilisables ou inutilisables, agréables ou pénibles, sont à mes yeux les traits les plus frappants de la vie mentale. Il peut paraître étrange de considérer le désordre, l'incohérence, la diversité

instantanée et illimitée des incidents, comme un caractère fonctionnel, comme un des états d'une variable. Mais c'est là ce que l'observation immédiate nous offre, et ce par rapport à quoi la notion d'œuvre de l'esprit se dégage, comme résultat d'une action et productrice d'action avec le plus de netteté et de généralité. Je rattache donc toute œuvre au type de tous nos actes. C'est ce type que je veux distinguer d'abord, et que j'impose à ma recherche, car je l'ai trouvé constamment dans ma propre expérience, qui est la seule source que je puisse invoquer ici. En ce sens, l'œuvre s'oppose à l'esprit, ou plutôt l'esprit s'oppose à soi-même son œuvre, qui quelle qu'elle soit, valeur ou non, étant modification de la matière, et étant acte, revêt tous les caractères de durée.

Il m'est apparu qu'une analyse de notre action depuis son point de départ, qui est toute notre sensibilité, jusqu'à sa fin extérieure, devait nécessairement me fournir les notions fondamentales et les moyens de définition dont j'ai besoin pour me faire et pour vous donner une idée plus précise de ces phénomènes si fuyants. Notre action, comme je viens de le rappeler, se représente par une sorte de cycle, puisqu'elle nous remet au point où nous pourrions la recommencer ; mais nous avons fort peu conscience de cette forme cyclique, qui est tantôt réalisée localement, tantôt comprenant un système de fonctions indépendantes momentanément coordonnées, et qui se dissocient à la fin de l'acte, ou à l'expiration des forces ; et qui est tantôt instantanée, tantôt soutenue. Toute œuvre engage donc des éléments et des pouvoirs d'action, qui peuvent s'employer en d'autres combinaisons, et que nous devons essayer de toujours reconnaître dans chaque cas particulier. La danse met en œuvre les membres et les énergies que tous les actes utilisent. La poésie use des éléments et des fonctions verbales qui servent à toutes les fins du langage. Puisque j'ai cité ces deux activités, j'indique, dès à présent, que j'aurai à rechercher comment l'on peut discerner de l'ensemble de toutes les nôtres celles que nous assemblons sous le nom d'*arts*.

Il est remarquable que le caractère fonctionnel nous soit d'autant plus caché, plus imperceptible, et je dirais même, plus antipathique à reconnaître quand nous le percevons, que les produits de l'action nous paraissent plus précieux. Ce que nous aimons dans l'esprit, ce que nous prisons et admirons, ce sont les singularités, les promesses, les accidents lumineux et, en somme, tout ce qui se propose comme ne pouvant pas se répéter, se reproduire, appartenir au type de l'acte accompli par une fonction. D'où résulte un certain mépris pour la mémoire, qui est, après tout, la merveille des merveilles, et la chose du monde sur laquelle, quoique *ou parce qu'*elle est la substance même de notre pensée, nous ne savons absolument rien ; et peut-être ne pouvons-nous rien savoir. D'où résulte toute une mythologie de la création. Et puis (c'est ici que je dois peut-être vous étonner), une méconnaissance toute naturelle et tout explicable de ce qu'il y a de plus commun, de plus constant ou fréquent dans notre expérience, et qui est le produit d'une activité permanente et fondamentale : je veux parler du tableau que nous offre et nous impose le monde extérieur. Je ne veux pas entrer dans les célèbres difficultés philosophiques qu'a suscitées l'interprétation de ce milieu auquel nous appartenons tout autant que nous nous opposons à la fois, comme alternativement. Mais je me plais assez souvent à imaginer que nous ne percevions tout ce qui nous entoure que par exception ; et même, au prix d'un effort très sensible de concentration — ou bien, à la suite d'un événement (comme l'opération qui donne la vue à l'aveugle-né) —, de manière à transformer ce qui est commun et constant en un phénomène rare, en expérience très difficile à réaliser, en prodige, réservé à quelques-uns[12]...

Alors ce qui nous apparaîtrait, même le spectacle le plus indifférent et le plus banal pour les spectateurs blasés que nous sommes, prendrait puissance d'étrangeté, de révélation, peut-être de symbole que nous déchiffrerions, comme nous essayons de déchiffrer nos rêves, où nous découvririons un

peu les propriétés qui se conservent, intimement mêlées à la variété infinie et à la variation inépuisable des aspects et des instants.

Observons au passage que c'est une caractéristique de l'*artiste-né*, que d'être comme aveugle-né et opéré de frais, de temps à autre. Dans cet ordre de choses, celui qui y voit le mieux est celui qui est comme s'il n'avait encore jamais vu : tout lui est sensible, et presque blessant. Chose remarquable, et qui nous fait saisir toute la subtilité de ces questions : chez cet artiste, il arrive que l'accoutumance accroisse cette sensibilité de choc et l'affine, au lieu de l'exténuer et de précipiter la sensation telle qu'elle est au rang de signe, et de réduire la vue des choses mêmes à l'expédition des affaires courantes.

Y voir, c'est pour la plupart comme de décacheter une lettre. En vérité (mais ce n'est pas lieu d'insister sur ce point), la sensibilité est chose fort peu simple, et c'est pourquoi ses relations avec ce qu'on en sépare sous le nom de *pensée* sont des plus délicates à isoler et à décrire.

Ce que je viens de dire des sens bien définis pourrait se dire tout aussi bien de ce sens très composé que je nommerai le *sens du langage*. L'on trouve ici, comme dans le domaine sensoriel de l'œil ou de l'ouïe ou de l'odorat, la sensibilité individuelle jouer un rôle de première importance — ce rôle qui consiste à restituer l'inégalité, la singularité, à des éléments de perception qui sont devenus équivalents ou interchangeables dans l'usage commun. Le sentiment de la valeur propre, de la puissance sensible des mots, parfois même d'une couleur, de la résonance de leur sens, et même de leur figure graphique, de leur structure phonétique, ce sont autant de possibilités, d'éléments de choix, de prétextes et de déterminations qui existent pour l'écrivain-né, et qui n'existent pas pour les autres. Comme il arrive pour le choix des nuances, il en est de même pour celui des mots. Ce que les uns trouveront équivalent, quelques autres y découvriront des différences énormes. Et personne n'a tort ni raison.

Encore un mot sur ce point : la sensibilité de cette espèce, celle qui introduit l'inégalité (et donne par là naissance à de nouvelles combinaisons d'actes producteurs, que l'égalisation tend à réduire), se manifeste de deux manières, et cette double fonction est essentielle dans la production des œuvres. Tantôt elle donne, et tantôt elle demande, et dire qu'elle demande, c'est dire qu'elle produit ou tente de produire. L'artiste sent l'exigence ; il cherche dans une voie qui, selon les arts, peut être entièrement intérieure, ou bien constituée par tâtonnements matériels : le poète cherche et attend un certain moment qui satisfasse à plus d'une condition ; la probabilité de sa trouvaille est sensiblement plus petite que celle du prosateur. Le peintre, sur sa palette, essaie des tons. Le musicien s'aide d'un instrument.

Or, dans tous les arts, le phénomène inverse se produit. Un mot profondément senti, et singulièrement détaché, engendrera un vers sinon tout un poème ; une note se complétera par un développement harmonique et mélodique. Ces faits assez connus nous conduiront à une considération de la sensibilité assez différente de l'ordinaire, et qui lui attribue, en les déduisant uniquement de l'observation, des propriétés de première importance dans la production des œuvres de l'esprit. Ces propriétés reconnues et précisées, insérées ensuite dans le processus d'action qui est mon type directeur dans la présente recherche, nous aideront sans doute [*pages manquantes*]

[...] réduit à soi seul ne dispose pas du fini ; et qu'il ne peut pas se lier soi-même. Quand nous disons que notre avis sur tel point est « définitif », nous le disons pour le faire tel : nous avons recours à la matière des autres. Et quand nous revenons en nous-mêmes à ce qui n'y change plus, nous traitons cela en chose morte.

Quand nous jugeons avoir achevé quelque pensée, nous ne nous sentons jamais assurés que nous pourrions nous y reprendre sans parfaire ou sans ruiner ce que nous avons arrêté.

C’est par quoi la vie de l’esprit se divise contre elle-même quand elle produit une œuvre. Toute œuvre exige des actions volontaires (quoiqu’elle comporte toujours quantité de constituants dans lesquels ce que nous appelons « volonté » n’a aucune part). Mais notre volonté, notre pouvoir exprimé quand il tente de se tourner vers notre esprit même et de s’en faire obéir, se réduit toujours à un simple arrêt, au maintien de quelque condition, ou bien au renouvellement de cette attitude. Nous ne pouvons agir directement que sur la liberté du système de notre esprit ; nous abaissons le degré de cette liberté ; mais quant au reste (je veux dire : quant aux substitutions que cette contrainte laisse possibles), nous attendons de notre attente que ce que nous désirons se produise ; mais nous ne pouvons que l’attendre. Nous n’avons aucun moyen d’atteindre exactement en nous ce que nous souhaitons, car cette exactitude, ce résultat espéré, et notre désir sont de même substance mentale, et peut-être se gênent-ils l’un l’autre : il arrive en effet assez souvent que la solution désirée nous vienne, après un temps de désintéressement du problème, et comme la récompense de la liberté rendue à notre esprit.

Ce que je viens de dire, et qui s’appliquait plus spécialement au producteur, est vérifiable aussi dans le consommateur de l’œuvre. Chez celui-ci, la production de valeur, qui sera, par exemple, la compréhension, l’intérêt excité, l’effort qu’il dépensera pour la [*page manquante*]

[...] qu’il n’est utile, et peut-être qu’il n’est prudent.

Je dis d’abord que je ne distingue rien dans la production des œuvres qui me contraigne nettement à créer une catégorie de l’œuvre d’art. Je trouve un peu partout de l’attention, des tâtonnements, des clartés inattendues et des nuits obscures, des improvisations, et des essais ou des reprises très patientes ; il y a, dans tous les foyers de l’esprit, et du feu et des cendres : la prudence et l’imprudence, la méthode et son contraire. On peut dire qu’à chaque instant la différence fonctionnelle des esprits en travail est indiscernable. Artistes, savants, tout le monde en est là.

Mais si l’on porte l’observation sur les effets des œuvres faites, on parvient à découvrir chez certaines d’entre elles une particularité de leur structure et de leur composition qui les assemble et les oppose aux autres, quelle que soit leur diversité. Ces ouvrages se divisent en parties dont chacune contient ou apporte de quoi créer le désir, de quoi l’entretenir et de quoi le satisfaire. L’œuvre même nous offre à chaque gorgée l’excitant et l’aliment ; elle doit éveiller en nous et la soif et la source. En compensation de ce que nous perdons en liberté, elle nous doit l’amour du genre d’attention[13] qu’elle nous impose, et le sentiment d’une puissance immédiate et d’une sorte de connaissance délicieuse ; et ceci en évoquant en nous et en dépensant notre propre énergie, excitée sur un mode si conforme au rendement le plus favorable de nos ressources organiques que la sensation de l’effort en est abolie, et que nous nous sentons possesseurs parce que nous sommes possédés...

Alors, plus nous donnons, plus voulons-nous donner, tout en croyant recevoir. L’illusion d’agir, d’exprimer, de découvrir, de comprendre, de vaincre, se développe. Illusion, ai-je dit ? Pourquoi ?

Parce que cette énergie qui se dégage de nous, grâce à laquelle se produit ou se soutient ou se multiplie notre émission d’idées, de sensations affectives, de velléités, etc., est tout instantanée, est entretenue par des sources d’excitations qui sont, en réalité, indépendantes des objets apparents, desquels dispose cet état, et qu’il simplifie ou modifie de manière à les rendre propres à exciter ou à satisfaire ce même état.

Ceci nous éclaire, par exemple, la constitution assez mystérieuse de la poésie, en tant que liaison suivie entre le rythme et le langage, entre le son et le sens. Que se produit-il ? L’observance d’un rythme (etc.) gêne la liberté du discours, et je ne dis plus ce que je veux. Mais qu’est-ce donc que je veux ? Je vais donc chercher à vouloir ce que je puis vouloir qui s’exprime en accord avec cette loi étrangère, loi de mon acte — le rythme. Mais encore, ce que je puis ainsi vouloir, et qui composerait des idées avec

cette forme d’action réglée, ne peut être ce que je puis vouloir quand ce vouloir s’ordonne à une action extérieure finie dont les circonstances me sont données.

Notre énergie nous donne alors ce dont elle a besoin pour se renouveler. Une œuvre d’art est une spéculation sur cette propriété. Le commencement d’une œuvre (s’il s’agit d’une œuvre successive) est l’amorçage de cette phase en nous. La vue d’ensemble dans les œuvres simultanées.

Ces dernières remarques ont d’autre part pour conséquence de faire saisir avec plus de précisions ce que j’ai voulu exprimer en disant et en redisant que l’œuvre n’est œuvre de l’esprit et n’a de notion propre en ce sens que si on la représente en acte, par opposition à la condition d’objet matériel ou de phénomène séparé, de « chose » suffisamment définie par sa pure et simple description.

[*page manquante*] peut fort bien, et plus aisément, y créer un désordre, si c’est là créer. Qui veut l’explorer et se représenter son rôle, toutes réserves faites sur la possibilité et la valeur de cette représentation, est donc obligé de prendre une décision, d’introduire, par une manœuvre extérieure, une succession ou une distribution qui ne se déduisent pas de l’observation de l’esprit même ; mais d’un besoin ou d’une idée particulière.

De plus, la matière même de mon étude se distingue à peine de cette étude. La production des œuvres de l’esprit est avant tout la production de mon esprit.

J’ai résolu d’aborder mon étude avec le souci de la plus grande généralité ; c’est-à-dire, en supposant le moins de choses connues ou données, puisque l’un de mes desseins est de rechercher si telles notions d’usage constant en cette matière se retrouveront nécessairement par la suite de mon analyse. Je dois cependant vous faire observer que l’intention de traiter ces sujets en toute généralité est déjà par elle-même une décision qui préjuge de sa légitimité. Il n’est pas évident du tout que notre esprit puisse se séparer de sa particularité instantanée et se faire de lui-même une

image qui soit plus compréhensive que le premier ou le dernier vu de ses états.

J’ai donc été conduit à chercher le moyen qui, d’une part, rendît assez plausible cette manœuvre téméraire consistant à procéder par les voies les plus générales et les observations les plus simples ; d’autre part, qui pût me tracer, dans mon immense domaine de questions et de faits non ordonnés et également distribués *a priori*, un chemin — le chemin le plus favorable à l’exploration la moins incomplète et à la description la plus intuitive de ce domaine.

Je ne prétends pas le moins du monde enseigner ce qui ne s’enseigne pas ; dispenser ce que je n’ai pas, et surtout, ce qui est aussi tentant qu’il est illusoire, expliquer ce qui explique et créer ce qui crée. Mon dessein n’est que d’essayer d’évoquer la quantité de problèmes que le moindre ouvrage de l’homme suppose résolus, *à propos de ses ouvrages les plus profonds ou les plus somptueux*. C’est là se placer délibérément dans l’état d’ignorance, d’étonnement ou de naïveté qui est notre état le plus véritable et d’ailleurs le plus instructif et le plus fécond. Aussitôt que nous mettons en suspicion tous les termes qui n’ont pas pour nous une signification finie, et qui se rapporte à notre expérience immédiate, ou du moins qui s’y raccorde *de proche en proche*, nous concevons — nous produisons nécessairement — des possibilités ; chaque point est un carrefour.

Rien de plus encourageant dans cet examen des problèmes les plus élémentaires, dans ces tentatives pour résoudre les nébuleuses du langage abstrait, que les magnifiques résultats qu’ont obtenus les mathématiques depuis un siècle, quand elles ont entrepris un examen de conscience prodigieusement sévère et toujours plus scrupuleux de leurs antiques certitudes ; disputant mot à mot à l’intuition, mettant en évidence les postulats implicites, etc., et dégageant par là des avenues, des voies extraordinairement nouvelles.

Je considère qu'il n'est pas du tout impossible que dans les arts — où, d'ailleurs, l'aventure est de règle —, où l'usage moderne veut que le lendemain soit l'adversaire de la veille et non son continuateur, et que l'affirmation du jour soit une négation du jour précédent, la réflexion des plus anciennes pratiques et l'analyse des plus récentes ne puissent conduire à une justification nouvelle de ces conventions surannées, à une démonstration par des arguments inattendus de préceptes tombés, ruinés dans l'opinion par l'oubli de leur sens véritable et de leur juste application.

Mon sentiment particulier intervient peut-être ici. J'avoue que mon choix fut fait de fort bonne heure, et que la nouveauté pure ne m'a jamais paru constituer une valeur par elle-même. Il m'a semblé que sa recherche conduisait, d'une part, à l'opération vraiment trop simple dont le principe est seulement de vouloir faire autre chose, et de viser à l'unique effet de la surprise ; d'autre part, à se contenter de cette surprise éphémère. Mais qui travaillerait dix ans pour une œuvre épuisable en six mois ? Le grand attrait de la notion de génie est la facilité qu'elle est supposée impliquer, dans l'opinion commune.

*Et je dirai de même, en employant les termes peu précis de génie et de talent : que le talent sans génie est peu de chose ; mais que le génie sans talent n'est rien.*

C'est encore ici que j'invoquerai les sciences : les plus grands hommes y ont été les plus laborieusement lents (Mirabeau).

J'achèverai cette leçon première par l'énoncé du principe que je me suis donné pour sortir de l'indécision qu'un si vaste ensemble de faits et d'idées présente au seul mot d'œuvre de l'esprit.

Je vous rappelle que j'use ici de l'arbitraire — pour autant qu'une idée qui a été réfléchie et qui s'est imposée à quelqu'un après cette réflexion, et comme lui venant par plusieurs voies indépendantes, peut être dite arbitraire. D'ailleurs (car, dans cette tâche, cette singularité se déclare à chaque instant, qu'elle se confond ou se fond à son objet et à son agent,

l’œuvre à l’ouvrier, et qu’il y a une modification réciproque), l’arbitraire lui-même sera un des chapitres les plus importants de mon enseignement, après avoir été le souci de celui qui enseigne [14].

## POÉTIQUE GÉNÉRALISÉE [15]

*Le terme de poésie* s’entend parfois d’un art particulier, parfois d’une qualité de certaines impressions dont on peut attribuer la recherche à tous les arts qui s’efforcent de la produire. La poésie dans le premier sens vise à produire la poésie dans le second sens, au moyen du langage. Elle est l’art qui par le langage...

*Le terme de poétique* s’emploie aujourd’hui pour désigner presque exclusivement la théorie de l’art des vers. Mais il s’est autrefois (jusqu’au XVIII^e^ siècle) appliqué à la théorie de l’impression et des expressions de poésie.

Cette « poétique généralisée » pourrait faire l’objet d’un enseignement qui ne chercherait pas à répandre une doctrine littéraire, mais à donner une idée plus précise des notions actuellement employées dans ces matières subtiles, sinon à leur substituer d’autres notions qui paraîtraient plus commodes et moins vagues ou ambiguës. Les quelques lignes qu’on vient d’écrire suffisent à montrer combien les noms mêmes de poésie et de poétique sont imprécis. D’ailleurs, il n’est pas d’association d’idées plus regrettable et plus répandue que celle qui s’observe dans tant d’esprits et qui fait correspondre à l’idée de poésie celle du vague des idées.

Mais l’analyse complète du fait poétique, c’est-à-dire de la production et de ses conditions initiales, de l’exécution des œuvres, de leur action sur leur public, de leur retentissement dans le monde, exige l’examen et la résolution plus ou moins approchée d’une quantité de problèmes de divers ordres, généralement considérés dans d’autres disciplines. Cet examen peut avoir pour effet de dégager ou d’illuminer certaines possibilités de l’art qui se trouvent avoir été négligées, non seulement par les théoriciens mais

encore par les artistes eux-mêmes. Par exemple, la question de la composition des poèmes nous semble avoir été peu considérée.

Sans doute, les difficultés sont grandes, car le langage, qui permet de composer aisément les pensées ou les événements qu'on rapporte, oppose de grands obstacles à la composition des formes et des figures musicales qu'il peut former. Mais il ne semble pas que les poètes aient, sur ce point, assez considéré ce qu'ils pouvaient faire ou, du moins, tenter de faire. Rarissimes sont les poèmes (en dehors de pièces trop courtes) dans lesquels se dessine une architecture des formes, des symétries et des contrastes prosodiques ou harmoniques qui permissent de les louer dans leur construction autant que dans la beauté de leur substance verbale et de leurs ornements.

Les Anciens nous ont légué une logique et une rhétorique, *en même temps* que les assises de la grammaire. La première a été admirée et suivie jusqu'à nos jours. Elle a subi de grandes corrections dans des temps récents.

Mon expérience personnelle, mais à laquelle j'ai toujours cherché de donner une expression générale. Mon action fut de rattacher poésie à l'activité totale de l'esprit.

Poésie peut recevoir un sens généralisé qui est pressenti par le langage.

Utilité, nécessité. Conditions nécessaires, suffisantes, pour un univers.

*

*Final* (violon)[16]. Ici, l'infini esthétique[17].

## Final (et pour l'Éros d'*Alphabet*[18])

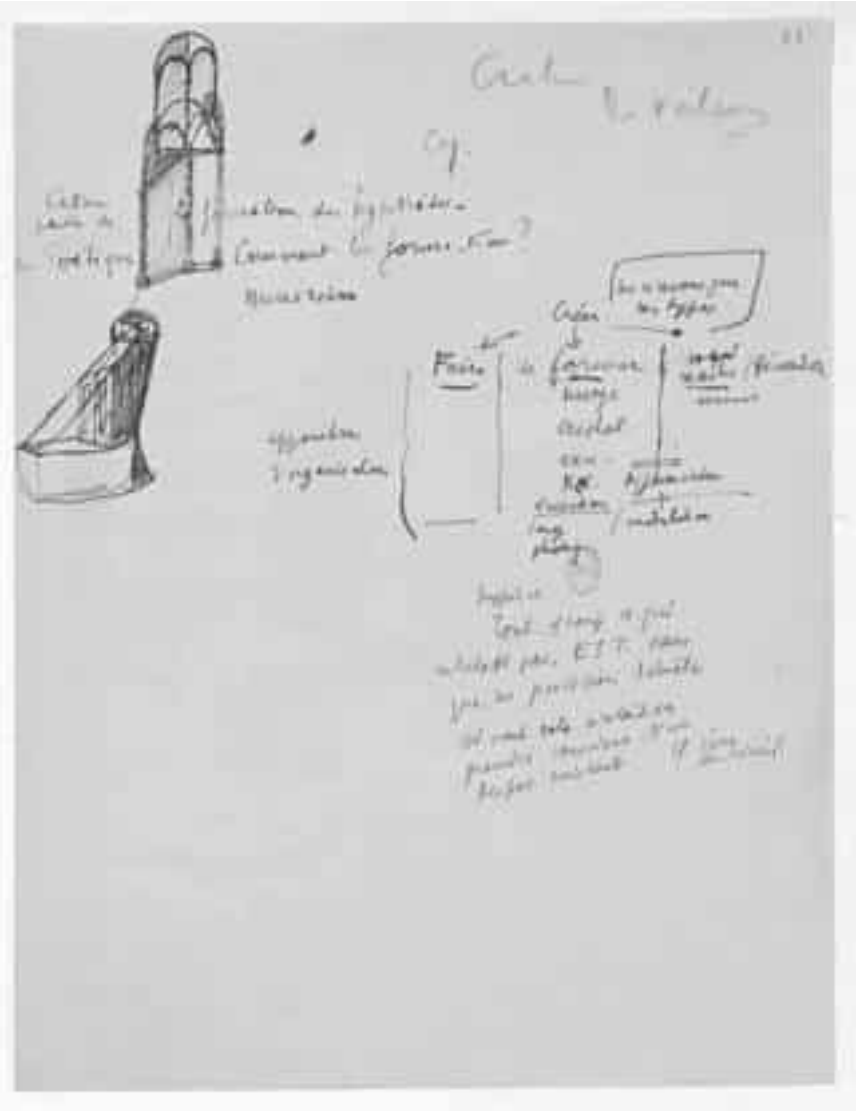
Le grand mystère de la sensibilité de forme supérieure réside dans l'échange, en présence de la conscience, entre ce qui donne et ce qui reçoit (mâle et femelle) — état d'échange pendant lequel l'attente et la surprise attendue (la surprise intacte malgré l'attente), la reprise incessante, le dépassement, l'*encore* [*phrase inachevée*]

Le pacte avec des mots qui ne sont plus des mots.

*

Il y a *art* (l'idée en vient) quand la valeur du produit ou de l'effet d'un acte peut différer *très grandement* selon le mode d'exécution de cet acte, et que ce mode lui-même peut différer très grandement selon la personne qui l'exécute ou, plus précisément, selon les propriétés et facultés d'*action dirigée* de cette personne[19]. Je distingue ici l'*action dirigée* de l'*action volontaire*, car la première peut n'être pas réfléchie et toute prévue : elle doit seulement être ordonnée et appliquée à un but, et n'exclut pas l'impulsion et sa spontanéité. L'idée de cette action peut même se confondre avec elle.

OceanofPDF.com



Page de brouillon du cours (« Création de valeurs. La formation des hypothèses : comment les forme-t-on ? C’est une partie de la poétique. [...] Créer : faire, se former, naître. [...] Tout à coup ce qui n’était pas *est*, sans que nous puissions démêler si cela n’était pas prendre conscience d’une disposition existante. Cf. rêve au réveil »), 1937-1938.

1. *Œ1*, p. 1340-1358 ; *LP2*, p. 952-974.

2. Joseph Bédier (1864-1938), titulaire de la chaire de Langue et littérature françaises du Moyen Âge (1903-1936) et administrateur du Collège de France (1929-1936).

3. Allusion au paradoxe de Zénon d'Élée, déjà cité dans « Le Cimetière marin ».

4. C'est le départ à la retraite d'Abel Lefranc (1863-1952) qui permit la transformation de sa chaire de Langue et littérature françaises modernes en une chaire de Poétique.

5. Dans un célèbre paradoxe, le physicien britannique James Clerk Maxwell (1831-1879) imagina un démon qui trierait selon leur vitesse les molécules d'un gaz.

6. Antoine Léonard Thomas (1732-1785), auteur d'une « Ode sur le temps » (1762), où figure déjà l'hémistiche « Ô temps, suspends ton vol ! », rendu célèbre par Alphonse de Lamartine dans son poème « Le Lac » (1820).

7. En 1903, l'universitaire Georges Dottin avait montré dans un article de la *Revue d'histoire littéraire de la France* (t. X, p. 503-505) ce que deux passages du *Rhin* (1842) de Victor Hugo devaient à l'*Essai des merveilles de nature* (1623) de René François, pseudonyme du jésuite Étienne Binet (1569-1639).

8. Selon le témoignage de la revue *Yggdrasill*, à ce moment « la jeunesse des écoles éclate en applaudissements ».

9. Bernard de Clairvaux, *Meditationes piissimæ de cognitione humanæ conditionis* (*Très pieuses méditations sur la connaissance de l'humaine condition*), chap. XII, dans *Opera omnia*, t. III, *Patrologie latine*, vol. 184, Paris, Migne, 1862, col. 503 : « Une odeur empêche de penser. » Valéry recourt à plusieurs reprises à cette citation, par exemple dans *Mon Faust* (*Œ2*, p. 291 ; *LP3*, p. 1012).

10. Protagoras, cité par Platon, *Théétète*, 152 a : « L'homme est la mesure de toutes choses, de l'existence de celles qui existent et de l'inexistence de celles qui n'existent pas. »

11. Latin : première leçon. NAF 19088, f. 1-26. Dactylographie avec ajouts autographes.

12. Cf. le monologue de Faust, dans *Mon Faust* (*Œ2*, p. 322 ; *LP3*, p. 1056) : « *Voir* suffit, et savoir ce que l'on voit... C'est là toute une science. »

13. Rature : « l'amour de l'esclavage ».

14. Les feuillets 23-26, non transcrits ici, ont été repris tantôt dans les premières pages de cette version, tantôt dans la version finale.

15. NAF 19089, f. 20-21. Dactylographie avec ajouts autographes.

16. NAF 19089, f. 66. Dactylographie avec ajouts autographes.

17. Voir « L'Infini esthétique » (1934, *Œ2*, p. 1342-1344).

18. Recueil inachevé de poèmes en prose. Voir *Alphabet*, éd. Michel Jarrety, Paris, Le Livre de poche, 1999.

19. NAF 19091, f. 159. Dactylographie avec ajouts autographes.

OceanofPDF.com

SAMEDI 11 DÉCEMBRE 1937
(2e leçon)

# *L'acte créateur*

Dans la deuxième leçon, Valéry précise ce qu'il entend par acte et comment on pourrait distinguer la création artistique et les productions de la nature. La première se caractérise par son inutilité.

Mesdames, Messieurs,

Je reprendrai d'abord quelques-uns des points de la leçon d'hier, qui a été naturellement très générale et, peut-être, plus rhétorique que je ne souhaitais ; mais les circonstances l'exigeaient [1].

Je vous rappelle que l'objet de ce cours d'ailleurs n'est pas d'enseigner. Il est d'éveiller autant que possible vos esprits à certains points sur lesquels généralement on passe très facilement. Il s'agit en somme non point de vous rendre certaines choses plus faciles, mais au contraire de vous les rendre plus difficiles.

Vous vous rappelez que c'est un point très important dans l'éducation de l'esprit que d'énoncer des problèmes, surtout quand nous sommes beaucoup plus en mesure de les énoncer que de les résoudre ; mais encore faut-il les énoncer pour savoir que l'existence, de toute façon, consiste à faire comme si le problème était résolu, comme si l'esprit n'était pas intervenu dans l'intervalle, comme si nous pouvions franchir d'un bond toute une quantité de difficultés que la réflexion nous oblige à introduire, mais que l'action ne nous oblige pas à introduire.

J’estime que ceci est en somme un des buts principaux de l’enseignement.

Si j’avais à définir l’enseignement, je dirais qu’il consiste à nous transformer autant qu’on le peut, à transformer notre esprit et notre corps de manière à en faire de véritables instruments, plus obéissants à ce qu’on pourrait appeler nos velléités de supériorité.

Notre supériorité individuelle dépend de la souplesse, de l’obéissance et de la précision de ces instruments que sont notre esprit et notre corps. Instruments de quoi ? Instruments de l’instinct, sans doute de l’idée qui nous vient, du besoin que nous sentons. Plus ce besoin est relevé, plus il est rare, moins il appartient à l’ordre des besoins ordinaires de l’être, plus il demande une souplesse, une promptitude et une précision d’instruments dont je parlais.

Un enseignement qui a pour principe ce principe-là peut s’appeler en somme un enseignement de dressage et, pour cette fin, il faut par conséquent ajuster ensemble, combiner ensemble deux attitudes fort différentes, l’une de réflexion et d’analyse, et l’autre, qui ne peut pas se borner à cette sorte de considération que l’analyse et l’abstraction nous donnent, c’est-à-dire en somme la partie purement théorique, mais qui penche toujours à une pratique. C’est pourquoi, ma vie ayant été partagée entre des considérations théoriques et des considérations pratiques — j’entends, dans l’ordre d’un certain art —, je puis puiser dans cette sorte de réserve les quelques idées que je vais vous exposer.

Hier, par exemple, j’ai été amené à vous montrer comment je considère ce que j’appelle l’œuvre de l’esprit : que je la considère en acte ; que je la considère non pas comme un objet mort, comme une pièce anatomique sur laquelle on peut pratiquer toutes les opérations que l’on veut. C’est encore une manière de savoir, sans doute, mais qui, à mon avis, est limitée, tandis que les œuvres de l’esprit quelles qu’elles soient, de n’importe quel domaine qu’il s’agisse, de science, d’art ou de technique quelconque, ne

vivent, n’existent que lorsque l’instrument, l’être vivant du moins, vient s’y ajuster et en fait quelque chose. Encore une fois, elles n’ont par elles-mêmes aucune signification.

C’est ainsi, par des réflexions de cette nature, que l’on peut arriver, lorsqu’on s’occupe d’un art particulier comme la littérature — qui m’est évidemment le plus familier —, à revoir toutes les idées qu’on a reçues au cours de l’éducation, par le commerce avec les livres et avec ses semblables, toutes les idées qui s’appliquent à cet art-là.

Dans tous les arts, vous trouvez par exemple des notions comme celles de forme, de fond, de style, de composition, etc., qui demandent, si on ne veut pas accepter tout d’abord la notion vague qu’elles vous présentent, à être reprises et au besoin retrouvées, ou au besoin abolies. Il y a des idées de ce genre-là que l’usage nous impose, qui sont introduites dans les mœurs de notre esprit par cet usage, sans que nous en sentions la nécessité.

C’est la grande affaire. La notion de besoin est à la base de tout, c’est la notion d’impulsion originale, de besoin direct de notre être. Si une notion se présente à nous venant de l’extérieur, apportée chez nous, et si cette notion ne se présente pas comme vivante, comme un aiguillon dont nous ayons besoin ou qui nous sollicite à l’employer, elle est mauvaise, et vous aurez beau en chercher des définitions plus ou moins raffinées, elle restera à côté du mouvement de votre esprit. Vous ne vous en servirez que dans des applications que j’appellerai secondaires.

Par exemple, il est certain qu’une terminologie des arts donne lieu, comme vous le savez, à des discussions infinies. On a discuté pendant des siècles sur le beau, par exemple. On a discuté sur le style. On a discuté sur le classique et tout ce qui s’ensuit. Eh bien, toutes ces considérations-là étaient évidemment en quelque sorte artificielles. La sensation propre de l’individu doit être comme dans toutes les choses notre guide ; notre besoin doit être en somme notre indicateur.

J’ai donc pris, si vous vous rappelez la leçon d’hier ou du moins quelques-uns des traits, j’ai donc pris comme base une idée que je serai amené à étudier assez longuement dans ce cours. Cette idée m’est venue en observant que les œuvres de l’esprit quelles qu’elles soient — je n’entre pas encore dans le détail — ont pour nous ce caractère que, en dehors de l’objet matériel dont j’ai parlé, de l’acte dont je parlais — et il faut entendre ici d’une façon un peu particulière, car je place l’acte, d’une part, dans le producteur sous une certaine forme, puis dans le consommateur sous une autre forme —, entre ses aspects, ces deux mondes, aucune communication directe : d’un côté production, de l’autre consommation de l’œuvre et production de valeur.

Quand on considère ainsi les choses, on trouve des deux côtés deux ordres de difficultés qui se ressemblent aussi. Des deux côtés, s’agissant de choses naturellement de l’esprit, par conséquent, de choses qui n’ont pas de détermination extérieure nette, nous nous trouvons en présence de notions qui nous arrêtent ; nous trouvons l’indétermination ; nous trouvons l’arbitraire ; nous trouvons le doute sur la valeur et l’existence ou l’inexistence de ces valeurs chez le consommateur, par exemple, liées à l’individu. Nous savons très bien que la valeur d’une œuvre d’art est ce que l’on veut, que la décision de l’artiste qui a engendré l’œuvre d’art est également, presque toujours, du moins dans une grande partie de sa production, l’objet d’hésitations, de doutes, qui ont à la fois pour origine la dispersion naturelle de l’esprit — car l’œuvre considérable, l’œuvre demande d’être approfondie longuement. L’artiste s’arrête, il doute de soi-même, il considère une pluralité de possibilités à chaque instant. De plus, pour l’artiste en particulier — je parle ici de l’artiste plus que du savant —, l’état initial, l’état profond, l’état qui est à l’origine de tout ce travail, de toutes ces modifications internes, eh bien ! cet état est indéfinissable.

J’ai considéré — je vous l’ai dit hier — qu’« indéfinissable » était un des éléments de définition de cet état.

Ne prenez pas ceci pour une négation. Quand j'entends *indéfinissable* actuellement, dans ce que je dis, *indéfinissable* n'est pas une négation ; c'est une valeur positive. Vous n'avez qu'à vous représenter, par exemple, que quand vous dites : « Cette chose est verte, cette chose est bleue, cette chose est rouge », vous désignez un objet. Tout le monde se comprend. Vous me comprenez quand je dis cela. Je voudrais que vous preniez le terme *indéfinissable* que j'emploie maintenant, et qui est une négation apparente, comme un véritable élément positif, un élément positif qui apparaît toujours dans notre langage lorsque nous avons affaire à un certain ordre d'émotions ou d'inspirations.

À côté d'*indéfinissable*, le langage, qui est assez riche dans cet ordre, a par exemple les mots : *ineffable*, *indescriptible*, *inexprimable*. Nous avons là toute une série de négations qui, pour la langue, ne sont que des applications positives de sa faculté de nier et qu'on jugera suffisantes dans bien des cas pour déterminer un état inférieur.

Si nous disons *indéfinissable*, ou *inexprimable*, ou *ineffable*, c'est que nous faisons allusion à un état qu'il n'est pas pour nous possible de retrouver par la voie d'actes déterminés. Je désigne au contraire une chose indéfinissable — je désigne tout un programme d'actes qui me permettront d'aller, en me mouvant ou en agissant, trouver, saisir, toucher, voir, percevoir la chose dont il s'agit. Il y a là une construction d'actes uniformes uniques qui, à partir d'une certaine impression, me conduira à l'objet désigné ; mais il y a toute une série de choses qui sont en deçà du moment, des actes en deçà de l'action elle-même, et qui précisément constituent cette catégorie de l'indéfinissable.

Si j'ai parlé du bleu, du rouge, du vert, c'est que toutes les sensations sont dans ce cas. Les sensations sont en nous les origines absolues que nous n'avons aucun moyen de reconstruire par un système d'actes. C'est pourquoi elles sont indéfinissables.

Par exemple, nous pouvons dans certains cas désigner la manière dont nous rencontrerions la sensation, mais ce n’est pas là exactement la reconstruire. Il y a cependant un cas particulier très remarquable — dont, je crois, je parlerai beaucoup peut-être dans la prochaine leçon, quand je parlerai des productions de la sensibilité —, un cas très remarquable dans lequel précisément la sensibilité elle-même nous donne une autre sensation ; mais ce n’est pas encore le lieu d’en parler.

Donc, pour en revenir à ce que je disais, notre esprit en tant que producteur ou consommateur et créateur de valeurs est ce qui confère à l’objet, à l’œuvre, sa véritable existence, en dehors de quoi l’œuvre est un fait matériel.

Lorsque je me suis trouvé en présence du problème de rassembler devant un auditoire l’ensemble d’idées qui me sont venues, ensemble en somme assez divergent sur ces questions-là, j’ai cherché quelle serait la ligne de conduite à suivre, la ligne d’exposition à suivre pour arriver — sans être obligé à revenir trop souvent sur mes pas, ou bien sans m’exposer à oublier trop de choses essentielles —, pour exposer cet ensemble d’idées, d’énoncés de problèmes, et je me disais hier qu’à la réflexion, c’est précisément une idée d’acte qui m’a séduit, qui m’a paru le plus propre à cette exposition.

En effet, comme je l’ai expliqué également hier, c’est l’indétermination intérieure, les possibilités innombrables qui s’offrent à nous dans l’ordre où nous ne sommes pas dominés par un besoin direct signalé par l’organisme, comme c’est l’ordre des choses de l’esprit. Il arrive un moment, à la production d’œuvres, il arrive fatalement un moment où nous sortons de l’indétermination pour rentrer dans le contact avec l’objet matériel qui a fait cette œuvre. Cela alors ne souffre aucune espèce d’indétermination. Si je trace avec la plume ou avec le pinceau quelque chose, ce trait que je pourrais évidemment effacer dans quelques cas, cette parole que je prononce en ce moment même, est un acte extérieur qui par ce fait est un

acte soustrait *ipso facto* à la détermination de l'esprit. Donc, il y a un point solide, une liaison très nette, qui nous permet de considérer l'œuvre de l'esprit comme le résultat d'une transformation quelconque, que nous verrons plus tard, mais qui aboutit nécessairement à un acte unique et parfaitement déterminé.

En somme notre esprit, sans cesse ou très souvent du moins, car après tout sans cesse ou très souvent...

Je m'arrête sur ce point un instant. On peut dire toujours de l'esprit qu'il s'occupe sans cesse à quelque chose, car lorsqu'il ne s'occupe pas à quelque chose, il n'est pas, et sans cesse il doit être considéré comme en voie d'organisation de quelque situation. Un instant de l'esprit, ce que nous appelons *un instant*, peut être regardé comme un système de devenir nécessairement incohérent ou incomplet, instable. Il y a une perpétuelle excitation indéterminée, une diversité hétérogène constante, contre laquelle nous réagissons et par conséquent à laquelle nous essayons de nous opposer à ce que nous sommes. L'immense majorité de ces événements qui nous arrivent à chaque instant, que nous percevons à moitié, est négligée par nous ; elle est résorbée ; elle est en quelque sorte compensée à chaque instant par notre organisme. À ce qui est retenu par lui, on lui fait un sort, une suite plus ou moins précaire, dont l'association d'idées, les gestes quelconques, une action indifférente... Mais lorsque nous retenons quelque chose, que ce quelque chose s'impose à nous, il fait naître ce besoin dont je parlais ; alors l'organisme se transforme sans que nous nous en doutions. Il se fait une organisation plus ou moins complexe, mais adaptée à ce qui va se produire. Elle cesse, elle se défait comme elle est venue, mais en somme elle constitue, remarquez-le bien, une sorte d'écart au régime que l'on peut appeler normal, ou moyen, ou plus fréquent de notre organisation vitale.

Nous étions en somme soumis à ce que l'on pourrait appeler, en faisant une image, un régime de scintillation, qui est à courtes périodes. Nous échangeons à chaque instant un mot avec quelqu'un, des petits gestes, des

idées sans importance. C’est là un régime presque normal. En quelque sorte, dépolarisés, nous vibrons dans tous les sens ; mais, d’autre part, il se produit des événements qui éveillent en nous ce besoin d’être réparés, beaucoup plus organisés et beaucoup plus adaptés, et alors une transformation interne se fait, soit dans l’ordre de l’action extérieure immédiate, soit dans l’ordre de l’action... Il se fait une sorte de construction qui dure plus ou moins longtemps, qui est plus ou moins pénible, existant par elle-même, mais qui va constituer un ensemble de ces moments quelconques de notre organisation, qui va constituer quelque chose de très particulier, une construction véritable. Il y aura alors pour résultat une action organisée.

Nous sommes en proie à chaque instant à de petits actes indifférents dans tous les sens. Par instants, nous sommes au contraire le théâtre d’une modification, d’une véritable construction, et à un certain point de vue, par exemple, vous pouvez observer très facilement qu’il y a deux sortes de temps d’une durée très différente — du moins, c’est ce que je pense. Il y a ce que j’appelle le temps de montage, par allusion à une machine, et le temps d’exécution.

Prenez un exemple extrêmement simple : deux hommes dans la même attitude physique sont tous les deux assis ou couchés, mais l’un sait que dans un instant, à un appel, à un signal, il devra faire tel acte. L’autre n’en sait rien. Vous produisez le signal. Celui qui est prêt intérieurement se dresse. L’autre a besoin d’un certain temps un peu plus long pour s’organiser. Il y a par conséquent dans ces deux cas une différence cachée, une différence infime de structure qui s’est produite.

De même pour l’attention. Vous êtes attentifs à quelque chose. Vous vous attendez à comprendre, à saisir quelque chose, soit qu’il vienne de l’extérieur, soit qu’il vienne de nous-mêmes. Votre situation interne est profondément différente.

Nous ne savons pas naturellement quelle est cette structure infime. Nous savons très bien ses effets. Nous savons très bien que, par exemple, un texte lu dans une disposition quelconque de l'esprit ne sera pas compris avec une disposition un peu différente.

Dans ce cas, au contraire, l'événement se produit ; notre esprit est transformé comme il le fallait par la lecture.

Si on regarde d'autre part l'esprit lui-même, si on observe quelques-unes de ces organisations momentanées dont je parlais, on trouve que cet écart dans l'organisation, dans la machine montée, se défait toujours ou presque toujours accidentellement ; que c'est lorsqu'un acte déterminé est à son terme que l'attention succombe. D'autre part, du côté, par exemple, des producteurs, l'artiste lui-même distingue dans son œuvre l'achèvement extérieur de l'achèvement intérieur. On peut dire en un certain sens que dans bien des cas l'œuvre n'est jamais achevée intérieurement. Un artiste — j'entends un artiste digne de ce nom — aura toujours la tentation très violente de reprendre l'œuvre, même l'œuvre publiée, même l'œuvre exposée, et d'y revenir, de la corriger. Il sent qu'il n'a pas épuisé matériellement sur cette œuvre tout ce que spirituellement il sent encore de possible. Le possible demeure en quelque sorte à l'état inaltérable dans sa pensée, et quand il disparaît, quand il se libère, c'est fini, c'est assez, ce n'est pas du tout l'esprit — comment dirais-je ? — l'esprit supérieur qui est en jeu ; c'est la fatigue, c'est l'ennui, ce sont des formes inférieures qui s'attaquent à cette construction qui avait été une première fois montée.

En somme, si je disais toute ma pensée, je dirais que l'esprit par soi-même n'a pas de quoi en finir à quoi que ce soit ; il a besoin d'autre chose, de l'acte extérieur, de l'objet matériel sur lequel il va s'attaquer, auquel il s'attaque, sur lequel il va essayer de transporter non pas ce qui est, mais tout le contraire de ce qu'il est. Il transportera sur l'œuvre une composition, une causalité, une finalité et — comment dirais-je ? — une durée qu'il ne possède pas, car à chaque instant il est instable, et il se sent incohérent ; en

somme — ou plutôt à un point de vue un peu différent, puisque j'ai pris le type de l'action —, l'action est considérée par moi comme le terme extrême chez le producteur, l'action qui crée l'œuvre est considérée comme le terme extrême chez le producteur de son opération. L'origine, c'est le besoin, c'est l'aiguillon qui peut être extrêmement divers — nous y reviendrons un jour ou l'autre. La diversité extrême est l'occasion du point de départ.

Comme je vous le dis, dans l'intervalle se trouvent tous ces éléments où l'arbitraire, l'indéterminé, l'indéfinissable sont évidemment des choses qui sont présentes à nous.

Dans ce milieu, cette réserve devient possibilité, volonté, et va se créer, se chercher pour arriver jusqu'à nous. Donc, dans le producteur comme dans le consommateur, toute œuvre doit être considérée comme une transformation qui a une transformation pour objet. C'est, je crois, l'idée la plus générale que nous pouvons nous en faire. Quelqu'un transforme quelque chose en vue de modifier quelqu'un ; mais je me référerai toujours à ce type général de l'acte dont je vous ai parlé.

Pour ceci, il ne faudra pas craindre de faire de nombreuses divisions et subdivisions, comme il sied, et de regarder successivement à divers effets, avec une croissante précision, tout ce que l'œuvre humaine et l'action humaine peuvent nous donner.

À première vue, nous trouvons avant tout l'action générale de l'homme, l'acte, c'est-à-dire l'intervention après la motilité, qui est l'autre versant de notre être. Donc, le premier versant, le commencement, l'éternel commencement de nous est la sensibilité ; à l'autre versant, il y a toujours un schème de motilité. Voilà le schème général, voilà la ligne générale.

Si nous envisageons la production, nous trouvons d'abord l'être humain en général, ce que l'homme fait en général, n'importe quoi : la construction d'une maison, d'une table, l'organisation des affaires. Tout ceci se place d'abord devant nous. Puis à côté de cette œuvre humaine...

Remarquez bien, ici je m'arrête un instant ; c'est un point sur lequel j'attire votre attention comme un de ces problèmes insensibles, invisibles, que je suis obligé de faire venir à la surface de nos esprits — un problème qu'une sensation presque ridiculement simple s'est posé souvent, que j'ai essayé de traiter plusieurs fois. Je n'ose pas dire que j'y ai absolument réussi.

Je vous dirai que j'y ai pensé. Je ne puis pas dire que je suis satisfait. Le problème suivant est un problème de naïveté — je tiens beaucoup à la naïveté dans les problèmes.

Qu'est-ce qui nous prouve qu'un objet a été fait par l'homme[2] ? C'est une question qu'on ne se pose pas. Évidemment, on pense bien qu'une carafe, une maison, une machine à écrire sont faites par l'homme. Supposez que nous ne le sachions pas. Il y a des cas où nous pouvons en douter ; par exemple, il arrivera à mon savant collègue, M. l'abbé Breuil[3], de trouver un silex ; il pourra se demander : ce silex est-il l'œuvre de l'homme qui l'a ainsi taillé pour en faire un couteau ou une hache ? Est-il un fragment arraché à une roche par un accident quelconque ?

Ce doute est assez rare ; mais enfin, il faut l'inventer s'il n'existe pas. Je ne veux pas passer un seul point de ma démarche sans m'assurer de ce que j'ai laissé derrière moi, avant d'arriver à l'œuvre de l'art ou de l'esprit en général.

Je me dis : comment cela s'est-il fait ? Il y a un cas où l'œuvre humaine, surtout l'œuvre d'art, tend à se rapprocher de l'œuvre de ce que nous appelons la nature sans trop savoir ce que nous disons ; par exemple, il y a des objets comme les coquilles, qui sont comparables à des œuvres d'art avec leur grâce, le plaisir qu'elles nous font à voir ou à manier, qui ne sont cependant pas une œuvre de l'homme, même pas une œuvre du tout ; quelque chose dans la nature — par certains caractères, par des symétries, par exemple, par des arrangements qui ont l'air de supposer je ne sais quelle pensée directrice qui a organisé les formes — qui nous fait songer

invinciblement à une opération de l’esprit humain. Mais au contraire l’objet vulgaire, banal, nous savons d’avance qu’il est fait par un homme, nous savons qu’il a un sens humain, une fin pour l’homme, qu’il sert à quelque chose.

C’est un problème beaucoup plus difficile qu’on ne pense à première vue. Je ne veux pas le traiter aujourd’hui. Je me borne à parler de cette catégorie de problèmes. Sa fécondité va naître du fait qu’elle nous met en présence de la nécessité de créer, nous à ce moment-là, sur un point auquel nous n’attachons aucune importance.

Nous sommes obligés de nous dire : si je ne savais pas que cet objet est de l’homme, si un sauvage trouve une machine à écrire, qu’est-ce qu’il pourrait en penser ? Qu’est-ce qu’il pourrait imaginer pour supposer à cet objet une fin quelconque et surtout un mode de construction ?

Là, on arrive facilement à ces considérations très incertaines que je donnerai un jour ou l’autre parce qu’elles me paraissent avoir quelque importance ; parce que, même devant l’œuvre que nous savons la plus humaine, il faut toujours se demander quel chemin a conduit à la produire.

À côté de l’œuvre humaine et du problème de savoir qui l’a faite — d’où sort-elle ? à quoi rime-t-elle ? — et de nous poser toutes les questions fondamentales, élémentaires de notre esprit, qui sont toujours des questions de finalité et de fait — pourquoi ? comment ? —, puis d’attribution — par qui ? —, vous savez quelle place métaphysique est celle de ce questionnaire : la fin, l’idée. « Comment est-ce fait ? avec quel moyen ? » est une idée parallèle à la première.

Or, dans tout ce domaine-là, quand il s’agit d’œuvres de l’esprit, je vous ai montré que ce sera un acte défini dans l’intérieur, en quelque sorte, de l’opération du producteur ; nous ne savons plus poser la question du pourquoi et du comment. Nous sommes avant le pourquoi et le comment.

Par conséquent, jusqu’à un certain point et dans certains cas, d’une façon très pressante, nous nous trouvons en présence de quelque chose qui

nous fait penser à cette question naturelle, ingénue, qui fait des produits naturels devant lesquels nous pensons précisément à un produit de l'art. Nous avons peut-être l'occasion, en examinant ce qui se passe dans l'esprit d'un poète ou d'un créateur quelconque, des moments, des aspects qui nous feront songer à une sorte de production, de formation toute naturelle, en particulier dans certains arts où on trouve, à l'état élémentaire, tout à fait naissant, l'appoint ou la formation naturelle, comme celle d'une fleur ou d'une coquille peut se rapprocher de la production qui se fait non pas tant dans un cerveau humain, mais dans un organisme combiné à un cerveau humain — par exemple, les œuvres ornementales élémentaires, les ornements géométriques, les ornements que font presque distraitement des populations primitives et qu'elles font beaucoup mieux que des populations beaucoup plus civilisées, le fait de tracer un rinceau, de décorer un toit, une étoffe, presque automatiquement, un tapis, etc. —, tout ceci est le processus qui nous rappelle énormément le processus de formation des objets naturels comme les coquilles ou les fleurs, ou les dispositions naturelles comme les stries qui se font sur le sable quand la mer se retire.

Il y a une construction qui obéit à des lois extrêmement simples, mais qui par son rapprochement, son ensemble, nous donne l'idée d'une décoration. Je crois que dans l'intime de la production quelle qu'elle soit, mais de la production une fois réalisée (nous devons être placés parmi les produits les plus élevés de l'esprit humain), se trouvent des formations de cet ordre que nous ne savons attribuer ni au hasard, ni à une fonction simple d'organisme, ni à des actes organisés, qui sont cependant — qui viennent prendre leur place dans des œuvres qui sont des actes très organisés. Par exemple, dans la musique, dans la production naturelle des rythmes et même dans des sciences extrêmement raffinées comme dans les mathématiques, vous trouverez ce qu'on appelle des intuitions généralisées — je ne sais pas pourquoi, parce que l'intuition signifie *chose qu'on voit*, et la vue n'est pas essentielle ici —, vous trouverez de ces productions

directes de l’organisation humaine qui ne sont pas encore une production organisée, mais qui sont tout de même le germe de productions organisées et qui rappellent extrêmement ce que la nature produit par le simple jeu de ses forces.

Mais avant d’aborder cette étude, qui sera celle que j’appelle produit ou production de la sensibilité, et qui, à mon avis, doit précéder celle de l’œuvre organisée — car j’estime que la production directe de l’esprit et de la sensibilité est antérieure à la production des œuvres, c’est encore autre chose, mais enfin, elle suppose elle-même cette première production plus intérieure, plus profonde, sous-jacente en quelque sorte, que je vous exposerai bientôt — mais je veux, comment dirais-je ? nettoyer pour écarter tout un ensemble d’idées qui peuvent se présenter, de petits problèmes —, je voudrais, puisque en somme l’origine même de ce cours est la production, et en particulier la production des choses d’art, faire aujourd’hui, pour terminer cette leçon, un aperçu plus net de la notion même d’art.

J’anticipe en vérité sur le cours, mais je ne puis m’avancer et prendre l’origine à partir de la sensibilité jusqu’à l’œuvre humaine sans avoir en quelque sorte déblayé le terrain en indiquant comment je puis séparer dans cette activité dont je m’occupe certains éléments qui ne doivent plus entrer en ligne de compte, en particulier l’idée d’utilité et d’inutilité — idée qui se rattache à celle de valeur, que j’ai hier esquissée devant vous. Les œuvres n’existent qu’en acte ; l’acte est donné ou suppose la valeur. L’idée d’utilité est une idée que j’appellerai économique, très voisine, dont je m’en vais essayer de donner aujourd’hui un exposé sommaire.

Il faut pour cela revenir à la notion d’art, parce que l’idée d’art en général s’oppose à l’idée d’utilité. Ceci montre que l’œuvre d’art est une œuvre en soi inutile, au sens précis d’utilité, et que c’est une catégorie tout à fait à part. Je vais montrer que si elle est à part, tout de même, elle est en correspondance étroite avec l’idée ordinaire d’utilité et d’inutilité.

Quant au mot lui-même — j'aime beaucoup en venir à l'origine, au point de vue verbal —, le mot *art* a signifié d'abord tout simplement *manière de faire*, et rien de plus. Cette acception du mot *art* a disparu entièrement de l'usage. Plus tard, ce terme d'*art* comme manière de faire se rattache très facilement, au point de vue philologique ou linguistique, à la notion d'articulation des membres qui agissent ; par conséquent, l'idée elle-même, expression physique dont j'ai parlé, est déjà visée dans le mot même *art* qui aura une application si étendue — vous trouverez cela dans l'éducation et dans tous les termes qui s'y rattachent. Ce terme se réduit peu à peu ; au lieu de désigner n'importe quelle manière de faire, il a désigné seulement dans l'action volontaire ou dans l'action qui a été instituée par la volonté — quand une manière de faire suppose chez l'agent, chez celui qui agit, une préparation — une éducation, une connaissance ou du moins une attention très spéciale, et que, en somme, le résultat qu'il pouvait atteindre ainsi, il pouvait l'atteindre autrement, mais d'une façon moins heureuse.

Nous disons, par exemple, de la médecine qu'elle est un art parce qu'elle n'est pas un système d'actes absolument déterminés, parce qu'il y a une manière de faire qui appartient à la personne du médecin, qui fait qu'on est bon ou mauvais médecin, qui nous fait regarder le médecin comme agissant d'après une préparation, une éducation tout à fait spéciale. On aurait pu avoir affaire à un autre médecin ; celui-là est le médecin qu'on a choisi. On parlera de l'art médical.

On dira : l'art de l'éducation ; l'art de la conduite de la vie ; l'art de raisonner ; l'art de penser, comme dit Port-Royal, est l'art de conduire un raisonnement suivant les règles logiques. On pouvait raisonner autrement ; il y a une manière particulièrement recommandée qui suppose toute une préparation, une éducation spéciale : c'est l'art de la logique.

Il y a un art de marcher. Il paraît qu'il y a un art de respirer. Il y a des arts à condition qu'on les considère comme un choix supposant une préparation ou une connaissance spéciale. Alors, lorsque dans cette

catégorie, l’art de la médecine, etc., on introduit l’idée de supériorité, on personnalise encore davantage la notion d’art ; on arrive à la notion de la qualité ou de la valeur — c’est toujours la valeur que nous retrouvons — de la manière de faire, qui s’introduit naturellement. On parlera de l’art d’un tel, l’art du Titien, l’art de Rembrandt, l’art de Beethoven. Alors ici l’individu apparaît. Non seulement la connaissance peut s’acquérir n’importe où, n’importe comment ; la somme distribuée appartient à beaucoup d’individus ; ici, c’est singulier, il n’y a qu’un Titien, qu’un Rembrandt, qu’un Beethoven. Mais alors ce nouveau langage — l’art du Titien, l’art de Victor Hugo — que nous employons introduit une confusion remarquable.

Il confond deux caractères très différents attribués à la personne singulière que nous avons désignée, à l’auteur de l’action. L’un de ces caractères est l’habitude native, le don, l’habitude singulière et personnelle, la propriété absolument personnelle et intransmissible de l’individu considéré ; l’autre consiste dans son savoir, dans ce qui est en lui d’expressible et de transmissible. Par exemple, si un grand savant vous fait un cours, il y a en lui ce qu’il nous transmet, et il y a en lui ce qu’il ne nous transmet pas, ce qui est en lui personnellement, ce qu’il peut créer ; par conséquent, il y a en lui ce qu’il peut vous transmettre, sa science à l’état fait, fini, presque extérieure à lui, étrangère à lui.

Alors vous voyez qu’une distinction importante s’introduit : c’est la distinction que tout art peut s’apprendre, par définition ; c’est une manière de faire, une chose extérieure, mais non pas tout l’art. Il faut distinguer entre ce qui provient entièrement — comme l’art de l’équitation, par exemple — des préceptes, des principes, des exercices, et de ce qui appartiendra à un homme déterminé comme était le grand écuyer [...][4]. Cependant, quoique la distinction soit bien connue, nous faisons tout le temps la confusion de ces deux caractères parce que, en vérité, elle est facile à énoncer, impossible presque à démêler dans l’observation de chaque

cas particulier. Nous ne pouvons pas séparer dans Titien le grand peintre unique et le remarquable peintre exécutant qu'il était, et dont les procédés peut-être sont imitables. Chacun aurait pu transmettre les secrets de la peinture vénitienne, qui impliquait toute une série de techniques, de procédés spéciaux ; mais il était Titien. Le tableau de Titien ne nous permet pas de distinguer. Nous confondons l'art qui peut s'apprendre — les procédés, les couches successives de peinture, la peinture vénitienne, les glacis et tout ce qui s'ensuit — nous les confondons avec l'homme seul et unique qui a pu produire les tableaux.

Toute acquisition exige donc au moins un minimum d'aptitudes ; mais l'aptitude la mieux marquée, la plus unique dans une personne, reste sans valeur s'il n'y a pas la partie qu'on lui transmet. On peut dire qu'il y a des gens qui certainement, ayant reçu l'éducation voulue ou placés dans des circonstances nécessaires, auraient fait de grands savants ou de grands artistes. Ils avaient tout ce qu'il faut que la nature donne pour l'être, et même, ils pouvaient ignorer eux-mêmes — le cas s'est produit de révélations, que l'opération a révélé qu'ils étaient des mathématiciens ou des musiciens ou des prodiges. Il leur faut par conséquent des circonstances extérieures ou un milieu favorable, ou les deux, pour éveiller en eux ces ressources qui étaient à l'état brut, à l'état inclus, à l'état inconnu de celui même qui les possédait.

En résumé, l'art dans ce sens-là est la qualité, la manière de faire qui a été — entre l'objet, qui suppose l'inégalité des modes d'opération, et l'inégalité des résultats obtenus, qui est la conséquence de l'inégalité des agents — l'inégalité que je vous ai indiquée, en séparant dans chacun ce qu'il sait et ce qu'il ne sait pas, ce qu'il peut et ce qu'il ne peut pas.

Maintenant, cette notion de l'art n'est pas complète ; il faut y adjoindre de nouvelles considérations parfaites d'harmonie.

Nous sommes restés dans un domaine général. Ce que j'ai dit du peintre pouvait s'appliquer à un grand médecin ou à un mathématicien. Il faut

arriver, pour dégager, à préciser comment ce mot est venu à désigner ce que nous voulons dire quand nous parlons d'œuvre d'art. Alors nous ne parlons plus d'œuvre de mathématicien ou de mathématiques ; nous parlons de peinture, de sculpture, de musique, ou de littérature, ou d'architecture.

Nous distinguons encore aujourd'hui les deux sens de ce terme d'une façon assez curieuse par un passage fort simple : nous distinguons l'œuvre d'art qui peut être une fabrication ou une opération quelconque, de l'œuvre d'art qui est celle dont nous allons nous occuper, qui a pour but *grosso modo* une jouissance à produire chez un consommateur quelconque.

Alors, comme tout à l'heure j'ai posé la question « À quoi connaissons-nous qu'une œuvre est une œuvre humaine ? », nous aurons une autre question : à quoi connaissons-nous qu'une œuvre est une œuvre d'art ou qu'un ensemble d'actes est conçu en vue de l'art ? (Car il y a des systèmes d'actes. Une danse, un ballet est évidemment une œuvre d'art, du moins dans certains cas. Ce ballet n'est pas un objet matériel ; c'est un système d'actes sensibles.)

Le caractère le plus évident, le plus grossier, le plus généralement visible de l'œuvre d'art, c'est ce que j'ai appelé l'inutilité. Il faut être plus précis encore : nous dirons *inutilité* à condition de nous en tenir aux précisions suivantes. Comme je l'ai déjà indiqué, la plupart des impressions que nous recevons de nos sens ne jouent aucun rôle dans le fonctionnement essentiel de nos grandes fonctions vitales.

Nous voyons une quantité d'objets, et certainement je ne pourrais calculer la proportion des choses qui nous servent à mieux vivre, parmi les impressions de nos sens — on peut dire *infiniment petites* —, sans doute les impressions extérieures inutiles dont je parle et qui sont celles qui n'entrent pas dans le service de nos fonctions essentielles, qui apportent quelquefois le trouble. Par exemple, je vois la lumière inutilement : vous voyez de la lumière dans la rue, à l'Exposition[5] ; elle est beaucoup trop violente pour mes yeux, elle me fatigue les yeux. Par conséquent, elle apporte une gêne

dans mes fonctions vitales. Il y en a au contraire qui jouent un rôle sous forme de signes. Mais tout de même il est facile de constater que les excitations extérieures que nous recevons sont dans une proportion fantastique innombrables, sont complètement inutiles, et nous y opposons une indifférence complète, absolue, ou des réponses absolument insignifiantes. Par exemple, il est clair que l'œil d'un animal voit les astres comme nous ; il n'en fait absolument rien. Ces astres — je crois, du moins j'espère — lui sont complètement indifférents : il n'en tire pas une astronomie, une cosmographie.

Le bruit également nous sollicite à chaque instant ; les bruits sont insignifiants en grande quantité, nous gênent souvent, mais enfin nous ne donnons aucune suite à ces bruits, autre que de les repousser, de leur fermer notre attention.

La plus grande partie de nos sensations est inutile au fonctionnement vital. Quant à celles qui nous servent à quelque chose — par exemple, d'avoir une nourriture que nous avons cherchée, nous diriger quand nous allons vers un objet qui nous intéresse —, toutes celles-là sont purement [*blanc*]. Nous les acceptons ; elles n'ont rien de passager ; nous ne nous arrêtons jamais sur elles dans le cas général. Nous les échangeons tout de suite contre des représentations, contre des décisions, des idées.

Nous prenons un livre, par exemple. L'attention est portée sur ce qui résultera de la lecture. Il arrivera très souvent que nous ne ferons attention ni au papier, ni à la pâte du livre, ni à la façon dont il est imprimé. Notre but à nous est de nous instruire ou d'apprendre quelque chose, non de peser tous ces éléments que l'on considérera comme nuls et non avenus. Le livre pourra être différent de forme, peu importe, nous le traversons d'un trait. Cette quantité d'impressions intermédiaires sera pour nous absolument réduite à zéro. Nous avons donc une notion de l'inutilité dans ce sens.

Par exemple, dans cette salle, il y a une foule d'impressions que personne ne perçoit, qui sont des faits incontestables : je suis à soixante-

quinze centimètres de ce verre. C’est un fait absolument certain ; il n’a aucune espèce d’intérêt. Par conséquent, nous vivons dans une quantité de choses qui sont par nous absolument annulées, résorbées, supprimées, autant que possible.

D’autre part, à côté de ces événements inutiles qui, eux, sont compris dans le domaine général de nos sensations, de nos perceptions, il y a un autre domaine qui appartient non plus à ce que j’ai appelé le versant de la sensibilité, mais au versant émotif. Ce sont nos actes, dont un si grand nombre sont des actes absolument gratuits et arbitraires. De même que nous recevons plus de sensations qu’il n’est nécessaire, nous possédons aussi plus de combinaisons de nos organes moteurs et de nos autres organes qu’il n’en est besoin strictement parlant.

Par exemple, je puis remuer ma main d’une façon quelconque, faire jouer les muscles du visage, entre autres choses, dessiner une figure, ce qui ne sert absolument à rien tant que je n’aurai pas utilisé la propriété de tracer un cercle. Je puis faire jouer n’importe quel muscle, marcher à une cadence, ce qui ne sert à rien jusqu’au jour où j’aurai inventé le service militaire. Nous pouvons en particulier disposer de nos forces pour façonner une matière indépendamment de toute intention pratique, et ensuite rejeter, abandonner cette matière que nous avons faite. Cette fabrication et ce rejet sont au regard de nos besoins vitaux identiquement nuls. Je puis prendre un couteau.

Ces actes sont absolument nuls. Je n’en ai aucun besoin. Je suis donc doté très richement, beaucoup plus qu’il est nécessaire.

Chez les animaux, on peut dire — c’est mon opinion, elle est extrêmement aventureuse, car après tout, je ne sais pas ce qu’ils pensent ou ce qu’ils ne pensent pas —, en somme, on peut dire que chez l’animal rien n’est inutile[6] : lorsqu’il joue, il [*blanc*] à jouer. Chez l’homme, c’est plus douteux ; nous faisons un tas de choses que l’on ne peut pas faire expliquer, que les besoins de l’énergie, de la défense, n’expliquent pas très clairement.

On peut faire correspondre à chaque individu un thème remarquable de son existence constitué par l’ensemble de ses sensations inutiles et de ses actes arbitraires.

Je dirais que l’invention de l’art a consisté à essayer de conférer, aux unes, les sensations inutiles, une sorte d’utilité, et aux autres, les actes arbitraires, une sorte de nécessité. On peut à ce point de vue examiner tout le processus de l’existence de l’œuvre d’art, de ses aventures, de sa production et de sa consommation, en considérant qu’il y a une sorte de répit en quelque sorte à l’actif, une notion fondamentale d’utilité et de nécessité dont je vous ai entretenus tout à l’heure.

Je continuerai ces explications vendredi prochain.

*

La revue de poésie *Yggdrasill*, fondée par Guy Lavaud et Raymond Schwab en 1936, accorda une place toute particulière au cours de poétique donné par Valéry au Collège de France. Le 25 décembre 1937, elle publia *in extenso* la leçon inaugurale du 10 décembre précédent. Dans les numéros suivants, elle donna un résumé détaillé des 17 leçons suivantes, jusqu’à celle du 19 février 1938. Ces résumés, dus à Georges Le Breton, fournissent un témoignage précieux de la première année de cours de Valéry. Le dernier résumé parut dans le numéro du 25 février 1939, et la revue cessa de paraître en avril 1940. On trouvera ici les résumés placés à la date des séances concernées, à moins qu’ils ne fassent double emploi avec une sténographie existante de la leçon. Le résumé du 11 décembre 1937 était précédé d’une introduction qui explicitait l’intention de la revue et annonçait la publication prochaine du cours de poétique aux Éditions de la NRF — publication dont le présent volume n’est finalement que la réalisation longtemps différée. Nous reproduisons également cette introduction ci-après, en préambule au résumé du deuxième cours.

> Nous avons été heureux de pouvoir donner, le 25 décembre, la leçon d’ouverture en son développement[7]. Mais ensuite nous ne pouvions évidemment prétendre à publier, dans chacun de nos numéros, le texte entier des huit leçons mensuelles, qui eussent, chaque fois, exigé soixante de nos pages. Du moins sommes-nous assurés, grâce à la notation de notre collaborateur Georges Le Breton, d’en présenter généralement la substance et, le plus souvent possible, la

forme originale elle-même. Ce n’était pas, on le concevra, œuvre aisée que de conserver toutes les énonciations importantes nées au hasard de la parole, et néanmoins de marquer une ligne continue.

Nous voulons croire que nous offrons pourtant à nos lecteurs un document d’un intérêt d’autant plus précieux que le poète se réserve de revenir sur le « premier état » de sa pensée pour une gravure définitive : de ce qui aura d’abord été, pour partie, une improvisation, il se promet de tirer un livre soumis à toutes les rigueurs de contrôle, de composition et d’expression qui lui sont propres. Cet ouvrage à venir doit paraître aux Éditions de la NRF — ce que nous présentons ici n’est, en comparaison, que comme un film de la genèse d’une doctrine.

Pour l’artiste, l’état initial et profond est indéfinissable. Le terme « indéfinissable » a ici une valeur positive. C’est un élément positif qui apparaît lorsque nous sommes en présence de certaines émotions. *Est indéfinissable l’état qu’il n’est pas pour nous possible de retrouver par certains actes donnés*. Des choses sont au-delà de l’acte. Elles constituent la catégorie de l’indéfinissable.

L’œuvre ne souffre pas l’indétermination. La parole, en tant qu’acte, est soustraite à l’indétermination de l’esprit. L’esprit est perpétuelle sollicitation désordonnée. Nous existons par opposition, et par opposition à cet état désordonné.

L’on pourrait parler d’un régime de scintillation à courte période de l’esprit, d’un temps de montage et d’un temps d’exécution.

L’œuvre de l’artiste n’est jamais achevée intérieurement. Toujours l’artiste connaîtra l’envie de reprendre son œuvre, même publiée. Toujours le possible existe en son état. L’artiste abandonne l’œuvre par dégoût et par ennui. L’esprit n’a jamais de quoi finir avec quelque chose.

L’esprit transporte sur l’œuvre, non ce qu’il est, mais le contraire de ce qu’il est. L’esprit est instabilité, incohérence.

*Toute œuvre est une transformation de quelque chose qui a une transformation de quelqu’un pour objet*[8].

Ici surgit un problème de naïveté : qu’est-ce qui nous prouve qu’un objet a été fait par l’homme ? Le doute peut naître en face d’un éclat de silex. D’autre part, la vue d’une coquille nous fait invinciblement songer à une opération de l’esprit. L’idée de finalité entraîne l’idée de quelqu’un.

Dans l’œuvre du producteur, nous sommes avant le « pourquoi ? » et le « comment ? », comme dans l’opération de la nature. Il y a des formations naturelles dans l’esprit de l’artiste. Songeons aux ornements géométriques des populations primitives. Ce processus rappelle celui des fleurs ou de ces traces que la mer, en son reflux, abandonne sur le sable. Dans l’intime de la production se rencontrent des formations de cet ordre. La production naturelle des rythmes est l’une de ces productions directes de l’organisation humaine qui sont le germe des productions organisées.

Nous parlerons des productions de la sensibilité qui ressemblent à celles de la nature.

Le mot « art » a d’abord signifié : manière de faire. Remarquons que ce mot se rattache à celui d’« articulation ». Tout art peut s’apprendre par définition, mais non pas tout l’art. Or, nous confondons ces deux notions. Il y a eu Titien le peintre unique et aussi ses procédés en tant que transmissibles.

*L’art est, en ce sens favorable*[9]*, la qualité de la manière de faire qui suppose l’inégalité des œuvres obtenues et celle des agents.*

La plupart des sensations reçues ne jouent aucun rôle dans le comportement vital, dans le service de nos fonctions essentielles. Ainsi sont inutiles le plus grand nombre des excitations extérieures. Est inutile ce que nous avons rejeté.

En outre, j’accomplis quantité d’actes arbitraires. À chaque individu correspond tout un domaine constitué par l’ensemble de ses sensations inutiles et de ses actes arbitraires. L’art rend ces sensations utiles et ces actes nécessaires. Il y a reprise de l’utilité à l’octave supérieure.

1. NAF 19088, f. 193-220. Dactylographie avec corrections allographes, transcrivant une sténographie complète de la leçon par Gabriel Reddé.

2. C’est la question que formule *L’Homme et la Coquille* (1937, *Œ1*, p. 886-907 ; *LP3*, p. 726-748).

3. Abbé Henri Breuil, titulaire de la chaire de Préhistoire au Collège de France.

4. Le nom de l’écuyer cité par Valéry a été laissé en blanc par le sténographe. Il s’agissait probablement du maître d’équitation François Baucher (1796-1873), en qui l’écrivain trouvait le modèle de tout dressage et d’une utilisation parfaitement maîtrisée des forces (*C1*, p. 353 et 356). Valéry avait lu sa *Méthode d’équitation* (1842) ainsi que les souvenirs du général Alexis-François L’Hotte, *Un officier de cavalerie* (1905), où est évoquée cette grande personnalité de l’art équestre. Voir la conversation du 7 janvier 1920 rapportée par Charles Du Bos dans son *Journal, 1920-1925*, Paris, Buchet-Chastel, 2002, p. 12.

5. Allusion à l’Exposition universelle qui se tint à Paris, au palais de Chaillot, du 25 mai au 25 novembre 1937, et venait donc de se terminer au moment où parle Valéry.

6. Voir *L’Idée fixe* (1932, *Œ2*, p. 219 ; *LP2*, p. 81) : « Les bêtes ne peuvent rien faire d’inutile. » Voir aussi *ibid.*, *Œ2*, p. 230 et *LP2*, p. 108 ; « Philosophie de la danse » (1936, *Œ1*, p. 1392 ; *LP2*, p. 924) ; *Alphabet* (posthume, *LP2*, p. 1061) ; *Mélange* (1939, *Œ1*, p. 328 ; *LP3*, p. 71) ; *Tel quel* (1943, *Œ2*, p. 602 ; *LP3*, p. 447).

7. NAF 19088, f. 225. *Yggdrasill*, 2e année, no 10 [21], 25 janvier 1938, p. 153. Tiré à part annoté par Valéry.

8. « De quelque chose » et « de quelqu’un » sont des ajouts de la main de Valéry.

9. « Favorable » est un ajout de la main de Valéry.

OceanofPDF.com

VENDREDI 17 DÉCEMBRE 1937

(3e leçon)

# *Utilité de l'art ?*

Ce texte non daté sur l'inutilité de l'art semble avoir été rédigé en vue du troisième cours.

Le caractère le plus manifeste d'une *œuvre d'art* peut se nommer *inutilité*, à condition de tenir compte des précisions suivantes[1].

La plupart des impressions et perceptions que nous recevons de nos sens ne jouent aucun rôle dans le fonctionnement des appareils essentiels à la conservation de la vie. Elles y apportent quelquefois certains troubles ou certaines variations de régime, soit à cause de leur intensité, soit pour nous mouvoir ou nous émouvoir à titre de *signes* ; mais il est facile de constater que des innombrables excitations sensorielles qui nous assiègent à chaque instant, seule une part remarquablement faible, et comme infiniment petite, est nécessaire ou utilisable pour notre existence purement physiologique. L'œil d'un chien voit les astres ; mais l'être de cet animal ne donne aucune suite à cette vue : il l'annule aussitôt. L'oreille de ce chien perçoit un bruit qui le dresse et l'inquiète ; mais son être n'absorbe de ce bruit que ce qu'il faut pour lui substituer une action immédiate et entièrement déterminée. Il ne s'attarde pas dans la perception.

Ainsi la plus grande part de nos sensations sont inutiles au service de nos fonctions essentielles, et celles qui nous servent à quelque chose sont

purement transitives, et échangées au plus tôt contre des représentations, ou des décisions, ou des actes.

D’un autre côté, la considération de nos actes possibles nous conduit à juxtaposer (sinon à conjuguer) à l’idée d’*inutilité* ci-dessus précisée celle d’*arbitraire*. Comme nous recevons plus de sensations qu’il n’est nécessaire, nous possédons aussi plus de combinaisons de nos organes moteurs et de leurs actions qu’il n’en est besoin, strictement parlant. Nous pouvons tracer un cercle, faire jouer les muscles de notre visage, marcher en cadence, etc. Nous pouvons, en particulier, disposer de nos forces pour façonner une matière indépendamment de toute intention pratique, et rejeter ou abandonner ensuite cet objet que nous avons fait ; cette fabrication et ce rejet étant, au regard de nos nécessités vitales, identiquement nuls.

Ceci dit, on peut faire correspondre à chaque individu un domaine remarquable de son existence, constitué par l’ensemble de ses « sensations inutiles » et de ses « actes arbitraires ». L’invention de l’art a consisté à essayer de conférer aux unes une sorte d’*utilité* ; aux autres, une sorte de nécessité.

Mais cette utilité et cette nécessité n’ont pas du tout l’évidence ni l’universalité de l’utilité et de la nécessité vitales dont il a été parlé plus haut. Chaque personne les ressent selon sa nature et en juge, ou en dispose souverainement.

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

La vue, le toucher, l’odorat, l’ouïe, le mouvoir nous induisent donc, de temps à autre, à nous attarder dans le sentir, à agir pour accroître leurs impressions en intensité ou en durée. Cette action qui a la sensibilité pour origine et pour fin, cependant que la sensibilité la guide aussi dans le choix

de ses moyens, se distingue nettement des actions de l'ordre pratique. Celles-ci, en effet, répondent à des besoins ou à des impulsions qui sont éteints par la satisfaction qu'ils reçoivent. La sensation de la faim cesse dans l'homme rassasié, et les images qui illustraient ce besoin s'évanouissent. Il en est tout autrement dans le domaine de sensibilité exclusive dont nous traitons : la *satisfaction* fait renaître le *désir* ; la *réponse* régénère la *demande* ; la *possession* engendre un *appétit* croissant de la chose possédée : en un mot, la *sensation* exalte son attente et la reproduit, sans qu'aucun terme net, aucune limite certaine, aucune action résolutoire puisse directement abolir cet effet de réciproque excitation.

*Organiser un système de choses sensibles qui possède cette propriété*, c'est là l'essentiel du problème de l'art ; condition nécessaire, mais fort loin d'être suffisante.

Il convient d'insister quelque peu sur le point précédent et de s'appuyer, pour en mettre l'importance en lumière, sur un phénomène particulier, dû à la sensibilité rétinienne. À partir d'une forte impression de la rétine, cet organe répond à la couleur qui l'a impressionné par l'émission « subjective » d'une autre couleur, dite complémentaire de la première ; et entièrement déterminée par celle-ci, laquelle le cède à son tour à une reprise de la précédente, *et ainsi de suite*. Cette sorte d'oscillation continuerait indéfiniment si l'épuisement de l'organe n'y mettait un terme. Ce phénomène montre que la sensibilité locale peut se comporter en *productrice isolable* d'impressions successives et comme symétriques, dont chacune semble engendrer nécessairement son « antidote »[2]. Or, d'une part, cette propriété locale ne joue aucun rôle dans la « vision utile » — qu'elle ne peut, au contraire, que troubler. La « vision utile » ne retient de l'impression que ce qu'il faut pour faire penser à autre chose, éveiller une « idée » ou provoquer un acte. D'autre part, la correspondance uniforme des couleurs par couples de complémentaires définit un système de relations, puisque à chaque couleur actuelle répond une couleur virtuelle, à chaque

sensation colorée une substitution définie. Mais ces relations et d'autres semblables, qui ne jouent aucun rôle dans la « vision utile », jouent un rôle très important dans cette organisation de choses sensibles et dans cette tentative de conférer une sorte de nécessité ou d'utilité secondes à des impressions sans valeur vitale, que nous avons considérées tout à l'heure comme fondamentales pour la notion d'art.

Si, de cette propriété élémentaire ébranlée, nous passons aux propriétés des membres du corps, et particulièrement des plus mobiles d'entre eux ; et si nous observons les possibilités de mouvements et d'efforts indépendantes de toute utilité, nous trouvons qu'il existe dans le groupe de ces possibilités une infinité d'associations entre sensations tactiles et sensations musculaires, par lesquelles se réalise la condition de correspondance réciproque, de reprise ou de prolongement indéfini dont nous avons parlé. *Palper un objet*, ce n'est que chercher de la main un certain ordre de contacts ; si, reconnaissant ou non cet objet (et d'ailleurs, négligeant ce que nous en savons par l'esprit), nous sommes *engagés ou induits à reprendre indéfiniment notre manœuvre enveloppante*, nous perdons peu à peu le sentiment de l'arbitraire de notre acte, et celui d'une certaine *nécessité* de la répéter naîtra en nous. Notre besoin de recommencer le mouvement et de parfaire notre connaissance locale de l'objet nous signifie que sa forme est *plus propre qu'une autre* à entretenir notre action. Cette forme favorable s'oppose à toutes les formes possibles, car elle nous tente singulièrement de poursuivre sur elle un échange de sensations motrices et de sensations de contact et forces qui, grâce à elles, se font comme complémentaires les unes des autres, les pressions de la main et ses déplacements s'appelant les uns les autres. Si nous cherchons ensuite à façonner dans une matière convenable une forme qui satisfasse à la même condition, nous faisons *œuvre d'art*. On pourra exprimer grossièrement tout ceci en parlant de « sensibilité créatrice » ; mais ce n'est là qu'une expression ambitieuse, qui promet plus qu'elle ne tient.

En résumé, il existe toute une activité entièrement négligeable par l'individu quand il se réduit à ce qui touche à sa conservation immédiate. Elle s'oppose en outre à l'activité intellectuelle propre, car elle consiste dans un développement de sensations qui tend à répéter ou à prolonger ce que l'intellect tend à éliminer ou à dépasser — comme il tend à abolir la substance auditive et la structure d'un discours pour parvenir à son sens.

Mais cette activité, d'autre part, s'oppose elle-même et d'elle-même au loisir vide. *La sensibilité*, qui est principe et sa fin, *a horreur du vide*[3]. Elle réagit spontanément contre la raréfaction des excitations. Toutes les fois qu'une durée sans occupation ni préoccupation s'impose à l'homme, il se fait en lui un changement d'état marqué par une sorte d'émission qui tend à rétablir l'équilibre des échanges entre la *puissance et l'acte* de la sensibilité. Le tracement d'un décor sur une surface trop nue, la naissance d'un chant dans un silence trop ressenti, ce ne sont que des réponses, des compléments qui compensent l'absence d'excitations — comme si cette *absence*, que nous exprimons par une simple négation, *agissait positivement sur nous*.

On peut surprendre ici le germe même de la production de l'œuvre d'art. Nous la connaissons elle-même à ce caractère qu'aucune « idée » qu'elle puisse éveiller en nous, aucun acte qu'elle nous suggère, ne la termine ni ne l'épuise : on a beau respirer une fleur qui s'accorde à l'odorat, on ne peut en finir avec ce parfum dont la jouissance ranime le besoin ; et il n'est de souvenir, ni de pensée, ni d'action, qui annule son effet et nous libère *exactement* de son pouvoir. Voilà ce que poursuit celui qui veut faire *œuvre d'art*.

Cette analyse de faits élémentaires et essentiels en matière d'art conduit à modifier assez profondément la notion que l'on a d'ordinaire de la sensibilité. On groupe sous ce nom des propriétés purement réceptives ou transitives, mais nous avons reconnu qu'il faut aussi lui attribuer des vertus productives. C'est pourquoi nous avons insisté sur les complémentaires. Si quelqu'un ignorait la couleur verte qu'il n'eût jamais vue, il suffirait qu'il

fixât quelque temps un objet rouge pour obtenir de soi-même la sensation encore inconnue.

Nous avons vu aussi que la sensibilité ne se borne pas à répondre, mais il lui arrive qu'elle demande et se réponde.

Tout ceci ne se borne pas aux sensations. Si l'on observe attentivement la production, les effets, les curieuses substitutions cycliques des images mentales, on y trouve les mêmes relations de contraste, de symétrie, et surtout le même régime de régénération indéfinie que nous avons observés dans les domaines de la sensibilité spécialisée. Ces formations peuvent être complexes, se développer longuement, reproduire les apparences des accidents de la vie extérieure, se combiner parfois avec des exigences d'ordre pratique — elles n'en participent pas moins des modes que nous avons décrits, traitant de la sensation pure. En particulier, le besoin de revoir, de réentendre, d'éprouver indéfiniment est caractéristique. L'amateur de la forme caresse sans se lasser le bronze ou la pierre qui enchante son sens du toucher. L'amateur de musique bisse ou chantonne l'air qui l'a séduit. L'enfant exige la redite du conte et crie : « Encore !... »

De ces propriétés élémentaires de notre sensibilité, l'industrie de l'homme a tiré des applications prodigieuses.

La quantité d'œuvres d'art produites au cours des âges, la diversité des moyens, la variété des types de ces instruments de la vie sensorielle et affective sont choses merveilleuses à penser. *Mais cet immense développement n'a été possible que par le concours de celles de nos facultés dans l'acte desquelles la sensibilité ne joue qu'un rôle secondaire.* Ceux de nos pouvoirs qui ne sont pas inutiles, mais qui sont ou indispensables ou utiles à notre existence, ont été cultivés par l'homme, rendus plus puissants et plus précis. L'homme a prise sur la matière de plus en plus exactement et fortement. L'art a su profiter de ces avantages, et les diverses techniques créées pour les besoins de la vie pratique ont prêté à l'artiste leurs outils et leurs procédés. D'autre part, l'intellect et ses voies

abstraites (logique, méthodes, classifications, analyse des faits et critique, qui s'opposent quelquefois à la sensibilité, puisqu'ils procèdent toujours, contrairement à elle, vers une limite, poursuivent un but déterminé — une formule, une définition, une loi — et tendent à épuiser ou à remplacer par des signes de convention toute l'expérience sensorielle) ont apporté à l'art le concours (plus ou moins heureux) de la pensée reprise et reconstruite, constituée en opérations distinctes et conscientes, riche de notations et de formes d'une généralité et d'une puissance admirables. Cette intervention, entre autres effets, a donné naissance à l'esthétique, ou plutôt aux diverses esthétiques qui, considérant l'art comme problème de la connaissance, ont tenté de le réduire en idées. Mis à part l'esthétique proprement dite, qui appartient aux philosophes et aux savants, le rôle de l'intellect dans l'art mériterait une étude approfondie que l'on ne peut que signaler ici. Qu'il nous suffise de faire allusion aux innombrables « théories », écoles, doctrines, qu'ont enfantées ou suivies tant d'artistes modernes, et aux disputes infinies où s'agitent les éternels et identiques personnages de cette « commedia dell'arte » : *la nature*, *la tradition*, *le nouveau*, *le style*, *le vrai*, *le beau*, *etc.*

L'art, considéré comme activité dans l'époque actuelle, a dû se soumettre aux conditions de la vie sociale généralisée de cette époque. Il a pris rang dans l'économie universelle. La production et la consommation des œuvres d'art ne sont plus tout indépendantes l'une de l'autre. Elles tendent à s'organiser. La carrière de l'artiste redevient ce qu'elle fut, dans le temps où il était regardé comme un praticien, c'est-à-dire une profession reconnue. L'État, dans bien des pays, s'essaie à administrer les arts ; il prend charge d'en conserver les œuvres, il les « encourage » comme il peut. Sous certains régimes politiques, il tente de les associer à son action de persuasion, en quoi il imite ce qui fut de tout temps pratiqué par toutes les religions. L'art a reçu du législateur un statut qui définit la propriété des œuvres et ses conditions d'exercice, et qui consacre le paradoxe d'une

durée limitée assignée à un droit plus fondé que la plupart de ceux que les lois éternisent. L'art a sa presse, sa politique intérieure et extérieure, ses écoles, ses marchés et ses bourses de valeurs ; il a même ses grandes banques de dépôts, où viennent progressivement s'accumuler les énormes *capitaux* qu'ont produits de siècle en siècle les efforts de la « sensibilité créatrice », musées, bibliothèques, etc.

Il se place ainsi à côté de l'industrie utilitaire. D'autre part, les nombreuses et étonnantes modifications de la technique générale, qui rendent toute prévision impossible dans aucun ordre, doivent nécessairement affecter de plus en plus les destins de l'art lui-même, en créant des moyens tout inédits d'exercer la sensibilité. Déjà les inventions de la photographie et du cinématographe transforment notre notion des arts plastiques. Il n'est pas du tout impossible que l'analyse très subtile des sensations, que certains modes d'observation ou d'enregistrement (comme l'oscillographe cathodique) font prévoir, conduise à imaginer des procédés d'action sur les sens auprès desquels la musique elle-même, celle des « ondes », paraîtra compliquée dans son machinisme et surannée dans ses desseins. Entre le « photon » et la « cellule nerveuse » peuvent s'établir des rapports tout surprenants.

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

*

Nous regroupons ici d'autres textes portant sur l'utilité de l'art.

## UTILITÉ DE L'ART[4] ?

L’art n’existe que parce qu’il répond à un besoin et dans la mesure où il répond à un besoin que tout le monde ne ressent pas et que ceux qui le ressentent ressentent si diversement. Tandis que nos besoins physiologiques sont en quelque sorte absolus, comme ils sont fixes et identiques en espèce chez tous, les besoins esthétiques sont variables et essentiellement individuels.

L’œuvre d’art est le produit qui se propose pour satisfaire ce besoin. Mais ici aussi convient-il de distinguer.

Comme le pain, la viande, le lait répondent à la nutrition fondamentale du corps, il y a des œuvres sévères et pleines qui répondent au désir de connaissance profonde, aux questions que nous nous posons inévitablement quand nous faisons retour sur nous-mêmes, à l’instinct d’en savoir sur nous-mêmes plus que nous n’en savons par nous-mêmes. Ces œuvres-là ne sont pas des moyens de distraction, ce sont, tout au contraire, des aliments destinés à entretenir et à développer la puissance de notre esprit aux prises avec notre réalité vivante et pensante. L’intérêt que nous prenons à ces œuvres-là se confond avec celui qu’excite en nous notre personne même.

Il y a d’autres œuvres qui s’opposent à celles-ci comme les douceurs du dessert, les fruits, les sucreries, les vins fins ou le café s’opposent à la nourriture substantielle et solide et complètent par ce contraste le repas que peuvent souhaiter notre sensibilité et notre esprit. Loin de nous remettre devant notre vie réelle et de nous contraindre à la réfléchir, ces ouvrages ont pour objet de nous faire connaître des existences fictives, éprouver des sensations et des sentiments qui diversifient et qui multiplient les nôtres. Ils nous font épouser des destinées plus ou moins fabuleuses. Ils excitent en nous un intérêt qui peut être extrême et entraînent notre esprit en des aventures prodigieuses, ou ils nous bercent des beautés d’un langage plus parfait, plus pur et plus organisé que le langage de nos échanges ordinaires.

Ceci dit, si l’on regarde autour de soi, on distingue facilement parmi les personnes qui nous entourent celles pour lesquelles le besoin d’art semble à

peu près nul, celles pour lesquelles il demande de préférence les satisfactions que lui donnent les œuvres sévères dont j'ai parlé, et celles qui recherchent surtout le divertissement pur et simple. Certains, d'ailleurs, goûtent selon des proportions variables les œuvres de la première et de la seconde catégorie.

Chose remarquable, la distribution de ces goûts différents semble bien ne pas tenir aux habitudes, à la profession, et même pas au degré de culture des gens que l'on observe. On voit des hommes des plus sérieux n'admettre que des ouvrages d'imagination pure pour amuser leurs heures de loisir ; on voit des hommes qui n'ont reçu qu'une instruction du premier degré rechercher avidement des livres de haute et difficile pensée : il y a des hommes d'affaires, et des plus positifs, qui lisent assidûment, presque en cachette, quelques poètes préférés, et je sais des poètes pour lesquels l'étude d'un traité d'algèbre a tout l'attrait d'un plaisir défendu.

Je viens maintenant à la question que je voudrais poser. Ressentez-vous, souvent ou rarement, faiblement ou fortement, naturellement ou par éducation et imitation, ce besoin de quelque œuvre d'art ? Ou bien classez-vous parmi les choses tout inutiles ces productions du poète, du peintre ou du musicien ? Pourriez-vous vous en passer entièrement ? Dites alors quelle est votre opinion sur cette activité dont l'intérêt vous échappe ; dites-le franchement. Si, au contraire, elle vous est le moins du monde nécessaire, expliquez-nous pourquoi et comment. S'il vous est arrivé, dans quelques circonstances de votre vie, d'avoir éprouvé le désir des sensations et émotions *inutiles* dont je vous parle, avez-vous pu constater en vous-mêmes leur valeur réelle et l'effet des impressions de cette espèce sur la vitalité de votre esprit ?

## INUTILITÉ[5]

Pascal déclare que la *peinture est vanité*. Il m'est arrivé de protester contre cette parole. Mais j'ai protesté à tort. Oui, la peinture est vanité, et il

faut qu'elle soit vanité. Que serait-elle si elle servait à quelque chose ? Pascal oubliait que les neuf dixièmes de la géométrie ne servent absolument à rien.

C'est précisément cette inutilité qui nous donne de l'homme une idée assez différente de celle que l'automatisme des fonctions, la monotonie typique des actions utiles, dont la variété est restreinte à des écarts finis, nous imposeraient, s'il nous restait, d'ailleurs, de quoi avoir une idée.

Mais ces ouvrages inutiles, à quoi tendent-ils ? Je ne parle pas de leurs buts apparents : satisfactions personnelles, soif de gloire, etc. Je les interprète ainsi : ils cherchent à créer ce qui les expliquerait. Le peintre cherche sans le savoir ce que pourrait bien être la peinture[6], et le poète, la poésie. C'est dire que ce qui importe le plus dans la création, c'est la chose même et non la chose créée ; c'est le *to poïein*[7].

## UTILE[8]

Demandons-nous ce qui nous frappe d'abord, ou plutôt ce qui doit frapper devant elles[9] les êtres les moins cultivés. Nous savons bien que ceux-ci les distinguent d'après ce qu'ils présument de leur utilité, en entendant ce terme par référence aux besoins essentiels de la vie organique et, immédiatement après, aux indications immédiates de la sensibilité du plaisir et de la douleur physiques.

Tout ce qui assure, simplifie, facilite ces exigences est dit : utile, et tout travail de l'esprit, toute œuvre qui est le fruit de ce travail, quand ce travail et cette œuvre sont dirigés à la satisfaction de ces exigences, participe de ce jugement d'utilité.

Mais il y a d'autres œuvres, qui ne répondent pas à quelque utilité. Elles peuvent être ou ne pas être : la vie n'en est pas affectée. Elles ne sont déterminées par aucun fonctionnement organique défini. Elles ressemblent par là à tous les objets et aspects naturels qui sont perçus par nous, et qui parfois font impression sur nous ; mais qui sont parfaitement négligeables

sans la moindre conséquence sensible sur nos conditions de vie. Les étoiles ne nous servent de rien, mais le soleil nous est indispensable : il n'est donc pas une étoile. J'ai signalé cette ressemblance entre certaines œuvres et certains phénomènes, car nous retrouverons dans l'art son emploi. Il y aura un moment où les effets d'un spectacle naturel et celui d'un ouvrage seront tout à fait comparables. D'ailleurs il arrivera très souvent que l'art imitera ou essaiera de suggérer ces effets. (D'où ce problème ou pseudo-problème célèbre : celui de la vanité de la peinture.)

Cette matière est infinie. On ne peut même songer à l'aborder dans cet état où d'abord elle se présente. La quantité des faits et des notions qui sollicitent la pensée l'éblouissent et la désespèrent, cependant que l'intention et l'obligation impérieuse de les appeler à se former en ordre sur la table rase, qui attend et commande une représentation systématique de l'univers de la création intellectuelle, s'opposent à l'impulsion d'entreprendre et de s'engager sans autre délibération et sans délai.

*

La notion capitale en économie est celle d'*utilité*, et je me propose de vous montrer qu'elle peut s'introduire ici et nous servir, non seulement dans l'étude des rapports du producteur et du consommateur (rapports toujours regardés ou de l'un ou de l'autre, mais non simultanément, comme on l'a expliqué), mais encore dans l'intime même de la fonction du producteur[10].

Il peut paraître étrange d'invoquer cette idée d'utile à propos des choses qui sont évidemment le plus étrangères à notre bonne gestion physiologique. L'utile vise à l'optimum de la satisfaction de nos besoins et, dans un sens relatif, il s'applique à tout ce qui augmente le rendement de nos actes et *économise* notre pouvoir d'action.

Il semble et il est vrai que les œuvres de l'esprit sont dans une grande proportion très inutiles. Mais *plaçons-nous en deçà* de ces œuvres, considérons notre vie psychique et sensorielle. Ici, l'utilisation, le

rendement est d’une faiblesse extraordinaire (comme la multiplication des germes). Ainsi — [*phrase inachevée*]

*Le langage est utile*.

*

Ce développement sur la sensibilité a peut-être servi à la fin de la troisième leçon.

Tout est sensibilité, en ce sens qu’en agissant sur elle tout le reste de l’être réagissant est agi[11]. Parmi ces réactions, celle qui abolit, temporairement ou définitivement, tout ou partie des autres. L’ensemble de ces réactions, en tant que nous l’avons découvert par l’expérience, et que nous pouvons le penser comme annexé à la notion ou à la perception de cet être, constitue son « *possible* ».

Ici, observation intéressante. J’ai dit : être ; mais la même observation est vraie des choses. Pour l’enfant, pour le primitif, les choses réagissent comme les êtres. Nous disons nous-mêmes couramment : ce tiroir *ne veut pas* s’ouvrir.

On pourrait dire ; la mécanique est une tentative pour éliminer la sensibilité, le système nerveux, l’esthésomorphisme et le psychomorphisme, de l’univers extérieur (en tant qu’on peut l’assimiler à un système d’actes ou lui faire correspondre un tel système). On y réussit jusqu’à un certain point.

Il est bien curieux de voir comment les phénomènes sont substitués par des signes numériques et des signes d’opérations, qui sont des actes : comment, par exemple, une « vitesse » se fait quotient ou rapport après avoir été une perception directe, une sensation. Si elle est visuelle, cette vitesse sera connue par une sensation de rotation des yeux, combinée avec l’accommodation à la distance.

*

Résumé de la troisième leçon par Georges Le Breton dans la revue *Yggdrasill.*

L'œil de l'animal perçoit l'astre, mais l'animal n'en tire rien[12]. *L'une des propriétés de l'homme, au contraire, est de s'attarder à des perceptions inutiles et d'en tirer des conclusions considérables.* L'idée de l'inutilité et celle de l'arbitraire présentent un parallélisme remarquable sur les deux versants de l'être, celui de la sensibilité et celui de l'action : nous recevons plus de sensations et nous détenons plus de possibilités d'actes qu'il ne nous en faut. *Peut-être si nous pouvons faire quelques choses utiles, c'est que nous en pouvons faire beaucoup d'inutiles*[13]. L'ensemble des perceptions inutiles et des actes arbitraires constitue un domaine remarquable dans la vie de chaque individu.

L'art a consisté à créer une utilité de second ordre pour les unes et une nécessité de second ordre pour les autres. Mais utilité et nécessité qui ne sont pas vitales, ni ne s'imposent à toute personne : les accepter ou les refuser dépend des tempéraments individuels.

Il advient que certaines de nos impressions inutiles s'imposent tellement à nous qu'elles nous excitent à les renouveler, nous disposent à attendre une autre sensation ayant avec elles un rapport de nature ou d'intensité. Ainsi des sensations qui ne sont pas l'expression d'un besoin organique, mais créent une sorte de besoin et se chargent de le satisfaire. J'évite de prononcer les mots et de faire appel aux notions de plaisir, de douleur, d'agréable, etc. La vue, le toucher, l'odorat et le mouvoir nous induisent à nous attarder dans la sensation. Nous envisageons ici une action ayant la sensibilité pour origine et pour fin — et même pour moyen — qui se distingue nettement des actions de l'ordre pratique, lesquelles, provoquées par les besoins, sont éteintes par les satisfactions, et aussitôt cessent les images créées par le besoin. La sensation de faim, par exemple, cesse avec la satisfaction du besoin, ou les images créées par la soif du naufrage ! Dans le domaine restreint de la sensibilité, dont je parle, la satisfaction fait au contraire renaître le désir, la réponse renouvelle la demande. La sensation

excite son attente et essaie de se reproduire, aucune limite certaine ni action résolutoire ne peut abolir cette excitation réciproque.

*L'art a, parmi ses éléments nécessaires, ce propos d'organiser un système de choses sensibles qui possèdent cette propriété de se faire redemander sans jamais assouvir le besoin qu'elles provoquent*. Le problème de l'art consiste à se faire désirer, et à se faire désirer continuellement. La création vise à produire l'objet qui engendre le désir de lui-même. C'est ce que j'appelle l'*infini esthétique*[14] et qui distingue le plus nettement l'œuvre d'art des autres œuvres de l'homme.

À une couleur intense, qui l'a impressionnée, la rétine répond par l'émission de la couleur complémentaire ; à son tour, la complémentaire appelle en réponse le retour de la première couleur, qui rappelle la complémentaire, et ainsi de suite avec une intensité qui décroît selon une loi analogue à la loi du pendule amorti. Une sensibilité locale peut donc se comporter en productrice isolable de sensations périodiques, chacune de celles-ci appelant son antidote et aucune n'étant utile. Or, c'est cette possibilité même que nous retrouverons dans l'acte du peintre. La vision utile ne retient que ce qui peut avoir une signification, une valeur d'action. Le peintre, lui, ne se réfère point aux significations mais aux valeurs isolables que les sensations de couleurs présentent. Les propriétés propres au groupe sensoriel isolable (sons, couleurs) deviennent utilisables d'une utilité de second degré et, par là, prennent une valeur comparable à la valeur significative. Parmi l'ensemble touffu des sensations nous choisissons, en sortant du domaine de la signification, qui reproduit le désordre même de la vie, pour entrer dans la voie de l'ordre, de quoi mettre à part des éléments purs. Et ces éléments sont classés en un ordre naturel ou voisin de lui. En outre, par là, on entre dans l'action, nécessaire pour manier les éléments des futures combinaisons : d'où création de moyens matériels permettant de retrouver, en toutes choses et tous endroits, de mêmes grandeurs (instruments de musique, couleurs pures, etc.). Il existe entre les couleurs,

entre les notes, des relations de production ou d'attente : nous sommes sensibilisés à quelque chose (complémentaires, harmoniques). Toute note éveille en nous l'attente d'une autre note : nous voilà déjà sur la voie de l'existence d'une musique. Dans l'ordre des sensations musculaires il y a, de même, un système de correspondances entre la sensation et sa reprise infinie : palper un objet c'est apprécier un ordre de contacts et je ne sais quelle idée d'un ordre de contacts. Nous palpons quelque objet : il peut nous induire peu à peu à recommencer sans fin notre manœuvre enveloppante. Cette manœuvre se réexcite elle-même. Peu à peu se perd le sentiment de l'arbitraire du geste, ses recommencements créent une sorte de liaison. Il y a un engagement dans une suite de sensations qui constituent une nécessité de seconde espèce. La sensibilité est ici entretenue par elle-même. L'œuvre d'art a ce dessein d'entretenir la sensation. Or cette forme qui nous provoque à la reprendre, elle s'oppose à toute autre qu'elle-même. Peu à peu, si nous sommes doués, nous découvrirons qu'il y a, là aussi, correspondances et appels entre des faits complémentaires, et les contacts s'engendreront les uns et les autres. Nous cherchons dans la masse plastique informe à retrouver quelque chose qui nous plaît : alors, comme le sauvage qui, prenant son plaisir à modeler, se trouve avoir fait une poterie, nous ferons une œuvre d'art. La matière subit ce plaisir, elle est transformée selon le plaisir, la forme du plaisir va y être imprimée.

Ainsi la sensibilité est créatrice. En somme, il existe toute une activité, entièrement négligeable quand l'individu ne s'inquiète que de sa conservation vitale.

Activité négligeable aussi pour l'intellect : l'intellect tend à dépasser et à abandonner tout un développement de sensations pour aller à son but : comprendre c'est détruire : on substitue au producteur initial de l'œuvre un producteur nouveau, qui existe en nous et qui exprime les mêmes choses en d'autres termes, d'autres formules. Au contraire, qui lira avec un sentiment d'art ne pourra séparer forme et signification, car il y a indissolubilité de la

forme et du fond. Le fond de la pensée est toujours désordre, chaos d'images, de mots, d'impulsions, de schèmes qui se forment et se déforment. Mettre sa pensée en un langage, c'est sortir du désordre intérieur pour entrer dans un monde relativement pur, homogène, uniquement composé de mots. Il y a progrès vers la pureté. Ainsi la forme se sépare du fond, comme un produit pur se sépare d'un mélange.

Le caractère récepto-émetteur me semble essentiel à la sensibilité. En ce sens où je la prends, elle n'est pas uniquement passive, mais productrice, elle s'oppose au vide : *la sensibilité a horreur du vide*.

Elle est productrice et s'oppose à l'absence de suffisantes excitations, réagit contre leur rareté. Toutes les fois où surgit une certaine durée vide de sensations particulières naît en nous une émission qui tend à remplir cette vacance. Une production d'énergie spéciale en nous demande à s'employer. Nous discernons ainsi, dans le cerveau, des activités qui ressemblent à celles de la rétine, des émissions de complémentaires. Alors, si devant nous, prisonniers, est une muraille nue, nous y tracerons des dessins.

*L'ennui est un grand générateur de poésie*. Comme le rouge fait du vert sur la rétine, le vide est créateur par complémentaire, par besoin du plein. Une négation agit ainsi positivement sur nous : phénomène curieux de notre sensibilité.

C'est que notre sensibilité est tout, excepté ce que nous avons essayé d'en tirer, comme les notions de monde extérieur ou d'objectivité, pour nous donner des points fixes qui ne soient pas elle.

1. NAF 19088, f. 154-166. Dactylographie.
2. Voir Eugène Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs* (1839).
3. Variation sur l'adage aristotélicien : « La nature a horreur du vide. »
4. NAF 19088, f. 169-170. Dactylographie.
5. NAF 19089, f. 134. Dactylographie avec ajouts autographes.
6. Voir la leçon du 20 décembre 1941, t. II, p. 134.

7. Grec : l’acte de faire.

8. NAF 19089, f. 138-139. Dactylographie.

9. Les œuvres de l’esprit.

10. NAF 19089, f. 153. Manuscrit autographe.

11. NAF 19089, f. 61. Dactylographie avec ajouts autographes.

12. NAF 19088, f. 225-226. *Yggdrasill*, 2e année, no 10 [21], 25 janvier 1938, p. 153-155. Tiré à part annoté par Valéry.

13. Valéry signale cette phrase d’un double trait sur le tiré à part.

14. Voir plus haut, p. 129.

OceanofPDF.com

SAMEDI 18 DÉCEMBRE 1937
(4e leçon)

# *La sensibilité*

Valéry développe dans cette quatrième leçon la notion de sensibilité, fondamentale dans sa conception de la poétique, et qui n'a rien à voir avec le sens habituel du terme. Valéry nomme *sensibilité* la force productrice des sensations et des idées : elle produit tout ce qui arrive à la conscience. Cette capacité n'est pas passive, comme on le croit communément (il s'agirait seulement de percevoir ce qui vient de l'extérieur), mais fondamentalement active : la sensibilité ne cesse de fournir du matériau à la pensée, soit en raison d'événements externes, soit de manière spontanée. Tous les arts s'appuient sur les produits de la sensibilité et peuvent ainsi être envisagés d'une façon purement formelle.

La production des œuvres exige cette production plus générale, si générale que rien ne lui échappe, et qu'il n'y a sans doute rien que nous sachions lui soustraire : la production constante, invincible, désordonnée, immédiate de notre esprit, c'est-à-dire d'une puissance de transformation et de production qui *s'exerce aussi souvent que nous sommes*, nous qui ne sommes pas tout le temps[1].

Si l'on peut parler d'ensemble à propos de notre vie consciente, l'ensemble de cette vie coïncide avec un ensemble d'émissions. Je n'entrerai pas dans la philosophie de cette question. Si j'avais à définir la psychologie : je cherche simplement les données, les ressources, les racines apparentes de notre activité psychique, et je les trouve dans cette génération d'événements dont l'observation et l'apparition sont indivisibles, et dont la diversité successive, dont nous sommes quelquefois surpris (quand en vérité

elle pourrait nous surprendre chaque fois), est caractéristique. L'esprit admet tout et produit tout ; il produit, en particulier, ce en quoi il se distingue automatiquement de quoi que ce soit, et lui permet ou lui impose d'être réponse à tout. Rien ne peut être plus divers. Il se produit : c'est là le moi pur.

Toute excitation d'un certain genre met en train une transformation toujours différente. Cette production rigoureusement continuelle (puisqu'il n'y a pas d'instant qui n'en soit une) nous est insensible comme notre vie même, dont le régime d'échanges et d'adaptation de détails perpétuelle nous échappe. Les écarts seuls ont affaire à notre sensibilité (comme seules les accélérations). Nous ne sentons que ce qui se fait sentir.

La « sensibilité » dont je parle n'est pas tout à fait celle que le physiologiste étudie en profondeur et dont l'étude, dans cette même maison, fut et demeure si brillamment poursuivie. La physiologie de la sensation crée en quelque sorte devant elle cette sensibilité précisée et approfondie, puisqu'elle en fait progressivement le produit de ses méthodes et de son pouvoir instrumental, de manière que la conception se transforme à mesure que les moyens se développent.

Mais l'or de l'orfèvre n'est pas tout à fait l'or du chimiste. Et je n'entends parler ici que de la sensibilité communément connue, sur laquelle on ne peut en savoir davantage que ce que l'on en sait par l'expérience qui consiste à vivre, expérience qui est le fait du hasard, sans aucune poursuite systématique. Même cette circonstance m'est assez importante à retenir.

L'art peut être considéré comme une exploitation de cette sensibilité, telle que l'artiste la connaît par soi-même et telle qu'il l'imagine plus ou moins semblable à la sienne chez les autres, et ce n'est pas la sensibilité au sens du physiologiste. On peut dire que la sensibilité est tout, moins ce que nous avons pu lui soustraire (chez le primitif, tout est sensibilité) : l'objectivité, l'impassibilité des choses, la divisibilité, l'égalité. La sensibilité est essentiellement inégalité. C'est une distribution de la

sensibilité, une réaction qui lui appartient, qui nous donne notre moi le plus identique. Moi est une réponse. Le réveil répond *moi présent* au choc plus ou moins prononcé de la sensation.

Quelle que soit la diversité de nos impressions et des réponses de notre esprit, nous n'en sommes nous-mêmes étonnés (ou plutôt pouvant l'être) que quand sa production est particulièrement intense, et fait naître la sensation de contraste. Il arrive alors que nous nous trouvions brusquement surpris et comme divisés en deux personnages entre lesquels le choix peut hésiter pendant qu'un phénomène se prononce qui apporte la décision.

Par exemple, le réveil d'un rêve nous fait conclure à une production d'espèce singulière, que tout nous engage *de plus en plus* à repousser dans un domaine spécial de production fermé sur lui-même : plus nous nous éveillons, plus ce domaine se circonscrit. Nous le circonscrivons en créant encore la catégorie du rêve, qui est elle-même une réponse, un complément, une compensation à un déplacement, qui fut le *réveil*, et cette création de la notion de rêve, qui enferme la portion de vie que nous venons de vivre dans un temps qui ne compte pas — *officiellement* —, répond à la sensation d'*incohérence*, de double vie. On peut se demander — ce serait un *conte* à faire — ce que serait l'existence d'un homme pour lequel ses rêves auraient même valeur que sa vie de veille.

Et nous poursuivons, sans nous apercevoir, si ce n'est par à-coups, que nous produisons encore et toujours sous une forme un peu différente, et en présence d'objets étrangers, quantité d'événements, de fables, de fantômes d'actions qui s'accompagnent de sensations organiques incontestables. L'espoir, la crainte, l'anxiété surtout, les projets, les perspectives, les théories naissantes, ce sont les noms traditionnels de ces formations, dont je vous signale sur-le-champ un caractère bien remarquable : elles n'ont par elles-mêmes ni commencement ni fin, pas plus que le rêve. Elles se *déclarent*, s'imposent, prennent quelquefois une sorte de vie autonome, parfois presque périodique ; parfois aboutissent à des actes, parfois

demeurent réservées. Or, si inventives soient-elles — car sous la pression de l'angoisse, par exemple, ou de la douleur, l'invention atteint une fécondité et une ingéniosité extraordinaires —, il n'est pas impossible d'observer certains modes de ces productions, d'entrevoir un certain mécanisme, c'est-à-dire de quoi prévoir quelque chose de l'évolution et des retours.

Il est à penser que cette production joue un certain rôle fonctionnel, qu'elle répond à quelque chose. C'est dire que diversité, invention, modification de l'invention qui riposte à une objection, etc., sont, d'autre part, sous la dépendance de quelque action très simple cachée. Un souffle sur le front du rêveur suffit à lui faire faire le voyage du pôle. Un petit point douloureux dans un corps engendre à l'esprit de ce corps d'épouvantables poèmes pathologiques, et plus l'homme sera instruit de choses médicales, plus se développera le drame qu'il compose, avec ses objections, ses coups de théâtre, et ses reprises ; car les reprises sont ici (comme nous l'avons observé) *caractéristiques*. En somme, l'étendue et la richesse de cette production dépendent uniquement de la richesse des matériaux : le germe produit selon la teneur du terrain. *Lauda Sion*[2] : *Quantum potes, tantum aude* (ose autant que tu peux oser).

Ainsi, simplicité du point de départ, infini du développement : caractère éminent de la *production passive* de l'esprit.

(Ici, note sur association.) Je dois à présent rechercher les états les plus élémentaires de ces phénomènes. En ces matières, ce sont les plus chargés de souvenirs et de combinaisons qui sont les plus frappants et qui donnent l'impression de spontanéité la plus forte, car nous ne sommes pas tentés de donner une origine insignifiante à des productions fortement significatives et organisées.

(L'image et le besoin.) Voici un premier degré vers la simplicité : un homme produit nécessairement l'image des choses qui satisferaient un besoin physiologique qu'il ressent. La soif engendre des boissons. Tantale se rassasie l'esprit. Ici la périodicité apparaît en toute naïveté : l'image vient

en quelque sorte se heurter à la perception du manque de sa réalité. Elle se renouvelle ; il arrive qu'elle se renforce et même, débordant le seuil indéfinissable qui sépare normalement ce qui donne la sensation d'être par soi et de posséder une durée propre de ce qui ne se sépare jamais de ma sensation vitale, elle peut devenir ce qu'on nomme hallucination. (Valeur. D'ailleurs, toutes ces productions peuvent prendre toutes valeurs.)

Voici un autre cas, plus simple encore, mais d'une importance particulière pour la suite de notre étude. Ce sont les productions par le vide, les créations de l'ennui. Je ne mentionne que pour mémoire la production d'images de personnes ou de choses absentes, que la notion de cette absence rend si puissamment présentes. Dans ce cas, du reste, existe un élément figuré positif. Mais le mur vide, la page blanche, les journées désertes sont créatrices. Les nuits d'insomnie, les tâches monotones et quasi mécaniques excitent une production plus ou moins organisée, comme l'animal condamné à l'immobilité ou enfermé dans une enceinte piaffe, se meut en rond, se dépense comme il peut. (Mensonges : un mur vide, un vase d'argile nue *appellent* une sorte d'action.)

Une dépense de cette espèce s'effectue, presque toujours, par des actes *périodiques*. Nous en possédons un témoignage remarquable dans les développements de figures semblables qui constituent le décor le plus fréquent et le plus ancien des objets : l'ornement élémentaire de murs, de vases, de nattes. Dans cet exemple élémentaire, on trouve presque tous les caractères essentiels d'une production de la sensibilité. On y trouve surtout cette propriété même, si souvent omise dans l'idée de sensibilité : sa nature *productive*. Sensibilité fait généralement penser à *réception*. J'espère montrer que la production est en elle indivisiblement liée à réception. Sentir, c'est produire, et si l'idée de recevoir a masqué ce caractère productif, c'est que la production de la sensibilité est dans la plupart des cas offusquée très rapidement par un développement de notions qui se substituent à elle, et nous renseignent (et tendent à nous renseigner) sur le

monde extérieur ; or, ce monde extérieur est par définition *ce que nous ne produisons pas* — ou plutôt ce que nous ne sentons pas produire.

Mais il est des cas où l'on saisit sur le fait la fonction de la sensibilité ; et je vais en citer un des plus significatifs et d'ailleurs des plus importants pour notre objet. Je veux parler du phénomène des couleurs complémentaires. Toute impression de couleur assez intense et assez prolongée est suivie de la production d'une autre couleur, qui répond à la première et semble s'y opposer. C'est une tache souvent si puissante qu'elle gêne très longtemps la vision normale et fait obsession.

On observe d'ailleurs cette loi remarquable : à une couleur ou nuance donnée correspond toujours la même couleur ou nuance réponse. L'ensemble des valeurs colorées s'organise ainsi en couples dans chacun desquels la sensation de l'antécédent provoque la sensation conséquente produite. La couleur, qui pour le physicien n'est qu'une fréquence située dans une échelle indéfinie de fréquences, se manifeste ici en ensemble fermé. Ce n'est pas tout. Quand le choc rétinien a été très intense, la complémentaire produite reçoit une réponse à son tour, réponse qui est une altération de la première couleur, qui est virée généralement vers le plus sombre ; et le phénomène se reproduit par oscillation de complémentaires qui vont se dégradant et s'obscurcissant progressivement, de manière à rappeler la loi du pendule amorti.

Ce phénomène montre avec une netteté tout à fait rare et précieuse la production par la sensibilité pure (« pure » = sans mélange de significations) ; c'est un fait à méditer que celui-ci : si une personne n'avait jamais vu la couleur rouge, il suffirait qu'elle regardât un objet vert fortement éclairé pour acquérir la connaissance du rouge et de ses valeurs vers le violet. De plus, la couleur ainsi produite ne se place plus dans le monde extérieur ; elle le masque. Elle est cependant extériorisée ; elle n'appartient pas au domaine des images mentales ; possède une durée et une existence propres et gênantes ; elle nous impose une attention.

Dans tous les sens, on trouve des propriétés comparables à celle-ci, en ceci qu'elles montrent, entre les *valeurs* ou états, des relations de production.

Ce phénomène nous donne l'idée d'un mouvement, ou plutôt d'un processus de substitutions par contrastes, qui nous fait parcourir tout le groupe de la couleur ; peut nous donner ce que nous ne possédions pas ; nous montre une périodicité naître d'un seul événement initial (comme l'est le choc sur le pendule ou la décharge d'un condensateur) ; nous montre aussi l'existence d'un monde qui s'interpose entre le monde dit « réel », lequel est le lieu de nos actes, est ajusté sur nos pouvoirs de mouvement, d'effort, qui peuvent le modifier, et le domaine des images mentales, des impulsions, etc. (Supposé que l'on puisse définir ces trois mondes par les transformations caractéristiques de chacun.)

*Certains faits, d'ordre tout différent*, peuvent avec une certaine approximation être rapprochés de celui-ci. La production par contraste s'observe en bien des occasions : elle intervient en particulier dans le langage [*page manquante*]

À côté des contrastes, il faut placer les similitudes et la combinaison des uns et des autres dans les symétries. (Aucune opération sur V donne R. Pas de géométrie.)

... (proportions ?) et (compléments...)

Tout ceci montre l'existence de propriétés de la sensibilité pure, lesquelles constituent des groupes ou des *univers* définis, et sont à la fois réception et production. Tous les arts qui ne sont pas voués à l'imitation sont des exploitations de ces propriétés. C'est d'ailleurs leur excitation qui définit ce qui appartient véritablement à l'art.

Dans les arts d'imitation, il y a un juste point entre la valeur significative et illusionnante (trompe-l'œil) et la valeur pure sensorielle, qui est le point de perfection de ces œuvres. Elles offrent ainsi une double puissance d'existence. Une certaine tache de couleur joue comme arbre ou

visage et comme élément chantant faisant sa partie ; tel mot porte une idée et des syllabes dont l'ajustement au reste du vers fait de ce vers une figure phonique et articulaire inoubliable. (On peut lire sans égard au sens, et se demander si la suite des syllabes... On peut faire l'inverse.) Ainsi toute œuvre est comme à double entrée, et son effet est en quelque sorte le produit de ses deux facteurs : l'un, qui s'analyse dans le détail en similitudes et contrastes élémentaires ; l'autre, qui nous communique une excitation d'événements connus, où *ce que nous savons* est mis à contribution, tandis que dans le premier cas notre savoir ne joue aucun rôle.

*

Les pages suivantes, qui proposent également un développement autonome sur la notion de sensibilité et sur l'incommensurabilité des causes et des effets, donnent lieu à des considérations plus personnelles sur la puissance de l'amour et la peur de la mort.

## SENSIBILITÉ[3]

Une erreur est de donner à la sensibilité, à l'intensité des sensations et des émotions, une valeur ou importance *significative*. La sensibilité a précisément le caractère contraire.

Elle est telle qu'une cause très petite peut la mettre en jeu tout entière. Elle est telle par sa nature qu'elle renverse à chaque instant la proportionnalité des effets aux causes. Une sensation très vive ne signifie pas une action très puissante, ni une sensation très faible une action très faible. Et davantage : la relation entre la cause et l'effet sensible est *quelconque*, variant d'homme à homme et de jour à jour. Il en résulte que c'est une absurdité de bâtir une métaphysique sur la sensibilité.

L'amour est une émotion très intense, qui s'accompagne de désordres intellectuels, de ravages graves — et ce n'est après tout qu'un détail d'un mécanisme reproductif. Ce détail pourrait être tout autre, et les enfants se feraient aussi bien. (On pourrait extraire d'un mort tout récent quelque goutte et féconder artificiellement une femme.)

Mais ce détail a enrichi étrangement l’histoire humaine. Ce sentiment qui, chez les animaux qui s’en servent, est seulement périodique, presque instantané, est devenu moteur de millions d’idées, d’actes, de philosophies, de livres. Toute une religion s’y appuie. Et ceci suppose que de transformations, de transcriptions, d’ambiguïtés, d’« épurations ». Décantez, filtrez — obtenez le souverain bien.

Pour s’assurer de cette non-valeur de la sensibilité, il suffit de rappeler qu’un mal de dents, une brûlure superficielle peuvent torturer plus qu’une maladie mortelle, déprimer l’intellect plus violemment, faire entendre des cris d’une acuité insupportable. De même, une simple idée, sans conséquence physique, ou dont tout le mal disparaîtrait radicalement par le simple oubli, conduit à se tuer.

Ces intensités ne sont pas signes d’importance, mais la sensibilité ne proportionne pas. Elle fait souffrir selon des règles particulières et locales qui étendent à tout l’être sentant la douleur (ou le plaisir) causée par une affection en un point. Ce n’est que ce point, important ou non pour le tout, et il agit sur le tout sentant. L’innervation sensitive des organes n’est pas fonction de leur importance.

Ainsi une douleur très vive peut avoir pour cause une altération locale sans conséquence, mais elle ne laisse aucun repos, aucune lacune : rien ne passe librement entre ses rappels acérés. Tout est annihilé par elle.

Le comble ou le chef-d’œuvre de cette étrange nature de la sensibilité est qu’elle fasse considérer la mort comme un secours, jusqu’à la montrer quelquefois comme un refuge contre l’idée même de la mort ! Il en est qui se tuent pour fuir le fantôme de la mort et quittent l’ombre pour la proie.

C’est que l’idée de la mort, l’émotion auguste ou vile, est aussi puissante et falsificatrice que tout ce qui ne tient qu’à la sensibilité. Elle est ici maîtresse presque absolue, car l’expérience n’a pas été faite que cette terreur tenait à une grande cause. Pourtant, nous savons bien que la même action qui est sans conséquence au point A nous tue si elle se passe au point

B. Une piqûre d’épingle, ici ou là. Et ainsi, on peut souffrir horriblement sans sujet. On peut mourir sans souffrir. On peut venir à préférer la mort même à l’idée seule de la mort. Pas de règles constantes.

Déduction : donc tout ce qui s’appuie seulement sur la sensibilité a précisément l’importance que l’on veut. (J’entends l’importance objective, pour la connaissance.) Remords, regrets, presciences, sollicitations de la grâce, conscience du devoir, etc., ne peuvent servir de preuves ou arguments à aucune thèse quelconque. Et leur intensité chez un tel, loin de leur conférer une valeur non singulière, les déprécie encore d’autant. (Le « spiritualisme » revient à tout fonder sur la sensibilité.)

Dans le domaine de la sensibilité, la causalité est tout autre chose qu’une identité. Les actions indirectes des images peuvent se comparer à des signaux situés hors de l’intelligible. La chose vue ou imaginée *et* ses effets ne font pas partie du même domaine d’un seul tenant. L’idée agissant sur la sensibilité générale ne peut être équilibrée, combattue par une autre idée.

Mais alors se pose pour l’intellect un problème propre. Savoir : quand il pourra accepter l’inférence qu’il tire d’un événement sensible, le sensible étant toujours son point de départ ? Or, parmi les systèmes de sensations, il en est qui sont avec l’intellect dans un rapport particulier et étroit. Ce sont les systèmes qui se trouvent liés à une éducation générale, les systèmes pourvus de correctifs ; et ces correctifs sont relations. Ces systèmes ont un autre caractère : ils sont presque toujours en action et leur activité presque incessante constitue un régime normal.

De plus, ils sont toujours multiplicité et composition mutuelle, au lieu que les autres modifications sensibles sont sans composition intellectuelle et régulière, mais seulement intensive. Encore d’une façon discontinue. Le plus, par exemple, abolit le moins, l’altère, etc.

*

Résumé de la quatrième leçon par Georges Le Breton dans la revue *Yggdrasill.*

Il ne faut pas confondre produits de l'esprit avec la production des œuvres de l'esprit[4].

L'esprit est fluctuation ; or les œuvres de l'esprit ont pour caractère d'avoir commencement, milieu et fin ; elles sont le fait de l'esprit allant contre sa propre nature. Elles tendent à imposer une notion de valeur. Et aussi à falsifier — par le choix et par toutes les opérations intellectuelles que nécessite l'action — le cours naturel des choses mentales.

L'œuvre, cette entreprise contre la nature physique, la matière, est en même temps une lutte contre la sensibilité dont la nature est l'instant. Il faut ici à l'esprit une modification intime, qui va consister à juger les choses du haut d'un état de conscience plus complexe, obtenu par un travail d'immobilisation partielle, *par un état attentif opposé à l'état dispersif naturel*.

On pourrait comparer l'état dispersif et l'état attentif de l'esprit, respectivement, au mouvement de translation d'un corps solide et à celui de rotation du corps sur lui-même. La rotation est l'image de la fixation de l'esprit. La fixation est, d'ailleurs, beaucoup plus coûteuse que la translation de l'esprit.

Revenons à la notion de complémentaire. La sensibilité, disais-je, n'est pas réceptrice seulement, elle est autant créatrice, mais créatrice aveuglément, sans but : la couleur complémentaire que nous créons est une gêne dans l'exercice de la fonction visuelle, la sensibilité créatrice nous rend aveugles aux choses extérieures.

Je retrouve la notion de complémentaire dans tous les domaines de la sensibilité et même dans le monde mathématique. Elle est aussi dans la poésie et en tous les points : par exemple dans la très obscure question du rythme, par exemple dans la question très difficile des « figures », images, etc., notion purement fondamentale. La métaphore est une

production naturelle de l’esprit. Capital est son rôle même dans tout le progrès des sciences.

La sensibilité dont je parle n’est point du tout celle que le physiologiste étudie en profondeur : l’or chez l’orfèvre n’est pas le même que chez le chimiste — je me sers de l’or de l’orfèvre. L’idée que j’ai de ce métal ou de ce bois n’est pas l’idée scientifique. L’idée scientifique est constamment variable avec les progrès de la science.

En ces recherches, je m’en tiens au groupe stable et fermé des connaissances immédiates. Je parlerai de quelques-unes des infinies productions de la sensibilité où j’observerai un certain caractère de régularité. Je m’attacherai, par exemple, aux phénomènes du rêve. Je dois dire que je ne suis pas bien certain de l’existence du rêve, car, après tout, nous ne le connaissons que par le réveil : nous n’avons sur le rêve que des documents de mémoire, les rêves sont falsifiés en leur substance même par le réveil, et sans que nous sachions même dans quelle proportion. Le rêve est pour nous, comme le passé, mais bien plus encore, une croyance. Nous croyons avoir rêvé comme nous croyons avoir été. Et la falsification ne porte pas sur tel ou tel point, mais sur la substance même du rêve. Ceci dit, je constate en nous une sorte de *sensibilité entretenue* au sens où le physicien pose celle d’onde entretenue, et qui, constante et presque inconsciente, forme une sorte de *continuo* sur lequel tels événements marquants, comme la douleur, font saillir des altérations très vives de ce cours naturel des choses. Or imaginons ce que pourrait être le sommeil parfait : le cours naturel ici, c’est l’inconscience totale, zéro d’existence sensible. La sensibilité ne donne rien, étant alors à l’état latent. Ceci doit, sans doute, correspondre à une égalité entre les échanges physiologiques. Puis survient quelque incident, trouble digestif ou circulatoire, qui nous fait naître à une certaine vie consciente. Le rêveur réagit en un mouvement aveugle qui tend à abolir la sensation reçue et à établir je ne sais quelle condition d’équilibre. Le mouvement du dormeur est un mouvement

conservatif du sommeil. Il ne faut d'ailleurs pas dire : le rêveur fait un mouvement pour rétablir l'équilibre. En ce domaine du sommeil, il n'y a pas de finalité et de personne. Si je dis : *il*, je personnifie sans savoir s'il y a une personne ; si je dis : *pour*, j'introduis l'idée de finalité, notions empruntées à l'expérience de la veille.

Ce mouvement est une production de la sensibilité. Il arrive même que la sensation engendre, du côté de l'esprit, une production d'événements, production de vie étrange, de vie d'aventures, et qui est de mêmes origine et finalité que le mouvement. En même temps encore, le mouvement réflexe, dû à un hasard physiologique, s'accompagne de tout un train de sensations affreuses, qui peuvent être les moments les plus horribles de notre vie, et qui se déroulent à partir d'un rien et comme l'équivalent d'un acte musculaire quelconque. Rêves et mouvements sont des réponses à l'incident. Puis voici que le rêveur s'éveille. Le réveil est également une production, production due à une intensité trop grande. Et dès lors tout cela va devenir un détail insignifiant, qui ne compte plus.

On crée pour cet événement une catégorie qui l'enferme, on sécrète une sorte de paroi pour l'isoler, pour entourer le monde du rêve, où le rêve a été et cependant n'est pas : il est mis dans une parenthèse. Ainsi, dans notre histoire personnelle, il y a des chambres fermées, où nous avons été autres que nous sommes. Il nous est par là révélé à quel point notre personnalité (nos habitudes, nos connaissances, etc.) n'est qu'un cas particulier à l'intérieur d'un système plus vaste qui est nous aussi.

Tout ce que nous avons été est de fragile existence. Tout cela peut se perdre en quelque accident pathologique.

La vie du rêve enseigne qu'il est en nous de quoi faire quantité de personnalités différentes.

Le moi se préserve autant que possible contre le passé pour se réserver le plus possible d'existences ultérieures. C'est la condition essentielle de la vie ultérieure du créateur, qui a une réserve plus vaste pour faire autre chose

que ce qu'il a déjà fait. Le créateur possède une virginité entretenue et conservée.

La difficulté essentielle pour l'artiste est de se renouveler. À partir d'un certain âge et d'un certain succès, l'artiste tend à devenir l'effet de son œuvre, à ressembler indéfiniment à celui qui a fait cette œuvre. L'artiste, en son éthique intérieure, rencontre d'importants problèmes sur sa liberté à l'égard de sa gloire : il s'efforce de n'être plus ce qu'il fut, reste toujours libre. Il doit considérer son passé comme un rêve, en conservant ce qu'il a cependant acquis de connaissances techniques : il faut qu'il garde son armement, mais il ne faut pas que le poids de ses armes l'empêche d'attaquer de nouveaux ennemis.

On voit à quel point tout ce qui touche à la machine de l'esprit touche de près à la trame de ce qui constitue l'artiste. À chaque instant, d'ailleurs, l'homme ne vit que par des productions de l'esprit, c'est la grande différence avec l'animal, l'homme est producteur tout le temps, la lecture du journal ramène des mêmes cycles d'images toujours perfectionnées, des gens sont repris par les mêmes idées aux mêmes heures de la journée. Sans cesse, l'homme est en proie à une faculté d'invention extraordinaire.

La douleur a ce caractère d'être toujours pour l'être une surprise, elle est toujours quelque chose de nouveau. La douleur est l'une de ces productions de la sensibilité qui ont la plus forte intensité et qui sont créatrices en certains êtres, une altération de l'organisme engendre tout un épouvantable roman pathologique. Plus l'homme sera savant, plus cette production sera abondante et puissante. L'organisme alors semble suivre le conseil de saint Thomas : « *Quantum potes, tantum aude*[5]. » L'homme va aussi loin, dans l'imagination de son mal, qu'on peut aller, et jamais poète n'a égalé l'atroce beauté de ce poème pathologique.

1. NAF 19088, f. 178, 185, 179-184. Dactylographie avec ajouts autographes.

2. Séquence de saint Thomas d'Aquin.

3. NAF 19088, f. 237-240. Dactylographie.
4. *Yggdrasill*, 2e année, no 10 [21], 25 janvier 1938, p. 155-156.
5. Voir plus haut, p. 178.

OceanofPDF.com

VENDREDI 7 JANVIER 1938
(5e leçon)

# *L’infini esthétique*

Dans la perspective d’une publication du cours, Gaston Gallimard délégua en 1938 une sténotypiste, Fernande Sergent, aux conférences de Valéry. Les archives Gallimard conservent ainsi douze leçons intégralement transcrites, du 7 janvier au 12 février 1938, toutes reproduites ici.
Dans cette cinquième leçon, Valéry part d’une analyse de la production spontanée de couleurs par l’œil pour développer sa réflexion sur « l’infini esthétique », que s’efforce de produire le créateur par son œuvre, ainsi que sur « la sensibilité d’étonnement », qui est au principe de la poésie comme de la science. La leçon servira de base à celle du 19 janvier 1945.

Mesdames, Messieurs,

Nous allons continuer, aujourd’hui, notre examen des questions qui se rapportent à la sensibilité, et je vais introduire au passage une notion que j’appelle conventionnellement l’infini esthétique[1]. Il ne s’agit pas de l’infini dans le sens général du terme. Ce mot, qui me choque en général, et que je reproche très souvent aux mathématiciens d’employer, je l’ai employé moi-même dans les conditions que je vais vous expliquer.

Quand je dis que je reproche aux mathématiciens de l’employer — toutes les fois que je rencontre un géomètre que je connais, je ne puis m’empêcher de revenir sur cette question —, c’est qu’il me semble que dans cet emploi on introduit involontairement une sorte de volonté, de désir d’embrasser plus que l’esprit ne peut embrasser quand ce n’est véritablement pas utile. En somme, l’infini mathématique consiste tout simplement dans une répétition de formes plus ou moins compliquées à la

vérité, mais dans une simple répétition, qui a pris ce caractère particulier à la suite d'une observation que tout le monde peut faire : c'est l'indépendance de l'acte avec l'effet de l'acte. Parler d'infini dans les nombres entiers, par exemple, cela consiste simplement à observer que, si nous formons un tas de pierres, quel que soit le nombre des pierres déjà accumulées, notre propriété, notre faculté d'ajouter une pierre de plus est parfaitement intacte. Elle demeure indépendante du produit de l'acte antérieur. Et ceci nous suffit pour construire cette notion de l'ensemble des nombres entiers, comme elle suffit ensuite, avec tous les raffinements que vous voudrez au point de vue de la logique, à construire des infinis plus compliqués, plus profonds, comme l'infini de tous les nombres réels.

Eh bien, il m'a semblé toujours que ce terme ne s'imposait pas, d'autant plus qu'en somme, lorsqu'on veut alors venir à la notion du fini, qui paraît au contraire la notion plus difficile, étant donné que rien n'est plus simple que d'imaginer un acte, la non-réaction, si vous voulez, du produit de l'acte sur l'acte même, la notion du fini me paraît un peu plus compliquée, et, pour reprendre l'exemple que je vous ai donné du tas de pierres, lorsque au lieu de faire un tas de pierres nous remplissons un puits avec des pierres, il y a un moment où nous ne pouvons plus en ajouter. Le fini est donc imposé par une circonstance extérieure à notre acte. Ainsi, on pourrait, à mon avis, remplacer la notion d'infini par celle d'indépendance, et la notion de fini par celle de dépendance, qui me semblent beaucoup plus simples et qui n'introduisent rien de métaphysique.

J'arrive maintenant à mon infini esthétique. Et j'observe que la plupart de nos perceptions, de nos sensations, excitent en nous, toutes les fois qu'elles excitent quelque chose — ce qui n'est pas toujours le cas, car la plupart de nos perceptions et de nos sensations n'excitent rien du tout et sont en quelque sorte instantanément annulées ou résorbées —, mais enfin, quand elles excitent quelque chose, elles excitent en nous tout ce qu'il faut pour les annuler ou pour tenter de les annuler. Tantôt par un acte, que cet

acte soit réflexe ou non ; tantôt par une sorte de reprise d'indifférence, acquise ou non également, nous abolissons ou nous tentons d'abolir la perturbation que la perception a produite en nous. Il existe en nous, à cet égard, à l'égard de ces perceptions, une tendance constante à revenir au plus tôt à l'état où nous étions avant qu'elles se soient imposées ou qu'elles se soient proposées à nous. Et il semble, en somme, que la grande affaire de notre vie soit de nous remettre au zéro, de remettre au zéro je ne sais quel index de notre sensibilité, et, en somme, de nous restituer, de nous rendre, par le plus court en général — de nous rendre un certain maximum de liberté, un certain maximum de disponibilité à l'égard du monde extérieur et qui restitue ce qu'on peut appeler le cours normal de l'existence des perceptions.

Vous pouvez observer sur vous-mêmes, à chaque instant, à quel point ce phénomène se produit ; quoi que ce soit nous attire un instant, et nous le repoussons ou nous l'annulons le plus tôt possible. En somme, nous avons en quelque sorte un mécanisme d'élasticité ; c'est une simple image, bien entendu, une comparaison qu'il ne faut pas pousser plus loin, qui nous remet à chaque instant à l'état initial, à l'état où nous sommes libres d'obéir à une autre injonction, à une autre excitation.

Bien entendu, ces effets de nos modifications perceptibles, qui tendent à en finir avec ce qui vient de se produire, sont aussi divers que les excitations elles-mêmes. Et alors on peut examiner sens par sens, occasion par occasion, circonstance par circonstance, tous les modes dont nous nous servons pour revenir à l'état zéro, l'état disponibilité.

Cependant, en regardant les choses de plus près, on peut arriver à classer en deux catégories toutes ces modifications-réponses. Parmi ces effets que nous ressentons, ou plutôt que nous produisons en réponse, il y en a tout un ensemble qu'on peut appeler l'ensemble des choses de l'ordre pratique. Et leur ensemble constituera l'ordre des choses pratiques. Eh bien, l'ordre des choses pratiques est défini d'après ce que je viens de vous

expliquer tout à l'heure, par ce fait que la riposte est finie. Une fois que nous avons atteint l'objet, que nous avons en quelque sorte répondu à l'excitation de façon à l'annuler, la chose est terminée, l'affaire est réglée, nous n'avons plus à nous en occuper. Par exemple, j'ai soif, je prends mon verre d'eau, je réponds par là à l'excitation de la soif. Je bois, ma soif est satisfaite, c'est fini. J'ai fait un acte pratique. Ceci appartient à l'ordre pratique. Et la question est complètement finie, je reviens à mon état antérieur, qui a été plus ou moins dérangé par cette excitation. Quelquefois, j'ai pu soupirer après mon verre d'eau pendant très longtemps, j'ai pu souffrir de la soif, produire des images, mais, quand j'ai atteint mon verre d'eau, c'est fini : la question est réglée, l'ordre pratique est satisfait. Mais ce n'est pas tout : il y a au contraire d'autres perceptions, d'autres effets de ma sensibilité qui sont tout opposés à ces effets finis. Au lieu qu'ils aboutissent à un acte, lequel lui-même termine la chose et ferme le circuit, il arrive au contraire que dans ce cas ces perceptions excitent en nous le désir, le besoin — les changements d'états qui tendent à conserver ou à retrouver mes perceptions initiales.

Ici, la satisfaction engendre de nouveau le désir. C'est le point capital. Par exemple, si un homme a faim ou s'il a soif, cette faim ou cette soif lui fera faire sans doute tout ce qu'il faut pour que la sensation en soit le plus tôt possible annulée. Mais il arrive que l'aliment ou la boisson qu'il prend lui soit telle, c'est-à-dire agréable, délicieuse, qu'il arrivera que ce plaisir excite en lui le désir d'être recommencé, d'être repris. En somme le plaisir voudra se perpétuer. La faim nous a pressés d'apprécier la sensation de faim ; le plaisir de manger, quand il existe, au contraire, nous excite à développer, à reconstituer, à reprendre notre sensation de faim pour manger davantage. Et bientôt ces deux tendances se feront assez indépendantes pour que l'homme apprenne à raffiner sur sa nourriture et à manger sans avoir faim. C'est là le chef-d'œuvre de la sensibilité infinie : c'est de créer le besoin à partir de sa satisfaction.

Ce que je vous dis là de la faim s'étend nécessairement à toutes les espèces de sensations, à tous les modes de la sensibilité dans lesquels l'action consciente peut enfin intervenir pour restituer, pour prolonger ou pour accroître ce que l'action réflexe toute seule semblait faite pour abolir. En somme, l'action réflexe va par le plus court. Mais quand le résultat de l'action est tel qu'il réengendre le désir, alors peuvent intervenir et interviennent toujours la pensée, l'esprit, tous les moyens non seulement intellectuels et spirituels, mais tous les moyens physiques dont l'homme dispose pour retrouver cette sensation agréable. La vue, le toucher, l'odorat, l'ouïe, le parler, le mouvoir nous induisent, de temps à autre, à nous attarder dans les impressions qu'ils nous causent à les conserver ou à les renouveler.

Par conséquent, en opposition, en contraste ou en symétrie avec l'ensemble de ces choses, que j'ai appelées pratiques, l'ensemble de l'ordre pratique, c'est-à-dire les effets à tendances finies, il faudra constituer ce que l'on pourrait appeler l'ordre des choses esthétiques, mais que j'aime mieux appeler *esthésie* pour ne pas confondre avec l'esthétique, qui s'occupe de l'art, quoique ceci soit à l'essence même des arts. Il y aura un domaine, un ensemble ou un ordre de choses que nous pourrons séparer du premier, qui s'opposera à l'ordre pratique tout court et qui sera l'ordre des choses esthétiques.

Et je justifie l'emploi du mot d'infini, *infini esthétique*, comme je dis, et je lui donne un sens précis, le sens précis que j'ai déjà indiqué, en vous rappelant que dans cet ordre de choses la satisfaction fait renaître le besoin, la réponse régénère la demande, la présence engendre l'absence, et la possession engendre le désir — tandis que dans l'ordre des choses pratiques, que j'ai appelées pratiques, l'ordre fini, le but atteint fait évanouir toutes les conditions sensibles, toutes celles des conditions de l'acte nécessaire, en particulier. Il y a un caractère des actes, un trait remarquable dans tous les actes, c'est leur durée. Eh bien, la durée elle-même de l'acte qui nous a satisfaits, pratiquement, s'efface, elle est comme résorbée dans

l’acte même, et elle ne laisse qu’un souvenir, quand elle laisse un souvenir, qu’un souvenir abstrait et sans force — tandis qu’il en est tout autrement dans l’ordre esthétique.

Dans cet ordre, c’est-à-dire dans ce que l’on peut appeler, en employant le mot également dans un sens que je prends pour moi, dans l’univers de sensibilité — le mot *univers*, il ne faut pas s’y tromper : je n’entends pas du tout par là autre chose qu’un système d’éléments tel qu’on voudra, absolument abstrait si l’on veut, mais qui est défini par des relations internes, des relations entre les éléments suffisent à définir un système, et on peut donner à ce système complet par lui-même le nom d’univers — je peux appeler cela un univers de sensibilité. Dans cet univers, la sensation et l’attente de la sensation sont en quelque manière réciproques l’une de l’autre et se recherchent l’une l’autre indéfiniment, comme je vous l’ai expliqué l’autre jour, je crois, en vous parlant des complémentaires, c’est-à-dire de l’univers des couleurs. J’ai appelé à mon aide la notion de complémentaire, que je trouve très importante et très subjective, en même temps très simple à expliquer, qui est précisément un modèle, un exemple de ces univers particuliers dont je parle.

L’ensemble des couleurs forme un système parce que les couleurs se répondent entre elles — les couleurs, entendues au sens esthétique ou physiologique, mais pas au sens physique, comme je vous l’ai expliqué. À ce propos, je rectifie et complète ce que j’ai dit l’autre jour. Peut-être est-ce une digression au cours de poétique, mais je crois qu’il n’est pas mauvais de préciser une notion si importante et si riche en développements et en conséquences. J’ai parlé des complémentaires, l’autre jour, en faisant observer à quel point on saisissait sur le fait dans cet exemple la production, en quelque sorte, originale de la sensibilité sous une impression sensible première. Je vous ai dit que, si un homme ne connaît pas le vert, il suffira qu’il connaisse le rouge et que sa rétine lui répondra par une couleur verte correspondante. Je veux ajouter que, si cette impression a été très intense,

alors on verra apparaître, à la suite du vert qui répond à un rouge, un rouge de qualité dégradée, un rouge cramoisi, auquel répondra un vert qui lui-même sera altéré et qui sera un vert bleu, par exemple — ainsi de suite, jusqu'au moment où ces productions locales de sensibilité s'évanouiront. C'est peut-être extrêmement long, et très fatigant.

Je reviens sur ce point parce que j'ai oublié de vous dire, en opposant cette conception colorée de l'univers des couleurs où il y a des relations internes entre ces termes différents, relations qu'on pourrait d'ailleurs — je le ferais si j'étais plus expert en musique — trouver dans l'ensemble des notes : il y a ce fait, c'est que les physiciens ne placent pas dans l'ordre des couleurs le blanc ni le noir, qui, pour eux, sont des cas particuliers, les cas particuliers du comportement de la lumière à l'égard des corps, les uns absorbant totalement les radiations et ne rendant rien, les autres rendant tout ce qu'ils reçoivent, mais en lumière blanche. En réalité, lorsqu'on fait l'expérience, ce n'est pas du blanc, mais du gris qu'on obtient, mais c'est très suffisant pour le raisonnement. Quoi qu'il en soit, le blanc et le noir sont des couleurs pour le peintre et pour l'œil, le peintre a du noir, du blanc d'argent sur sa palette, et il s'en sert exactement comme de couleurs. On a essayé de classer des couleurs sur les disques. Newton, le premier, l'a fait, et il donnait au premier secteur les sept couleurs de l'arc-en-ciel, des surfaces différentes pour tenir compte des valeurs d'intensité de la lumière.

Mais je crois que si on faisait un disque physiologique — et vous allez voir qu'il ne faut pas faire un disque —, si on faisait un disque physiologique des couleurs, il ne faudrait pas tenir compte des sept couleurs classiques qui sont énumérées dans le fameux alexandrin : violet, indigo, bleu, vert, jaune, orangé, rouge. L'indigo doit s'effacer, à mon avis — ce n'est pas une chose très claire —, mais en tout cas il faut qu'un nombre soit pair, précisément à cause des complémentaires. Il faut qu'à chaque couleur pure corresponde une couleur pure. Il en faut par conséquent six et non pas

sept. Mais il n’en faut pas six non plus. Pourquoi ? Parce qu’il y a le blanc et le noir, qu’il faut ajouter aux couleurs dans l’ordre de la vision.

Si vous essayez de représenter exactement les possibilités de l’univers des couleurs, c’est-à-dire non seulement les couleurs qui constituent l’ensemble des couleurs pures, par conséquent : vert, rouge, etc., il faut tenir compte aussi du passage d’une couleur à l’autre. Si, d’une part, vous passez par voie complémentaire, du rouge au vert nettement, vous passez du vert à la couleur voisine, qui sera un bleu, avec des dégradations possibles. Vous pourrez passer, par dégradation, du rouge à l’orangé, par exemple. Vous pourrez, par dégradation, passer insensiblement dans des voies continues. Par conséquent, il n’y a qu’un chemin par voie complémentaire, et un chemin par voie continue. Sur un disque, on peut évidemment faire des dégradés, mais impossible d’y joindre le blanc et le noir, parce que le blanc et le noir ont des dégradations vers le gris et des dégradations vers toutes les couleurs possibles. Vous pouvez, en éclaircissant un rouge, arriver à un blanc ; en forçant au contraire le rouge, arriver à un noir. Par conséquent, un blanc ne pourra pas vous suffire pour passer d’une couleur à une autre quelconque, par des chemins indiqués. Il faudra pouvoir passer d’une couleur à ses voisines et de chaque couleur au blanc et au noir par voie continue. Et, pour arriver à ce résultat, il faudrait que je vous dessine au tableau un tore, pour que vous voyiez comment on pourrait, sur un tore, c’est-à-dire une couronne, une figure spéciale engendrée par la rotation d’un cercle sur lui-même de façon à former une espèce de couronne — c’est seulement sur une surface de cette espèce, qu’on appelle en géométrie une surface à connexion, qu’on pourrait tracer toutes les couleurs, comprenant le blanc et le noir, avec tous les passages complémentaires dont on parle[2].

Je fais cette digression pour vous montrer qu’il faut se méfier de l’association d’idées qui fait que les couleurs sont trop souvent considérées au point de vue physique.

Je reviens à mes moutons. Dans l'univers de sensibilité, nous trouvons diverses manières, dans chaque ordre de sensation, des propriétés analogues, très loin, évidemment, de ressembler à ces propriétés complémentaires, mais nous trouvons toujours quelque chose, de manière que nous puissions apercevoir une structure spéciale à un sens déterminé. Il est certain, par exemple, que nous avons un sens thermique qui est assez pauvre, qui va seulement du froid au chaud, en passant par le tiède ; nous avons le sens du toucher qui a, lui, une richesse beaucoup plus grande, parce qu'il est extrêmement varié, par la présence du sens de la force, par le mouvement également, le toucher ne se trompant guère qu'avec mouvement et appui, la force à l'état de force, ou bien au contraire le mouvement multiplie nos sensations de toucher et se mêle avec elles d'une façon extrêmement complexe. Mais enfin, dans tous les sens, vous trouverez toujours à constituer un système intérieur, une relation entre ces diverses modalités, et c'est l'ensemble de ces relations que j'appelle l'univers de sensibilité. Et l'univers de la sensibilité est l'ensemble général de ces relations que nous aurons l'occasion de voir d'une autre façon dans une leçon prochaine.

Voilà à peu près ce que je voulais vous dire sur ce point, en observant que ceci est plus général que le domaine des sens proprement dit. J'ai parlé, toujours pour la vue, des questions d'oscillations qui se produisent avec les complémentaires. Nous les trouvons aussi dans un domaine assez différent. Il se trouve, par exemple, que la fatigue, qui est une sensation si puissante et qui s'accompagne d'une diminution de sensibilité, en général, à l'égard de l'objet des sens — en particulier, l'œil se fatigue, l'oreille se fatigue d'entendre — eh bien, cette sensation a elle-même sa complémentaire, qui consistera dans une sorte de tendance de l'organe à changer d'objet, et vous sentez combien l'introduction de la notion de fatigue est importante, combien elle peut jouer un rôle considérable dans les arts.

Le changement se fait souhaitable, il se fait souhaitable en soi ; on demande un changement en soi, on demande que ce qui est soit remplacé par ce qui n'est pas. Alors la variété apparaît comme une complémentaire de la durée. À la durée de la sensation s'opposera la variété, qui tentera de changer l'objet, et qui paraîtra comme le remède à une satiété qui résulte de l'épuisement des sources finies de notre organisme, en fait d'énergie, cependant que cet organisme était sollicité par cette tendance infinie que je vous ai indiquée.

Alors, pour pouvoir désirer encore, pour entretenir le désir, il faut désirer autre chose. Et le besoin de changement s'introduit comme un indice du désir du désir, du désir de quoi que ce soit encore qui se fasse encore convoiter.

Ainsi apparaît l'insatiable, l'insatiable qui, vous le savez également, a un rôle très considérable dans les thèmes de la poésie et même dans ceux de la musique. Mais il peut arriver que l'événement attendu ne se produise pas, que le milieu où nous vivons ne nous offre pas promptement, aussitôt que possible, un objet digne d'un développement infini. Et alors notre sensibilité s'excite à produire elle-même, et de soi-même, des images de ce qu'elle souhaite, comme l'exemple, que je vous ai déjà donné, de la soif engendrant des idées de boissons merveilleusement fraîches.

Ainsi, ces considérations extrêmement simples et qui résultent non pas du tout de recherches scientifiques de laboratoire ou de raisonnements compliqués, mais simplement d'une référence à notre expérience la plus simple, la plus constante — ces considérations si simples nous permettent de distinguer et de séparer assez nettement ce domaine issu de nos perceptions, ce domaine entièrement constitué par les relations internes, par les variations propres de la sensibilité, par les relations internes de chaque univers de sensibilité, et que j'ai nommées *l'ordre des choses esthétiques*.

Mais alors — et voici un point qui nous permet de présager aujourd'hui ce qui sera dans quelques leçons, la suite de ce cours, sa suite naturelle — il

arrive que l’ordre des choses pratiques, l’ordre des tendances finies, qui est l’ordre de l’action, de l’action extérieure, se combine d’une manière remarquable, et d’ailleurs indispensable, avec l’ordre des choses esthétiques. En particulier, lorsque nous cherchons ce que c’est qu’une œuvre d’art, nous y reconnaissons le résultat d’une action dont le but fini, le but de l’action — et non pas de l’œuvre, attention ! —, est de provoquer chez quelqu’un des développements infinis. L’artiste a pour objet de vous exciter à désirer de revoir, de rééprouver, de ressentir son œuvre indéfiniment, infiniment, et pour cela il est obligé de faire une action, d’exécuter une action qui, par définition de l’action, est dans l’ordre physique. D’où l’on peut déduire que l’artiste est un être double, qui combine d’un côté les lois et moyens du monde de l’action, en vue d’un effet à produire dans l’univers de la résonance sensible, avec les propriétés de cet univers sensible.

On a essayé, bien des fois, de faire entrer une de ces tendances dans l’autre. Et, en somme, ça a été l’objet de ce que l’on peut appeler l’esthétique comme science ou plutôt comme département, branche spéciale de la philosophie. Mais jusqu’ici il n’y a pas de résultat obtenu, on n’est pas arrivé en particulier à cet idéal de beaucoup d’esthéticiens — je parle de ceux de jadis, car aujourd’hui je crois qu’on a renoncé à cela —, qui aurait consisté à savoir produire, par des méthodes finies, l’effet infini dont je vous parlais. Il ne faut pas confondre. L’artiste est obligé d’employer des moyens finis, l’artiste manie un pinceau, se sert de sa voix, assemble les mots du dictionnaire, et ce sont des actes finis. Il atteint un certain point, sur son papier, sur sa toile, dans l’atmosphère. Mais, pour lui, son intention est que le consommateur, qui est la contrepartie du producteur — que le consommateur éprouve un effet qui ne soit pas suivi, avec lequel le consommateur ne puisse pas en finir. Il ne faut pas qu’ayant lu un poème ou ayant écouté une symphonie, vous disiez : « Maintenant c’est fini, j’ai joui du tableau, j’ai joui de la symphonie, et c’est complètement fini avec elle, je

ne m’en soucie plus, j’ai atteint mon but qui était de passer un quart d’heure. » Non, l’artiste n’est pas satisfait : il aspire à autre chose qu’à vous amuser pendant un quart d’heure. Il aspire à ce fait, que l’impression qu’aura produite l’œuvre aura chez vous allumé, excité un désir qui reprendra ; sans doute l’œuvre s’interrompra, la symphonie s’achèvera, mais il vous en restera quelque chose, une excitation latente qui prendra quand la fatigue sera passée, et que vous retrouverez le plaisir que vous aurez éprouvé ; vous aurez alors un désir de réentendre ou de revoir l’objet qui a causé cet état.

Ce but de l’artiste, l’artiste ne peut pas songer à le produire, quoique des esthéticiens y aient songé, par des voies finies. On ne peut pas arriver à construire par le calcul, je suppose, une œuvre d’art déterminée. C’est un grand idéal, il faut l’avouer ; j’estime que l’avoir poursuivi est un très noble but, qu’il faut même considérer les choses souvent sous un aspect, et essayer de voir si, par des moyens empruntés au raisonnement et à l’expérience combinés, on peut arriver à préciser l’action à produire, mais on ne peut pas y arriver forcément, parce que d’abord on a affaire à l’inconnu, c’est-à-dire au consommateur, et en second lieu parce que, comme je vous l’ai dit, l’essence même du phénomène s’y oppose. C’est en vain que vous essayez de rejoindre ce but fini de créer un infini.

Voilà, sur cette question d’infini esthétique, ce que j’avais à vous dire, en vous rappelant que toute la question est de bien comprendre que, lorsque la vue ou l’impression d’une chose crée le besoin de s’y attarder, de la posséder davantage, et que ce besoin s’accroît par un accroissement de présence de la chose, par un accroissement de possession de la chose, quand enfin la réponse nous redonne la demande, alors naît d’une part le dessein, naissent les moyens, l’industrie de conserver, de retenir, de permettre la reprise de l’impression, et ce sera l’œuvre d’art, et d’autre part l’idée que je vous explique, qui doit nous permettre de séparer d’une façon définitive et

complète les deux domaines dans l'activité générale de l'homme, activité esthétique, ou esthésique plutôt, de la sensibilité et de l'activité d'action.

Je vous ai entretenus et je vous entretiendrai longuement de ces affaires de sensibilité ; c'est un sujet qui est sans borne, et sans borne également est son importance, puisqu'en somme notre vie et notre conscience ne se passent de sensibilité à aucun moment. Évidemment, on peut nous endormir au chloroforme, nous sommes dans l'anesthésie complète, et je ne pense pas que la moindre sensibilité puisse durer dans cet état, mais en dehors de ces états provoqués artificiellement par la maladie, nous sommes toujours en proie à ces propriétés de la sensibilité, nous sommes cette propriété elle-même, d'instabilité, de réaction, de formation par réaction, de production continuelle. Et au fond la difficulté n'est pas du tout de savoir ce qu'elle est : nous ne savons pas ce qu'elle est, sans doute, mais nous ne savons pas ce qui n'est pas elle, c'est cela qui est plus grave ; nous ne savons pas du tout ce qui n'est pas la sensibilité ; il est très difficile de trouver quelque chose qui n'en soit pas. Il y a cependant un petit point que je vous indiquerai, et qui va nous permettre, dans une leçon ultérieure, de nous échapper un peu dans un autre domaine. Mais il faut avouer que cette sensibilité qui est à la fois l'événement et à la fois la durée, qui est à la fois notre réaction à l'événement, qui est à la fois son développement, qui est à la fois le milieu où se produit l'événement, qui est à la fois le besoin et la réponse du besoin, qui se trouve en somme dans tous nos problèmes instantanés que nous résolvons à chaque instant, sans y penser même, et quelquefois en y pensant beaucoup, ces problèmes d'exister, de retrouver la liberté et la disponibilité, ces problèmes d'adaptation aux choses qui nous entourent — eh bien, on la trouve partout, et j'irai même plus loin : le moi n'est au fond qu'une production de la sensibilité, comme vous pouvez vous en apercevoir en essayant sur cette notion les réactifs que je vous ai indiqués.

Ce que nous appelons le *moi* est un terme du langage qui a pour objet de désigner dans chaque cas une sorte de référence, mais cette référence n'est que la réponse à ce qui se produit vis-à-vis d'elle. Un psychologue du commencement du XIX^e^ siècle disait déjà que « le moi se pose en s'opposant[3] », formule très séduisante au point de vue verbal. Je dirais, d'une façon plus simple, que le moi est une réaction à quelque chose, et la preuve c'est que ce n'est pas le même moi qui agit dans les diverses circonstances. Quand nous parlons en employant le mot *moi,* ou l'adjectif possessif *mon*, nous désignons des choses fort différentes. Quand je dis *mon chapeau,* évidemment le moi du chapeau n'est peut-être pas le moi qui vous parle en ce moment. Et quand on essaie de dégager le moi, on s'aperçoit qu'il faut en dégager ce qui en est la personnalité, qui n'est peut-être pas le moi le plus profond, ponctuel et fondamental, puisque la personnalité peut s'oublier. Il y a des hommes qui oublient leur nom, leur carrière, leur passé, et nous-mêmes nous oublions la partie la plus grande de notre passé ; des quantités de choses nous échappent ; notre mémoire même la plus fidèle est tout de même une très petite quantité des événements mêmes auxquels nous avons participé. Par conséquent, ce moi, personnalité qui porte un nom, qui est né à tel endroit, qui se souvient d'une foule de circonstances, qui a une carrière, des dons, ce moi peut être oublié dans un instant. Il suffit d'un choc sur la tête, d'une circonstance pathologique, et, l'intelligence demeurant intacte, il ne restera rien de ce monument que nous avions appelé notre moi. Notre moi, avec ses passions, avec son orgueil, avec ses connaissances, avec tout ce qu'il sait sur tout, peut disparaître, et nous laisser un être neuf, mais un être pourvu d'un moi[4]. Ceci se voit tous les jours dans les cas pathologiques. Par conséquent, il y a un moi qui est complètement indépendant de toutes les caractéristiques dont il se dépouille, comme d'un vêtement qu'il aurait revêtu.

De même, dans le sommeil et dans le rêve, en admettant — je reviens toujours à cette restriction — que le rêve existe, il est probable que le moi

du rêve est un moi qui est simplement la contrepartie nécessaire, au point de vue fonctionnel, de l'esprit, la contrepartie nécessaire pour l'opposition des phénomènes qui se produisent. Une excitation extérieure fait que le rêveur produit, mais pour qu'il produise des images il faut, évidemment, que quelqu'un les reçoive, et alors en quelque sorte, comme contrepartie, comme réponse à cette image, se forme un certain moi qui n'est pas le moi de la veille, bien entendu, puisque ce moi fera des choses qu'il ne peut pas faire dans la veille, qu'il comprendra des choses qu'il ne comprendra pas dans la veille, qu'il ne s'étonnera pas de choses qui devraient singulièrement l'étonner à l'état normal, qui sera un moi *ad hoc*, ès qualités, de sommeil, qui sera fourni à ce moment-là.

Eh bien, quelle que soit la nature, comment dirais-je ? de la sensibilité au point de vue scientifique pur, c'est-à-dire au point de vue de ce qui se passe quand on examine les choses par le laboratoire, avec les moyens physiques dont dispose la science — il y a là-dessus bien des hypothèses : la sensibilité est-elle liée à des phénomènes d'ordre électrique ? L'est-elle à des phénomènes d'ordre chimique, comme on le pense aujourd'hui aussi ? Je n'en sais rien, on n'en sait rien, et après tout il nous importe peu, pour ce que nous avons à faire de ces questions-là ici. Ce sont ses propriétés intérieures, en quelque sorte, intrinsèques, et non pas ses propriétés extrinsèques, qu'on peut en découvrir, par l'analyse scientifique. Il nous importe peu de savoir que c'est, par exemple, la transmission, par voie chimique, comparable à celle d'un cordon explosif, ou la transmission par voie électrique, qui se produit de tel centre à tel autre, de tel organe à tel autre ; nous n'en savons rien, nous cherchons. Il y a cependant quelques lueurs qui proviennent de ces recherches-là, ce sont celles qui ont trait au temps de réaction, celles-là sont très importantes. Évidemment, on ne peut pas encore s'en servir dans des problèmes comme ceux que j'étudie ici, mais il est certain que c'est une grande voie, car là, sans avoir à nous préoccuper du détail moléculaire ou atomique des phénomènes, il y a

cependant des restrictions, des limitations qui doivent se produire, des conjonctions qui doivent s'opérer, qui peuvent intéresser d'une façon tout à fait générale.

Par exemple, rien n'est plus important, dans l'esprit, que ce que l'on pourrait appeler l'à-propos, non pas seulement l'à-propos qui fait qu'on répond par un mot exact, et souvent trop exact, à une question qu'on vous pose, mais il y a l'à-propos qui constitue, en somme, on peut dire, la faculté maîtresse de l'esprit, qui cherche quelque chose. Si l'idée, le mot même arrive à un certain moment de ma recherche, il m'éclaire ; tout mon problème est éclairé sur-le-champ, j'ai trouvé quelque chose qui, au premier moment, apparaît comme une simple lumière, et puis qui s'explique. C'est un mot qui sera fécond, un mot qui a de l'avenir dans mon esprit. Mais cela est peut-être une simple question de l'excitabilité et de temps. Il s'est trouvé que telle zone a été atteinte au bout d'un temps assez court, pour qu'une première excitation n'ait pas eu le temps — voyez-vous ce que j'emploie inconsciemment ? — de disparaître, de s'évanouir, puis de rejoindre deux choses qui seraient restées séparées. Il arrive à chaque instant que nous serions pleins de génie, si nous pouvions rassembler une idée qui est venue à l'heure H à une idée qui est venue à l'heure H plus un. Eh bien, là-dedans la physique cérébrale doit intervenir. Mais nous n'en savons pas assez pour en tirer des vues, somme toute, vagues et peut-être aventureuses.

Parmi les effets de sensibilité les plus curieux et ceux qui touchent de plus près, peut-être, le plus près à notre fonction intellectuelle — et je ne fais que l'effleurer ici — une question de cet ordre — mais enfin l'occasion se présente d'en parler —, il y a ce que l'on peut appeler et qui se rattache directement à ce que je viens de vous dire : la sensibilité à l'étonnement, ou plutôt la sensibilité d'étonnement. C'est elle qui nous fait percevoir non pas seulement les choses, mais les lacunes, les différences des choses, la non-continuité des choses ou au contraire leur ressemblance. En somme, il se passe ce fait : on dirait qu'étant donné que vous admettez avec moi une

sorte de cours naturel des choses mentales et psychiques, et des choses de la sensibilité, qui est un échange normal, moyen ordinaire, il arrive que sur ce cours, sur ce flux de demandes-réponses rapides, sans intérêt, tout d'un coup une résistance se place, comme si s'intercalait une résistance sur un courant. Et alors nous sommes arrêtés, le courant s'arrête et des conséquences s'ensuivent.

Exemple classique, tellement classique que j'ose à peine le reprendre ici, mais il est toujours instructif : c'est l'exemple de Newton quand il voit tomber une pomme. Tout le monde a vu tomber quelque chose, et peut-être tout le monde a pu se poser la question de Newton. Newton se pose une question enfantine : il voit tomber une pomme, il voit la lune et il dit : « Pourquoi pas la lune ? Pourquoi est-ce que la lune ne tomberait pas ? » Cette question est une question d'enfant, littéralement puérile. À chaque instant, les enfants font des questions de ce genre-là. Pas un homme raisonnable, pas un homme sensé n'eût songé à se poser la question. Il est évident qu'il y a la lune dans le ciel, et on ne se demande pas pourquoi elle ne tombe pas, parce qu'elle ne tombe pas. La réponse est extrêmement simple : elle ne tombe pas, parce qu'elle ne tombe pas. Et par conséquent l'homme raisonnable n'a pas songé à se poser la question, et son cours naturel des choses n'est pas changé. Après tout, en effet, il est assez curieux qu'on ne se demande pas ces choses-là — mais on ne se les demande pas, et à propos d'une foule de choses.

Je me suis aperçu maintes fois combien de questions on peut se poser, qui sont en apparence niaises, enfantines, mais qui devant la réflexion nous obligent à nous avouer notre impuissance, et excitent souvent notre désir de connaissance.

Ce que j'estime le plus au monde, ce sont précisément ces questions-là, ces questions stupides, car elles seules peuvent nous apprendre quelque chose et nous amener à des réflexions très importantes, en général. Tout ce qui est évident, généralement, cache quelque chose qui ne l'est pas du tout,

et c’est une grande qualité de l’esprit de considérer fort peu de choses comme évidentes. D’ailleurs, vous savez à quel point, dans les sciences précises, on se méfie de l’évidence, qu’on a quelquefois l’intuition — terme que je n’aime pas... Alors on essaie de rendre difficile ce qui paraissait si facile. C’est un très grand travail, souvent. Quand vous observez, par exemple, les récents travaux — enfin, les récents... C’est-à-dire qu’on fait ces travaux-là depuis quatre-vingts ans à peu près, mais dans leurs récents développements, sur les principes de géométrie, sur l’essence même de ces principes, vous verrez à votre stupeur que des choses qui vous paraissent tout à fait évidentes ont été mises sur le papier, et même soulignées. Par exemple, vous trouverez cette chose curieuse que, dans un livre très important du grand géomètre allemand Hilbert, sur les *Principes de géométrie*[5], il arrive à mettre — permettez-moi une expression très vulgaire —, à monter en épingle un mot aussi ordinaire que la préposition *entre*. Le point B est « entre » le point A et le point C : eh bien, il faut le prendre tel quel, mais il nous le met entre guillemets parce que nous ne savons pas très bien ce que ce mot veut dire, et nous comprenons par une sorte d’intuition — nous ne savons pas le définir autrement, mais nous le mettrons entre guillemets. Eh bien, il faudrait mettre tout entre guillemets.

Newton y a mis la chute de la pomme. Et remarquez bien que si Newton n’eût pas été Newton, il eût pu très bien, tout en observant la chute de la pomme, tout en se posant la question relative à la lune, il eût très bien pu tourner cette impression en fantaisie poétique. On voit très bien un poète plus ou moins fantaisiste, un poète chinois, si vous voulez, prendre la chute de la lune comme le thème d’un poème. Et d’ailleurs cette question que pas un homme sur cent millions ne se serait posée et que seul Newton s’est posée, cette question de la chute de la lune, peut-être lui a été suggérée par une préoccupation assez peu connue de son esprit.

Newton, vous savez, avait un côté mystique très singulier, et il s’occupait beaucoup de l’Apocalypse. Il a écrit des commentaires sur

l’Apocalypse. Or, il est écrit dans l’Apocalypse — et je ne crois pas me tromper, ou plutôt je crois me tromper en vous disant que ce passage-là est peut-être dans les prophètes antérieurs, mais enfin il est question là-dedans, dans l’Apocalypse, des astres dans un moment catastrophique, d’un cataclysme de fin du monde, des astres qui tombent du ciel comme les figues tombent du figuier quand le figuier est violemment secoué. Eh bien, Newton fréquentait l’Apocalypse, et il a même écrit ce *Commentaire sur l’Apocalypse*[6], et il est très probable que cette idée vague de chute soit restée dans son esprit. Et alors, appliquant ceci à la lune, quand il observe que la lune doit tomber, après tout il s’écarte de la possibilité poétique, voilà déjà une possibilité ; il s’écarte de la négligence du sens commun vis-à-vis de cette perception, il entre dans sa voie préférée, il est sensibilisé à quelque chose. À quoi ? Il est sensibilisé à la mécanique. Il sent qu’il faut ici essayer d’appliquer à cette chute imaginaire les lois qu’a découvertes quelque temps avant, peut-être un siècle avant, Galilée : les lois de la chute des corps de Galilée.

Et alors le voilà obligé de formuler tout ce qu’il faut pour appliquer ces lois à ces astres qui tombent et qui ne tombent pas, et de trouver par là le principe de l’inertie, et les autres idées qui nous mèneront peu à peu, de calcul en calcul, à fonder la mécanique céleste. Entre parenthèses, cette loi qu’il avait trouvée à partir de sa chute de pomme et de sa chute de la lune, cette loi admirable qui a eu des conséquences immenses au point de vue scientifique, Newton a cru cependant pendant vingt ans qu’elle était fausse, parce que les résultats de ses calculs, comparés à ceux de l’observation, lui ont montré qu’il s’était trompé ; mais vingt ans après, les observations ayant été refaites : elles lui ont montré qu’il ne s’était pas trompé du tout, il a trouvé coïncidence entre le résultat de ses calculs et les nouvelles observations.

Ainsi, à l’origine d’une immense découverte existait un *pourquoi* : sensibilité due à l’étonnement, sensibilité d’étonnement. Un *pourquoi* qui

était en soi parfaitement négligeable. Oui, mais il y avait Newton, c'est-à-dire un esprit sensibilisé. Un commencement ordinaire des choses ne donne rien, en général, puisque la plupart des hommes sont — et j'ajoute qu'ils doivent être — devant la plupart des choses, devant les phénomènes les plus fréquents, les phénomènes les plus ordinaires, les moins utiles — les hommes doivent être — c'est leur devoir — parfaitement indifférents, comme les animaux, comme les animaux devant les astres, comme les carnivores devant les carottes, cela leur est complètement égal. Et nous-mêmes, dans notre sphère, quelle que soit l'étendue de nos esprits, quelle que soit la vaste étude de nos curiosités, eh bien, il faut avouer que nous ne sommes intéressés que par un très faible minimum de choses. Et la plupart des choses, l'immense plupart des choses nous sont, comme on dit, parfaitement égales. Et même elles nous sont si égales que nous ne pensons même pas qu'elles nous sont égales, parce qu'il faut encore un jugement pour cela, il faut que quelque chose nous sollicite, et que quelque chose nous apprenne qu'elles pourraient ne pas l'être. Alors nous disons : « Oui, mais cela m'est égal. » Eh bien, si j'emploie cette expression d'*égal*, c'est que c'est parfaitement bien dit, l'expression est excellente. *Égal* signifie *insensible* : tout est de même, rien ne nous sollicite de particulier, tout semble affecter une sorte de planitude, et nous en déduisons aussitôt que *sensible* signifie *inégal*.

Eh bien, nous continuerons demain ces explications sur la sensibilité.

*

Dans ce brouillon de la cinquième leçon, Valéry réfléchit aux conditions particulières de sa recherche, qui implique l'observation de soi-même.

Peut-être la précédente leçon a-t-elle paru assez difficile[7]. Je m'efforce de ne présenter mes observations et mes recherches que sous la forme la plus immédiate, en évitant d'invoquer autre chose que des expériences que chacun peut faire en soi-même ou par soi-même. C'est même cette

référence constante à ce *soi-même* qui fait à la fois la *méthode*, l'*objet*, la difficulté, la témérité et cependant — la possibilité de ce cours.

Dans une recherche de cette nature, il est clair que *ce qui est* recherché, *ce qui* recherche, l'exposé lui-même de cette recherche et l'idée même des conditions de cette exposition sont indissolublement liés. C'est une production de l'esprit que de s'occuper des productions de l'esprit en général, et ce qu'il *fait* et ce qu'il *est* sont donc, en réalité, indivisibles. C'est là un vice essentiel de ces recherches.

Au contraire, dans les sciences, il est possible, *jusqu'à un certain point*, d'isoler du savant l'objet et les méthodes de la science. Et même il n'y a *science* que lorsque cette séparation semble entièrement réussie, lorsque les résultats semblent tout indépendants des personnes, et non seulement des *personnalités*, mais des facultés.

1. Archives Gallimard. Dactylographie transcrivant une sténographie complète de la leçon par Fernande Sergent.

2. Le problème des couleurs et, en particulier, des couleurs complémentaires occupa intensément Valéry autour de 1900. Voir, par exemple, *Ci2*, p. 166 ; *Ci5*, p. 44 ; *C*, XX, p. 768-769.

3. L'idée figure dans *La Doctrine de la science* de Johann Gottlieb Fichte à la toute fin du XVIII^e^ siècle.

4. Valéry avait conçu un projet dramatique, laissé inachevé, mettant en scène l'arrivée d'un naufragé amnésique sur une île inconnue. Voir Franz Johansson et Benedetta Zaccarello, *« L'Isle sans nom », un projet dramatique inédit de Paul Valéry*, Paris, Lettres modernes Minard, 2018.

5. David Hilbert publia ses *Principes fondamentaux de la géométrie* en 1899.

6. Isaac Newton, *Observations sur les prophéties de Daniel et l'Apocalypse de saint Jean* (posthume, 1733).

7. NAF 19096, f. 16-17. Manuscrit autographe.

OceanofPDF.com

SAMEDI 8 JANVIER 1938

(6e leçon)

# *Les productions spontanées de la sensibilité*

Dans cette riche et passionnante sixième leçon, Valéry réfléchit aux productions spontanées de la sensibilité, car la sensibilité n'est pas seulement réception, comme on le croit communément, mais production : dans notre vie psychique, « elle est tout, moins ce que nous avons pu lui soustraire ». Le vide, le silence lui-même, est producteur d'images et d'émotions, puisque l'apparition incessante d'éléments nouveaux est une propriété fondamentale de l'esprit, que les *Cahiers* nomment « self-variance ». « Cette instabilité [de l'esprit] est en quelque sorte notre transcendance propre par rapport aux choses », dit Valéry. Or, il n'est pas facile de se dégager de cette toute-puissance de la sensibilité. Entre le domaine de l'action pratique et celui de la sensibilité, le travail de l'attention et de la conscience, comme celui de l'humanité tout au long de son histoire, tente d'intercaler le domaine de l'objectivité, en soustrayant autant que possible les perceptions au jeu de la sensibilité. Tel est le rôle de la science et aussi, d'une manière moins satisfaisante, selon Valéry, celui des philosophes, qui forment de piètres « garde-frontières » entre l'imagination et la raison. Au fond, la philosophie et la métaphysique relèvent de l'esthétique. Plus nombreux que de coutume, les exemples artistiques évoqués vont de Virgile à Zola en passant par Dante, Beethoven et le théâtre.

On retrouve dans cette leçon des souvenirs du *Mémoire sur l'attention* que Valéry rédigea en 1904 pour le prix Saintour de l'Académie des sciences morales et politiques [1].

Mesdames, Messieurs,

Dans la tentative que je fais d'organiser ce qui n'est pas organisable et de définir ce qui n'est pas définissable, à savoir le domaine de la sensibilité tel que nous l'avons envisagé, avec la généralité que j'ai essayé de donner à cette leçon, et étant donné que je vois la sensibilité avec ce degré de généralité, j'ai essayé de lui donner comme la première étape, le premier exemple de la production spontanée qui, traité plus tard par les mécaniques

de l’action, nous permettra de nous faire une idée de la constitution, très générale, d’ailleurs, des œuvres de l’esprit — eh bien, dans cet essai, on se perd quelquefois dans cette forêt elle-même plantée sur un labyrinthe, qui est la sensibilité générale ; il y a des oublis que l’on fait[2]. J’en ai fait un à la dernière leçon, ou dans la précédente, quand je vous ai parlé de la création, de ce qui est appelé la création par le vide, c’est-à-dire de ce que produit l’esprit en présence du manque de substance excitante. J’ai cité, par exemple, le cas du mur vide sur lequel un homme qui est condamné à vivre devant ce mur inscrit des figures quelconques ; le cas du cheval qui piaffe, qui est également un exemple d’énergie qui se dépense comme elle peut ; le cas de celui qui invente des histoires quelconques pour se divertir. Et voici un cas très particulier qui m’est revenu depuis, que je vous signale parce qu’il est intéressant, et qu’il a une certaine application pratique dans certains arts. Dans le langage du théâtre, vous savez ce que c’est qu’un *temps*. Quand on dit « un temps », cela signifie un silence, ce qui est déjà très intéressant. Dans cette situation, et suivant cette indication, l’acteur se tait. Et l’auteur naturellement a spéculé, du moins je l’espère, sur l’effet de ce contraste.

Le même moyen se trouve dans la musique, et on peut citer, comme vous le savez, je crois, dans la *Neuvième Symphonie* de Beethoven, un silence très important. Dans la liturgie, dans diverses liturgies, le silence est également invoqué aux moments les plus solennels de l’office ; et l’habitude s’est répandue, depuis un certain temps, de faire ce qu’on appelle, d’imposer ce qu’on appelle une minute de silence, dans certaines circonstances publiques.

D’ailleurs, dans la vie elle-même, le silence est d’une éloquence, d’une puissance significatives, parfois extraordinaires. C’est en général un aveu, un consentement, une expression décisive qui résultent de ce manque de parole. Nous dirons qu’un temps est un silence ; c’est-à-dire : rien ne se passe, et il y a du changement. Où donc se produit et se précipite ce

changement, et en quoi consiste-t-il ? Il consiste évidemment dans une production inévitable, incoercible, d'effets psychiques et affectifs. Un homme interpellé peut ne pas répondre, mais il ne peut pas ne pas *se* répondre. Il est impossible qu'interpellé, dans certaines circonstances surtout, quelqu'un qui ferme la bouche, qui se contraint, n'enfante pas exactement tout ce qu'on voulait lui faire dire.

Dans un certain sens — je fais ici une digression dans une digression —, il est curieux de remarquer que ce que nous disons à l'extérieur, ce que nous sommes même, ce que nous paraissons, peut être considéré comme une véritable élimination. Je prends un exemple physique assez curieux : prenez un objet coloré — voyez que je parle souvent de couleurs ici : c'est que ces exemples sont si simples et en même temps si frappants que je cherche toujours à les épuiser autant que possible dans l'intérêt d'en tirer le plus possible d'idées — prenez un corps coloré ; on dit : « Ce corps est rouge. » Non, il n'est pas rouge, sa qualité n'est pas d'être rouge, car il repousse le rouge : le corps rouge est un corps qui absorbe tout, moins le rouge, qui se débarrasse du rouge ; et cependant nous le désignons par ce qui s'émet ainsi hors de lui[3]. On pourrait dire en même temps qu'un menteur est extrêmement véridique, intérieurement : il se débarrasse du mensonge, mais enfin je ne peux pas pousser jusque-là !

Quoi qu'il en soit, en présence du silence, l'être intérieur produit — il précipite, en quelque sorte, la décharge, la détente d'une attente créée par la question, ou par toute une préparation, laquelle, dans le domaine du théâtre, a été l'objet d'un calcul prémédité par l'auteur. D'ailleurs, l'auteur ici peut quelquefois être l'acteur : c'est l'acteur qui introduira quelquefois un silence de son propre chef, par une analyse du rôle, par une idée qui lui vient en étudiant un rôle — il aura peut-être ce coup de génie ; ou bien au contraire il commettra l'erreur d'introduire un silence marqué dans son rôle. Et alors il se produit dans le spectateur l'effet sur lequel on comptait, et une accumulation de réponses prématurées se produit chez le spectateur, et un

système de tensions diverses dans son être. Pendant ce silence, les modifications intimes qui se produisent dans ce spectateur, les appréhensions, par exemple : il craint que quelque chose ne se passe, ou bien au contraire les lumières qui se font par ce silence, dans son esprit, la situation s'éclaircit, ou bien les résolutions qu'il croit qu'on va prendre, les déductions logiques qui se forment, donnent à l'intervalle vide un sens et une valeur souvent considérables.

Eh bien, ce sens, ces valeurs, ces résolutions, ces simplifications de situation, ce sont des produits de la sensibilité tout à fait comparables aux formations que nous avons déjà étudiées. Il y a en somme une formation complémentaire des phénomènes de fait, d'idées, qui répond à un vide, à une absence de sensations. Ici, nous saisissons dans l'exemple du théâtre non seulement la production d'idées, mais une production de valeur chez le consommateur.

Je ne veux pas insister sur cette question, elle nous a retenus déjà très longtemps, mais je voudrais vous faire voir par un exemple nouveau à quel point cette notion de complémentarité est féconde et comme elle permet de rallier, de relier entre elles, de comparer des choses extrêmement différentes.

Le point sur lequel je reviendrai et qui est le plus intéressant, je crois, et peut-être le plus fécond d'une manière de s'en servir, est celui-ci. Nous avons analysé ici cette production dans les cas extrêmement simples, le cas de l'œil, qui produit une couleur en réponse à une autre. J'ai longuement insisté sur les relations internes qui s'établissent alors, qui sont des relations non plus physiques, mais physiologiques, ou plutôt subjectives, entre les diverses couleurs, par ce mécanisme. Mais ce qui est curieux, c'est que non seulement des faits aussi simples qu'une production de sensations colorées, sans signification, non significative, qui est ce qu'elle est, un vert, un rouge, un bleu, ne signifient rien en eux-mêmes : ce sont des sensations. Mais quand on songe que ce même mécanisme s'adapte et joue dans le cas des

idées les plus compliquées, comme l'exemple que je viens de vous donner par le théâtre, où toute une situation, un drame, par exemple, vient tout d'un coup et reçoit, à cause d'un silence qui s'est produit, une sorte de riposte et d'éclaircissement dans l'esprit du spectateur, il est très curieux de voir que des phénomènes représentatifs peuvent également ici entrer en ligne et jouer absolument le même rôle, dans cette complémentarité, que le phénomène non significatif, que la sensation pure et simple.

Ceci est très important pour les arts. Car vous pensez bien, nous ne sommes pas encore à ce chapitre des œuvres d'art elles-mêmes, de la construction, etc. Mais enfin il arrive, par exemple en littérature, qu'un roman qui, d'un certain point de vue, est un récit d'événements quelconques, pris à la suite, avec une causalité, etc., d'ordre généralement assez ordinaire et connu, peut présenter sous un autre aspect une composition, c'est-à-dire une distribution des parties dans lesquelles des propriétés, qui ne sont contenues dans l'observation de la vie à aucun degré, interviennent. Par exemple, vous aurez les équilibres — évidemment, il y a beaucoup de romans qui s'en passent —, mais on peut concevoir un roman dans lequel, tout en maintenant en apparence la ligne, la causalité ordinaire et la finalité ordinaire qui interviennent dans ces œuvres d'art, dans ces œuvres de récit dans lesquelles la signification est au premier rang, dans lesquelles tout est signe de la vie — eh bien, à côté de cela vous pouvez, par des précautions de formes qui peuvent affecter ou bien le détail de la forme, ou bien au contraire simplement la distribution des parties de l'œuvre, vous pouvez en retirer bientôt l'impression d'une construction qui a un autre — comment dirais-je ? — un autre sens, une autre manière d'exister que le récit d'une action quelconque.

L'exemple m'est resté dans la mémoire — très ancien dans ma mémoire, d'ailleurs. Il y a un roman de Zola qui s'appelle *Au Bonheur des dames* et qui est l'histoire d'un grand magasin. Le grand magasin commence par être un très petit magasin, je crois même une petite boutique

de parapluies, et devient peu à peu un de ces établissements immenses que vous connaissez. Eh bien, il est curieux de voir, de chapitre en chapitre, l'inflation progressive de cette industrie, de ce bazar qui devient gigantesque, prendre l'allure d'un développement symphonique. Cela revient comme un motif revient à l'octave, revient dans plusieurs tons et passe d'instrument en instrument, pour arriver à un fortissimo. Il y a là un type assez curieux de roman ; je ne sais pas s'il y a beaucoup de romans dans ce genre, mais en tout cas celui-ci est très caractéristique, surtout chez Zola, qui n'est pas un artiste de détail et qui a conçu son œuvre certainement par masses, par chapitres, qui doivent donner l'impression de l'accroissement irrésistible dû à l'industrie.

Cet exemple se trouve dans tous les arts. On trouve dans tous les arts cette espèce de combinaison très délicate souvent à obtenir — je parle des arts représentatifs, bien entendu, et je les oppose ici aux arts d'ornement pur qui sont, eux, à mon avis, des arts dérivés de la sensation pure et simple : je vais y revenir. Mais dans les arts comme le roman, comme le drame, eh bien, dans ces arts-là, en général, on ne perçoit pas la structure sensorielle, c'est-à-dire la structure à l'image de ces groupes de sensations que nous avons déjà étudiés.

On trouvera dans ce même ordre d'idée des complémentaires de toute nature ; les effets seront fondés même sur les complémentaires ou sur des considérations analogues et des effets de continuité, tout à fait comme nous avons trouvé en étudiant le groupe des couleurs, d'une part, un moyen de passer d'un ton à un autre, d'une couleur à une autre, par voie continue, par degrés insensibles, et, d'autre part, une transformation brusque, qui va d'un point au point diamétralement opposé, sur notre anneau de couleurs, la transformation qui passe d'une couleur à sa complémentaire[4].

Eh bien, ces deux types-là, entre autres — et il y en a d'autres, naturellement —, peuvent se retrouver dans beaucoup d'arts. Et alors il se produira même ce fait très curieux : c'est que la nécessité sensorielle

engendrera non pas la nécessité, mais la création significative. Je m'explique : je suppose qu'un peintre fasse une composition. Il a représenté une bataille, un paysage, n'importe quoi, une composition quelconque. Je ne parle pas, bien entendu, de la peinture qui copie un paysage, mais de la peinture de construction, de composition. Eh bien, il peut se trouver que tout d'un coup, regardant son tableau, le peintre se dit : « Là, j'ai besoin d'un rouge ; là, j'ai besoin d'un vert ; il me manque là. » Il considère alors son tableau sur un autre plan, il ne sait plus de quoi il s'agit, il n'est plus question de l'anecdote qui se passe sur le tableau, il est question simplement d'organiser un tapis ou un bouquet de fleurs. Alors que fait-il ? Là où manque un vert, il sera tenté de mettre un arbre ; là où il manque un rouge, il mettra peut-être une tunique rouge ou une fleur rouge. Par conséquent, ici, le fait sensoriel a commandé le fait significatif ; et réciproquement, il peut se produire qu'un fait significatif engendre une idée sensorielle.

Il y a là un des points les plus intéressants de la construction artistique, souvent pas assez connu, souvent pas assez étudié, surtout par les critiques. Il y a en somme dans toutes ces œuvres, qui ont à la fois le double caractère d'être ce qu'elles sont et de ressembler à quelque chose, tous les arts qu'on appelait jadis d'*imitation*, qu'il s'agisse de littérature, de dessin, de peinture, etc. — dans tous ces cas, le problème se pose. C'est le seul grand problème, on peut dire, de ces arts : c'est de maintenir à la fois, comme deux chevaux indépendants, l'art sensoriel et l'art de la construction significative. La logique, d'un côté, si vous voulez, ou la logique de l'existence, simplement, la disposition des parties au point de vue intelligibilité — et puis alors les effets propres qui résulteront des contrastes et des choses de cet ordre dont je vous parle.

Un des cas les plus connus, les plus simplement expliqués, et qui m'est d'ailleurs le plus familier, est le cas de la poésie dans lequel, comme je vous l'ai dit dans la première leçon, il y a bien des choses indépendantes à mener

à la fois. Il n'y a pas deux chevaux indépendants, il y en a plusieurs qu'il faut maintenir à la fois, et il faut que le cocher les mène dans la bonne voie, en respectant les allures de l'un et de l'autre, et cependant en les maintenant coordonnés. La grande division du son et du sens, qu'il faut mener à la fois en poésie, est tout à fait caractéristique. Et j'ai employé les expressions un peu hardies dans ma deuxième leçon, je crois, ou dans la première, je ne sais plus, d'une variable que j'ai appelée *phonétique* et d'une variable que j'ai appelée *sémantique*[5]. Alors, par conséquent, le poète, dans cet ordre d'idée, se trouve en somme l'homme qui fait un calcul de nombres complexes. Mais il n'y a pas seulement le son et le sens, il y a bien autre chose. Car le sens contient en lui-même une foule de subdivisions, et de plus, pour que le sens se réalise, il faut que le poète obéisse à des règles conventionnelles, qui sont non seulement des règles élémentaires du langage, mais encore les règles de la syntaxe, et, jusqu'à un certain point seulement, celles de la logique ordinaire.

D'autre part, du côté auditif, du côté sensoriel, et dans ce même art, la suite des éléments syllabiques entraîne toutes les considérations de l'obscure question du rythme et de la question qu'on peut appeler du *timbre*. Toutes ces questions-là viennent naturellement se poser au poète, qui, pour les résoudre, a un instrument tout à fait défectueux, qui est le langage, lequel langage n'a pas été fait pour faire de la musique, puisqu'il n'a pas été fait, qu'il est une création modifiée à chaque génération, plus ou moins prononcée par les individus de la façon la plus diverse, et par conséquent, lorsqu'un poète doit concevoir son œuvre, au point de vue du son, il a de très grandes difficultés à plier le son à sa volonté, de façon à satisfaire à toutes les conditions que j'ai indiquées, syntaxe, ordre des mots dans des vers, qui en français est assez rigide, qui en latin est beaucoup plus souple. Il y a les considérations de timbre, qui font qu'un vers n'est pas seulement un vers quand il a satisfait aux conditions de Boileau. Il ne suffit pas pour faire un vers que vous ayez fait douze syllabes avec une césure :

ceci n’est qu’une condition dont on peut se passer, dont plusieurs poètes se passaient, et avec succès. Je prétends, moi, me soumettre à ces conditions, mais c’est une vue particulière. Quoi qu’il en soit, il n’en reste pas moins que le poète est obligé de suivre dans son vers une certaine loi d’harmonie, que si vous faites le vers à la Boileau, avec douze syllabes, une césure et une rime au bout en évitant les hiatus souvent très désagréables et très peu musicaux, vous n’avez pas fait positivement un vers : il faut qu’un vers soit un vers d’un bout à l’autre et non pas seulement en satisfaisant à ces conditions extérieures.

Et ceci a été très souvent très peu compris dans notre poésie française, malheureusement, d’autant plus que notre poésie est une poésie, il faut dire la vérité, créée dans une langue qui n’est pas très musicale, du moins dans l’usage[6]. Notre langue est beaucoup plus musicale qu’on ne le croit, mais on ne fait pas attention à tous les éléments musicaux qu’elle contient. Notre langue est très peu à l’oreille : quand on entend les étrangers, on entend divers chants qui, en français, ne sont pas très sensibles, du moins il me semble. De plus, nous avons très peu de consonnes vigoureuses. La langue, sous ce rapport, s’est aplanie de siècle en siècle. Elle s’est même aplanie brusquement au XVI^e^ siècle pour rebondir un peu, puisqu’au XVI^e^ siècle, comme vous le savez, la langue française a été sur le point de perdre la lettre *r*. Elle a disparu du mot *chaise*, qui devrait se dire *chaire*. C’est un exemple de cet aplanissement de la langue, qui fait qu’on peut difficilement constituer nos vers avec un squelette aussi fort que dans les langues étrangères, quelquefois. En revanche, nous avons à notre disposition un jeu de voyelles qui est extrêmement rare. En Europe, du moins, la plupart des langues ont beaucoup moins de voyelles qu’en français. En français, il y a plus de voyelles qu’en italien, qui a *a* et *ou*, mais en français il y a le son *u*, qui est très joli, et ces sons mixtes qui servent dans une poésie délicate, qui servent à exprimer des sonorités charmantes : *fauteuil*, *mouille*, *ardoise*. Eh

bien, ces mots-là sont trop méconnus chez nous, où on ne cultive pas assez la musique propre à notre langue.

En somme, j'en reviens à mon étude de la sensibilité générale : elle nous a conduits, cette étude, à une conception de la sensibilité assez différente de la conception ordinaire. Et notre conception englobe une quantité illimitée de faits d'observations extrêmement différents.

Vous observez, et peut-être vous le pressentez, d'après ce que je vous ai dit à propos du roman, tout à l'heure, quand j'ai parlé de ce fait que, dans un récit qui peint la vie, qui photographie en quelque sorte, vous trouvez des éléments d'harmonique, quelquefois, que vous pourrez introduire aussi — eh bien, ceci nous met sur une voie intéressante, c'est que nous avons peu à peu, nous sommes arrivés peu à peu à cette idée que des faits d'une grande différence entre eux, tout à fait incohérents, comme les observations de la vie ordinaire, le théâtre des choses tel qu'il est, entrent cependant, peuvent entrer dans certains cas dans nos cadres de sensibilité organisée, ou plutôt réglée. Mais le fait qui n'en reste pas moins, c'est que nous sommes constamment la proie, nous sommes assiégés par une quantité de choses de toute nature, de choses hétéroclites. L'hétérogène est, en somme, constitutif, on peut dire, de notre temps d'esprit. Nous connaissons tout le temps, et nous connaissons à la fois des quantités de choses, entre lesquelles nous faisons un choix — ou un choix se fait tout seul, plutôt, car ce *nous*, je ne sais pas trop ce qu'il est, en vérité. Et tantôt, comme je vous l'ai expliqué, nous repoussons la plus grande quantité des choses qui nous parviennent ainsi, et tantôt nous en retenons certaines, que nous tâchons de faire vivre, de faire croître dans notre esprit, ou qui plutôt s'implantent d'elles-mêmes dans notre esprit, et le dominent et tâchent de se développer aux dépens de tout. Nous avons alors des faits nouveaux.

Eh bien, il fallait bien que pour représenter l'ensemble de toutes ces choses, de cette faculté que nous avons d'admettre tant de choses différentes et hétéroclites, il fallait bien trouver un moyen, une idée peut-

être risquée, peut-être aventureuse, pour imposer un traitement commun à tout ceci, à tous ces éléments, à tous ces faits infiniment dissemblables, et que nous fassions ce que nous pouvons pour réduire cette variété qui est extrême.

Voilà le point que je voulais vous indiquer : cette variété est maximale. Il nous est impossible de concevoir quelque chose de plus hétérogène, de plus hétéroclite que notre propre esprit, que notre propre connaissance. Et je pousse à ce point cette conviction, ou plutôt cette observation, qu'étant arrivé, il y a quelques années, de m'entendre poser la question suivante : « Qu'est-ce que vous entendez, comment définissez-vous ce qu'on appelle *psychologie* ? » — c'est évidemment très embarrassant... La question m'a laissé d'abord extrêmement suspendu, non pas à mes lèvres, car elles se taisaient, mais à elle-même, et je me dis : comment pourrait-on définir le mot *psychologie*, en admettant qu'après tout il soit nécessaire de le définir ? Et que, si on trouvait nécessaire de le définir, ce mot ait un sens quelconque ? Il n'est pas sûr que ce mot ait un sens. Nous employons tout le temps des mots qui n'ont aucun sens, avec le plus gros succès, et nous ne pourrions pas vivre sans cela.

Eh bien, qu'est-ce que nous entendons par *psychologie* ? Je me le suis demandé à moi-même, et j'ai fini par cette définition singulière, qui après tout en vaut une autre : c'est que, si nous imaginons un ensemble de choses — déjà, un ensemble est considérable —, un ensemble de choses aussi différentes qu'on voudra, tellement différentes que nous ne puissions pas concevoir un système de choses plus hétérogènes, un magasin de bric-à-brac plus compliqué et plus nombreux, eh bien, s'il y a un moyen, s'il y a quelques traits qui puissent s'appliquer à tout cet ensemble, s'il y a quelque chose que nous puissions appliquer, une idée commune, un traitement commun, c'est cela qui est psychologie. On ne peut pas concevoir autrement une étude de l'homme dans cette partie de son être qu'en la

concevant comme l’étude des caractères communs à tout ce qui n’a rien de commun.

C’est évidemment une définition qui ne peut pas servir à grand-chose. Peut-être a-t-elle l’avantage de nous empêcher d’en chercher une autre.

Quoi qu’il en soit, moi, j’ai été forcé, pour aborder ma sensibilité, mon étude de la sensibilité, de chercher, moi aussi, des traits communs à tous ces phénomènes étranges, que j’ai énumérés sans grand ordre ici, et dont vous pouvez trouver naturellement tous les exemples aussi dans votre existence propre. Mais j’ai introduit cette notion, qui me semble ici très importante, de *produit de la sensibilité*, pour insister sur ce fait que cette propriété de l’être n’est pas du tout, comme on croit toujours l’entendre quand on prononce ce mot, une propriété de réception, mais une propriété de production, au moins égale à la première.

Et alors nous avons à nous poser quelques problèmes, puisque je suis ici pour poser des problèmes, comme je l’ai annoncé, et non pour les résoudre. Eh bien, le problème qui se pose devant nous, en présence de cette producto-réceptivité — je ne sais pas comment m’exprimer pour faire un terme qui comprenne les deux idées à la fois, dans lesquelles je ne peux pas dissocier facilement la production de la réception —, il y a une première remarque que nous ferons : c’est que, parmi ces produits de la sensibilité, les uns sont plus fréquents que les autres. Les uns sont plus probables que les autres, et il en est qui peut-être ne se produiront jamais chez nous, quoique nous soyons capables de les produire. Et c’est là le grand point.

En somme, nous admettons fort bien que telle idée ne nous gêne jamais, que telle réaction n’ait jamais l’occasion de se produire, soit que l’excitation ne se produise pas, et par conséquent la réponse ne se produit pas, soit que nous soyons tels que l’excitation se produit sans la réaction. La réaction ne se produit pas parce que nous ne sommes pas sensibilisés au fait, parce que nous ne sommes pas celui qui le fait. Eh bien, dans ces cas-là nous avons une notion qui s’impose à nous et qui, d’ailleurs, fait partie

essentielle de ce qu'on pourrait appeler notre attente de connaissance, notre attente intellectuelle aussi : c'est la notion du possible, la notion de ce qui chez nous est à l'état virtuel du possible.

Par exemple, c'est un fait presque tragique de songer, en voyant un être humain, à tout ce qu'il peut contenir de possibilités sensorielles, à tout ce que, par exemple, la douleur pourrait en tirer : toute la douleur qui pourrait sortir de quelqu'un et tout le plaisir qui peut aussi en sortir ; toutes les pensées qui pourraient être dans un esprit, et aussi toutes celles qui ne le pourraient pas. Par conséquent, nous ne pouvons pas penser à l'être humain comme si nous le jugions et le tenions tout entier dans l'instant. L'instantané n'est rien ; l'être humain, dans un instant très court, n'est rien. Il faut, par conséquent — nous sommes donc obligés, par conséquent, d'adjoindre à sa considération, à la pensée que nous avons de lui, l'idée d'une immense virtualité, d'une possibilité considérable. Nous savons qu'il a un système attaché à lui, sur lequel les circonstances, parmi lesquelles lui-même, pourront agir, de telle sorte que les transformations les plus aiguës pourront se produire. C'est là un fait extrêmement simple, un fait capital et qu'il faut adjoindre à la notion de cette admission hétérogène, cette admission de faits hétérogènes et de faits extrêmement dissemblables dont je vous ai parlé tout à l'heure.

Voyez à quel point ces considérations me font étendre le domaine de la sensibilité. Et remarquez que je réserve toujours le domaine de l'intellect. J'y ai fait quelques excursions, dans ce domaine-là, mais je n'aborderai l'étude subséquente de l'action, et par conséquent de l'esprit actif de l'intelligence, que dans les leçons suivantes. Pour le moment, je dois demeurer encore dans cet empire de la sensibilité — cet empire que nous pourrions croire être tout, car, après tout, même nos états, nos modifications intellectuelles pures sont elles-mêmes portées par la sensibilité, supportées par elle. Nous ne pouvons pas dissocier notre existence intellectuelle, même la plus abstraite, d'un soutien de sensibilité profonde.

Mais alors, vous me direz peut-être : la sensibilité est-elle donc *absolument* ? Et je vous répondrai qu'elle est tout, moins ce que nous avons pu lui soustraire. Encore faut-il observer que cette soustraction aux puissances d'instabilité, aux puissances de résonance, aux puissances de production ou de pseudo-production, ou de pseudo-réception, qui sont si curieusement liées entre elles, eh bien, tout ceci, comme je vous le disais, est supporté par des effets de sensibilité dont l'antagonisme, l'opposition qui s'y interpose, nous permet d'édifier tant bien que mal quelques constructions d'apparence plus solide. Et ensuite, ces constructions mêmes étant faites, ces constructions de notions, par exemple, qui semblent soustraites à la sensibilité, comme le nombre, doivent incessamment se reconstituer, et ce n'est qu'à l'instant même que nous les reconstituons en elles-mêmes, qu'on peut dire que nous produisons, que nous fournissons l'effort nécessaire, l'effort d'antagonisme qui nous permet de soustraire cela à la sensibilité, aux variations brusques de la sensibilité, ou bien au contraire à ses modifications insensibles. Et ce n'est que dans cet instant même que nous pouvons dire que nous sommes à l'état d'intellectualité pure, ce qui veut dire que ces conceptions momentanées sont instantanées, et qu'elles ne tiennent leur valeur que de leur actualité.

En effet, toutes ces notions que nous avons ainsi acquises par une évolution mentale, qui a duré pendant des siècles, qui a été très coûteuse, qui a supposé, par exemple, de grands travaux antérieurs, chez les populations qui nous ont précédés, travaux qui ont été naturellement rendus possibles par le langage, par la structure du langage, par les applications extérieures du langage, eh bien, tout ceci ne demande, en quelque sorte, dans notre être, qu'à perdre cette valeur. Et il arrive à chaque instant que les termes mêmes, les idées mêmes que nous avons ainsi conquises, qui nous semblent soustraites à notre subjectivité, cependant, dans l'usage immédiat, quand l'attention se retire de la structure même de cela, prennent des valeurs tout à fait de sensibilité.

C’est pourquoi il faut faire grande attention dans beaucoup de raisonnements que l’on fait, qui n’ont que l’apparence de la rigueur, parce qu’on a oublié de recourir, avant de les refaire, à la rigueur qui avait présidé à la construction des notions, c’est-à-dire aux définitions.

Chez le primitif, par exemple, tout se réduit à des produits de sensibilité ; et, par conséquent, on a pu remarquer que, chez le primitif, la limite entre la veille et le rêve est une limite extrêmement flottante. Le primitif invente tout ce qui est nécessaire à son comportement. Il invente non pas seulement au sens pratique, naturellement, mais c’est un véritable Robinson intellectuel : il invente constamment de quoi s’expliquer le phénomène qu’il voit. Vous savez comment il est prodigue en personnifications et en formations de ce genre, qui sont absolument, alors, tout à fait caractéristiques de la sensibilité. Le primitif abonde en images, en choses mystérieuses dans la nature ; il est, par exemple, un être pour lequel la frontière entre le rêve et l’être n’est pas déterminée, elle n’est pas claire pour lui, il n’en a pas besoin. À côté de l’existence pratique, pour lui il n’y a que l’existence qu’on pourrait appeler *esthésique*, c’est-à-dire de formation par la sensibilité.

Mais nous, nous sommes arrivés à intercaler entre ces deux domaines : l’ordre pratique, que je vous ai défini, et l’ordre esthésique, que j’ai également défini dans la dernière leçon. Nous avons intercalé autre chose ou, du moins, nous avons essayé. Je ne dis pas que le succès ait été complet. Nous avons essayé un domaine de connaissance caractérisé par la recherche de ce que nous nommons *objectivité*. Rien n’est plus difficile à définir, bien entendu, et cependant ce domaine difficile à définir est précisément le domaine, le seul domaine de ce que nous appelons *science*. Et c’est sur ce domaine, dans cette chasse réservée, que la science opère et qu’elle existe. C’est là qu’elle travaille.

Et ce domaine de la science, si je me permets d’en dire quelque chose peut-être d’inattendu, est caractérisé pour moi — rappelez-vous ce que je

viens de vous dire pour le primitif dans son demi-rêve —, eh bien, les caractéristiques classiques de la science, telles qu'on les trouve dans les traités de philosophie, sont exactement les caractéristiques typiques de l'état de veille. L'état de veille, si vous cherchez à le définir, ce qui n'est pas toujours très facile d'ailleurs, vous donnera des propriétés qui sont exactement celles que nous exigeons de l'esprit scientifique. Ce n'est pas le moment — je viendrai plus tard sur cette question-là, parce que ceci engage ce que je n'étudie pas encore, l'action, l'attention, etc. —, mais je puis vous dire dès à présent qu'en analysant d'un peu près les caractéristiques de la veille, caractéristiques parmi lesquelles en voici une très importante : c'est l'existence, la reconnaissance de forces extérieures, tandis qu'il se passe dans le rêve ce fait : c'est qu'il n'y a que les forces intérieures...

J'emploie le mot *forces* : c'est une image simplement, mais je vous donne tout de suite un développement d'images qui vous fera comprendre ma pensée. Un homme ou un chariot est sur la glace, il ne peut pas avancer, il n'a que des forces intérieures, il a beau déployer toute l'énergie possible, il s'épuise en efforts sur place. C'est exactement l'état de l'homme qui est en proie à un cauchemar ou un rêve : tous les efforts qu'il fait sous son rêve sont absolument incapables de s'appliquer au point précis qu'il faudrait qu'il déplaçât pour sortir de son rêve et de son cauchemar. Il est livré, par conséquent, à une production d'images qui est parfaitement l'analogue des efforts physiques qu'il peut faire ou que peut faire un homme qui est situé sur un plan politique et qui ne peut pas avancer ; tous les efforts se perdent, et il n'y a aucune espèce de moyen d'avancer, puisqu'il n'y a que des forces intérieures en jeu. Au contraire, dès que les forces extérieures apparaissent, le mouvement est possible, et la voiture avance, l'homme avance, parce qu'il trouve des forces extérieures qui permettent au corps de déplacer son centre.

Eh bien, cette image peut-être un peu trop mécanique vous fera comprendre ma pensée, quand j'oppose la veille et l'état scientifique qui

permet d’avancer, qui permet de se figurer un terrain solide sur lequel on peut pratiquer des opérations déterminées, et en particulier ce domaine scientifique, ce domaine de la veille, nous permet cette chose considérable, à laquelle nous ne pensons jamais, de revenir au même point, de reconstituer un état antérieur : tout est là. Et c’est un problème qui n’est pas si simple que l’on croirait, que le problème qui consiste à supposer, dans un univers quelconque, le mouvement d’un point, par exemple, pour le faire revenir au point où il était exactement avant.

Ceci soulève des questions que je ne serais même pas capable d’aborder ici, mais qui appartiennent évidemment à la plus haute analyse scientifique. Mais, d’ailleurs, sans aller si loin, en ne reconnaissant que les procédés typiques de la science, par exemple, le nombre, c’est essentiellement le moyen de retrouver exactement un système donné, par exemple, un nombre donné. Je sais que, par les énumérations, je puis reconstituer le même nombre d’objets que j’ai ici, je puis le reconstituer n’importe où, je transporte avec moi de quoi reformer le fait précédent. C’est le fait typique de la veille : dans la veille, nous reconnaissons, nous retrouvons, et tout ce qui ne se retrouve pas ne se reconnaît pas, nous échappe. Et, en particulier, c’est pourquoi notre connaissance de l’esprit est si fragile et, au fond, si réduite : c’est que nous n’avons aucun moyen, aucun moyen certain, aucun moyen précis de retrouver exactement un état d’esprit. Nous en retrouvons des lambeaux, nous en retrouvons de grosses caractéristiques, nous avons le langage qui nous permet de retrouver quelque chose, mais ce n’est pas la même chose. Et aussi d’ailleurs, ce n’est pas seulement le fait de retrouver nous-mêmes, mais le fait de faire trouver la même chose que nous par les autres qui est un immense problème auquel s’applique le langage, auquel s’appliquent aussi tous les arts, auquel s’appliquent toutes les définitions possibles : c’est la possibilité de nous faire entendre, de nous faire comprendre exactement.

Évidemment, il y a des limites — nous les connaissons —, des limites qui sont très rapprochées. Il est très difficile de reconstituer chez quelqu'un — d'abord, nous n'aurons aucun contrôle, il n'y a pas de superposition possible des esprits —, mais vous sentez à quel point toutes ces conceptions importantes, et combien leur effort commun, ont consisté à se débarrasser de la variabilité caractéristique de la sensibilité.

J'avais dit, donc, qu'il y avait, entre le domaine des choses pratiques et le domaine des choses de la sensibilité, ce domaine intercalaire qui est ce domaine où la science peut exister, le domaine de l'objectivité, le domaine où, quand vous prenez un mètre et que vous le transportez, ce mètre ne change pas de longueur, du moins vous pensez qu'il ne change pas de longueur. C'est une autre question de savoir s'il n'en change pas. Mais enfin il est entendu qu'il n'en change pas.

Quant aux frontières du domaine — parce qu'entre les deux il y a des frontières qui ne sont pas claires, il y a un *no man's land*, ou plutôt il est au contraire très habité, il est hanté par les philosophes : les philosophes se tiennent sur la frontière, ce sont eux qui sont chargés du *border land*, et ce sont eux qui cherchent tantôt à la reculer, tantôt à l'avancer. Les frontières sont faites pour bouger, l'Europe n'est faite que de cela, et même l'Asie... Eh bien, ces frontières sont confiées aux philosophes, qui ne sont pas de très sûrs garde-frontières. Et là les philosophes discutent de questions extrêmement connues, dont l'une se réfère à ce que je viens de dire, la plus importante, qui est la fameuse question de la réalité. Je n'ai pas l'intention d'y entrer. La frontière est pour moi aussi, je ne la dépasserai pas. Mais enfin je ne puis pas ne pas en dire deux mots au passage, car elle est vraiment trop importante et elle touche de trop près à ce qui nous occupe pour ne pas en dire deux mots.

Je vous avoue que pour moi ces questions-là, comme la question, par exemple, qui est également une question de frontière, celle de la question de l'esprit et de la matière, ou tant d'autres questions qui sont philosophiques,

la causalité, la finalité, etc. —, ces questions-là me font l'effet — j'en demande pardon à tous les philosophes, dont beaucoup sont de mes amis — me font l'effet de questions de notation. Je les pourchasse en quelque sorte dans le domaine de la notation, parce que, mon Dieu, qu'on décide ou non sur la réalité — celle du monde extérieur, s'entend —, que l'on trouve qu'elle n'existe pas ou qu'elle existe, qu'elle est contestable ou non, rien n'en résulte que la discussion elle-même. Et nous n'avons aucun autre moyen de décider ce point, que de dire : « Au fond, ça m'est égal. » Tout se passe comme si les choses étaient ce qu'elles sont, et j'ai beau me dire que ce verre est réel ou qu'il ne l'est pas, il n'est pas moins un verre qui me rendra un service déterminé ou non, tout à l'heure. Par conséquent, cette question est purement théorique, et ce n'est pas que je la dédaigne, que je la méprise à ce point de vue-là, mais je la classe alors très facilement — et je n'ai pas été d'ailleurs toujours approuvé dans ce sens — je la classe en somme avec les questions d'art.

Je vois très bien la philosophie, la métaphysique surtout, comme appartenant à l'esthétique, faisant partie de l'esthétique, et étant elle-même une recherche qui sera dans le domaine des idées pures, des idées abstraites, quelque chose d'analogue à tout travail artistique, dans n'importe quel ordre. Je vois très bien que la métaphysique est une sorte de musique des idées, si vous voulez. Je crois qu'après tout Platon aurait été de cette idée, et que de cette façon nous donnons à la philosophie une liberté infiniment plus grande, nous ne la mettons pas en contradiction avec l'usage même du philosophe, car même le plus idéaliste des philosophes se comporte dans la vie comme s'il n'était pas idéaliste. Donc, pourquoi faire ce double jeu ? Il suffit simplement de dire : « Oui, je suis idéaliste, parce que je travaille dans ce moment-ci mon œuvre d'art, je fais mon poème, mon poème métaphysique, et je n'ai aucune raison d'attacher à ce poème une importance moindre que celle d'un poème. Je trouve même que

l’importance est plus grande en tant que poème, car c’est une très belle chose que de construire une symphonie d’idées. »

Les mathématiques, elles, sont entre les deux : elles ont un pied dans la philosophie, un pied dans la science positive, et je n’entrerai pas, naturellement, dans leur étude.

Je reviens maintenant à un autre point de la leçon précédente : j’avais dit, je crois, que la sensibilité interrompt ce qui se prolonge, et prolonge ce qui a passé, et qui a laissé quelques traces cachées. Elle remplit les vides de son mieux, nous venons d’en parler ; elle fournit des images de satisfaction, elle donne des aliments aux affamés — des images, toujours —, elle donne des vengeances aux offensés, elle donne de la justice aux lésés de la gloire, aux inconnus, des revanches aux vaincus[7] ; c’est une bienfaitrice universelle, exactement, toujours, comme le vert donne du rouge. Elle fournit, elle — puisque nous avons admis qu’elle était également productrice et réceptrice —, elle fournit également des commencements comme elle fournit des fins, des demandes comme elle fournit des réponses. Et nous avons vu aussi qu’elle fournit quelque chose de très important pour toute la vie intellectuelle, qui est le type de la question — la question, qui est un arrêt. Plus tard, nous verrons ce que c’est que la question en elle-même, et le système de toutes les questions possibles, et comment en précisant le système des questions, un fondement de sensibilité, nous pourrons nous faire peut-être une idée assez précise de ce que l’on nomme *intelligence*. Mais j’ai voulu seulement, maintenant, accuser au passage ce double jeu de cette propriété cardinale. À chaque instant, la sensibilité s’occupe ou bien de rompre un équilibre, ou bien de retrouver un équilibre qu’elle rend toujours instable. Et sa formule serait donc une formule d’éternelle inégalité.

On peut supposer, par exemple, qu’un homme non instruit de la mécanique veuille résoudre le problème suivant : donner à un corps solide une figure telle que, placé sur un plan, il ne trouve pas de position

d’équilibre. Vous mettez un corps sur un plan, il a une drôle de forme, il tombe, mais en général il s’arrête très vite. Mais celui qui a fait le corps solide dont je parle a trouvé le moyen de faire une forme qui est telle que, mettant le corps sur le plan, le corps tombe toujours d’un côté ou de l’autre ; il ne trouve pas son équilibre.

Eh bien, l’esprit me fait souvent penser à cela, il a une variabilité propre, intime, essentielle, capitale, peut-être sa propriété la plus fondamentale, sans laquelle il n’est pas ; contre laquelle lui-même se trouve des moyens de diminuer les effets de cette variabilité, sous forme d’attention, par exemple. Mais enfin, il demeure toujours le variable par excellence.

Et, pour terminer cette leçon par une image, j’ai observé depuis longtemps que ceux qui représenteraient le mieux cette sensibilité dans son instabilité, dans cette instabilité qui est en quelque sorte notre transcendance propre par rapport aux choses[8], eh bien, ce sont les Anciens, qui ont imaginé leur enfer. Les enfers des Anciens représentent pour moi ce qu’on a fait de mieux dans ce genre. Les images bien connues de Sisyphe, de Tantale, des Danaïdes, c’est-à-dire tantôt les personnes qui ne peuvent pas arriver à remplir un tonneau avec leur cruche, qu’elles vident incessamment, tantôt un homme qui roule un rocher et qui ne peut pas arriver jusqu’au haut de la pente et tombe toujours, tantôt un homme auquel on présente une grappe vermeille et qui ne peut pas y étancher sa soif — tout cela, ce sont évidemment des représentations étonnamment belles de toutes ces propriétés essentielles de la sensibilité. Et même, voyez que dans l’exemple de Tantale, par exemple, les Anciens ont senti que la création de la grappe était un fruit de la soif.

De sorte qu’en somme peut-être pourrait-on envisager — mais c’est peut-être une grande ambition — qu’on pourrait obtenir toutes les fonctions de la sensibilité par une sorte de véritable calcul. Les fonctions de nos imaginations, ainsi ramenées à la sensibilité et simplifiées comme il

conviendrait, permettraient peut-être d'écrire quelques relations, qui seraient la clef de toutes ces formations. Par exemple, on pourrait faire une application littéraire assez curieuse de ceci. Je parlais des enfers, j'y reviens. Une étude, comparée ou non comparée, du sixième livre de l'*Énéide* et de *La Divine Comédie* pourrait peut-être fournir matière à une curieuse analyse de ce point de vue, au point de vue des productions de sensibilité, parce qu'évidemment Virgile, d'un côté, Dante, de l'autre, s'aidant, l'un, des légendes anciennes, Dante s'aidant également de légendes antiques mêlées avec la théologie, ont cependant fait œuvre de créateurs. Ils ont inventé des situations, ils ont inventé des formes, et il serait curieux de savoir si cette invention-là, invention poétique par excellence, n'est pas cependant une de ces applications de la sensibilité, qui crée toujours ce dont elle a besoin, dans une circonstance donnée, qu'elle crée toujours imaginairement.

Eh bien, je continuerai la prochaine fois une observation un peu trop longue aujourd'hui pour être entamée.

1. Voir *Ci6*, p. 223-241.

2. Archives Gallimard. Dactylographie transcrivant une sténographie complète de la leçon par Fernande Sergent.

3. Un corps paraît rouge en effet (mais c'est vrai de toutes les couleurs) lorsqu'il absorbe toutes les longueurs d'ondes de la lumière à l'exception de celles qui correspondent à la couleur rouge, qu'il réfléchit.

4. Voir plus haut la leçon du 7 janvier 1938, p. 197.

5. Voir la première leçon, le 10 décembre 1937, p. 107.

6. La critique du peu de musicalité de la langue française revient fréquemment dans les *Cahiers* (*C2*, p. 1081, 1087, 1096, 1124). Voir Gilles Philippe, *Le Français, dernière des langues : histoire d'un procès littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, p. 231-236.

7. Paraphrase du Magnificat (Luc, I, 46-55).

8. D'inspiration kantienne, la formule signifie que la capacité de variation de la sensibilité (la « self-variance ») forme une condition *a priori* (et donc transcendantale) de la perception et de la connaissance de la réalité. Voir Atsuo Morimoto, *De la psychologie à la poïétique, l'Imaginaire et la genèse du sujet : Paul Valéry*, Caen, Lettres modernes Minard, 2009, p. 97-139.

OceanofPDF.com

VENDREDI 14 JANVIER 1938

(7e leçon)

# *La pensée et le grain de poussière*

Après avoir repris et développé les réflexions des leçons précédentes sur les productions spontanées de la sensibilité, sur les couleurs et sur les sons, Valéry en vient à insister sur l'incommensurabilité de la sensibilité, de la pensée ou de l'esprit, d'une part, et de l'action, d'autre part. L'action met en œuvre d'autres organes, d'autres systèmes, qui obéissent à une logique propre. « Toute la pensée du monde est impuissante à déplacer un grain de poussière [1] », trouve-t-on dans des notes préparatoires, et la formule apparaît sous une forme voisine dans la leçon. De là une réflexion sur la différence fondamentale entre corps, esprit et monde, triade récurrente dans les analyses des *Cahiers*. Au passage, la leçon s'intéresse également aux difficultés du roman, sinon à son aporie constitutive, consistant à vouloir reproduire le réel et à donner son illusion, tout en intégrant ce trompe-l'œil dans une structure et une forme venues *a posteriori*, après l'observation directe. L'argument s'étaie d'une comparaison originale de l'art du romancier avec le spectacle des panoramas.

Mesdames et Messieurs,

Quelques-uns de mes auditeurs m'ont demandé de reprendre un peu avec plus de détails une question dont j'ai déjà beaucoup parlé, qui est celle des complémentaires colorées [2]. J'ai hésité quelque temps à déférer à leur désir, parce que je crois que j'ai déjà beaucoup parlé de la question, mais d'autre part cette question me paraît tellement importante comme modèle type des productions de la sensibilité, et aussi par les conséquences que je puis en tirer, que je m'en vais, je crois, en faire encore l'objet d'une partie, au moins, de cette leçon.

L’un des grands intérêts de cette question est le suivant : c’est qu’elle met en opposition, au moins momentanée, la manière de penser physique, et la manière de penser — comment dirais-je ? — la manière de concevoir la sensibilité. Il y a opposition sur cette question-là, la physique ayant considéré les couleurs en fonction de la lumière et ayant considéré ces couleurs simplement comme des indices d’un état de la lumière à ses diverses valeurs d’énergie, de fréquence, et au contraire la sensibilité est tout à fait autre chose.

Vous savez que la découverte déjà ancienne de la décomposition de la lumière blanche en ces couleurs — qu’on a énumérées exactement dans un alexandrin : « Violet, indigo, bleu, vert, jaune, orangé, rouge » — a été l’objet de travaux des physiciens, à commencer par Descartes, peut-être même avant lui, et que Newton a considéré de plus près la question, a reconnu que la lumière blanche était produite par une sorte de combinaison de ces diverses couleurs pures, qu’on retrouvait par le spectre. Là-dessus, la physique s’est séparée de la physiologie, ou plutôt de la sensibilité, pour accomplir sa carrière ; et elle a vu, dans le fait de la couleur, un simple indice, comme je vous le disais, un repère sur une échelle qui s’étend — comme on le sait depuis, et comme on l’a beaucoup recherché, n’est-ce pas ? par tous les moyens possibles de la physique — qui s’étend depuis les plus basses longueurs d’ondes jusqu’aux plus hautes. En descendant du rouge, on va vers l’infrarouge et de là vers les basses fréquences ; au contraire, en s’élevant vers les aiguës, on trouve le violet et l’ultraviolet — et ceci, vers une série de valeurs croissantes de fréquences, dans laquelle s’insère, comme une octave, une partie qui est purement visible, qui est la partie colorée. Et là, la physique encore a opéré et a recherché, sur cette partie comme sur les autres, les valeurs diverses qui pouvaient l’intéresser. Par conséquent, questions d’énergie, etc.

Cet examen des couleurs a conduit Newton à figurer l’ensemble des couleurs visibles par un disque qu’il a divisé en sept parties, qu’il a même,

je crois, faites inégales pour justement tenir compte des valeurs d'intensité lumineuse reçues, et il a fait un disque qui porte dans l'ordre indiqué toutes les couleurs en question. Ce disque de Newton est insuffisant, à mon avis, pour représenter la partie ou l'aspect physiologique et subjectif de la sensibilité à la couleur. En effet, pour les physiciens, comme je vous l'ai expliqué, les couleurs se distinguent du blanc et du noir par ce fait que, pour eux, le blanc est une combinaison d'autres couleurs. Le disque de Newton était monté sur un axe, on le faisait tourner, et l'œil percevait non pas à la vérité un blanc — moi, je ne l'ai jamais vu —, mais un gris. Au contraire, dans l'absence de la lumière, c'était ce qu'on appelle le noir qui apparaissait à l'œil, c'est-à-dire que le corps qui nous paraît noir est pour le physicien un corps qui ne renvoie rien, qui absorbe tout. Le type même du noir, à ce point de vue-là, est une cavité pratiquée, un trou pratiqué dans une enceinte entièrement fermée. Par exemple, rien n'est plus noir qu'une porte de cave ouverte au soleil.

Mais il ne faut pas se faire d'illusion sur le noir des physiciens. Ils ont inventé ce qu'on appelle le corps noir, qui est simplement une enceinte dans laquelle les radiations sont contenues sans pouvoir s'en échapper, et qui, par conséquent, quoi qu'elle reçoive, ne rend plus rien[3]. Pour le peintre ou l'œil ordinaire, le blanc et le noir sont des couleurs qui ne s'opposent pas du tout, sinon en un caractère que je vais indiquer, aux autres couleurs. Le peintre prend de l'encre de Chine, il prend du noir d'ivoire, il prend du blanc d'argent, et les traite exactement comme d'autres couleurs.

Comment représenter ceci ? Étant donné le caractère suivant, qui est assez intéressant à relever, puisqu'il va nous conduire à une complexité nouvelle dans l'ordre de la sensation colorée : si vous classez des couleurs comme Newton l'a indiqué, c'est-à-dire en faisant un cercle, et si vous marquez sur ce cercle des secteurs correspondant aux diverses couleurs, vous pouvez faire une observation. La première, c'est que vous passez d'un ton à un autre ; vous prenez, par exemple, une certaine partie de ce secteur,

qui sera, mettons, le rouge ; eh bien, il y aura ici un rouge particulièrement reconnaissable et vif, qui sera du rouge pur ; ici, nous aurons un orangé, nous aurons également un orangé pur ; mais, entre ce rouge pur et cet orangé pur, nous aurons une série de dégradations, de mélanges, qui nous permettront de passer d'une manière insensible, continue, du rouge à l'orangé, et ainsi de suite dans un sens ou dans l'autre.

Première observation : nous avons observé sur nous-mêmes l'existence des complémentaires. Par conséquent, nous avons renoncé à l'existence de ce malheureux indigo, que je supprime, parce qu'*indigo*, cela fait sept couleurs, et il m'en faut un nombre pair, puisqu'il faut qu'à chacun des tons ou des couleurs que j'ai là-dessus, je trouve une couleur diamétralement opposée, qui ici sera le vert pur, et ainsi de suite. L'indigo me donne sept divisions de mon cercle, quand il m'en faut seulement six : il me faut un nombre pair. Par conséquent, j'ai ce disque avec ces valeurs diamétralement opposées, qui sont les complémentaires les plus nettes, et ici des valeurs correspondantes intermédiaires, formant continuité. Je puis donc passer d'une couleur à une autre en suivant une voie insensible, et mon œil ne percevra pas de différence. Par exemple, on observe quelquefois, dans des couchers de soleil extrêmement purs, des passages qui vont du rose au bleu supérieur, tout à fait insensibles ; on ne sait pas à quel moment on est dans le bleu, à quel moment on est dans le vert exactement, comme avec des solutions colorées, par exemple : on peut les étager, de façon à aller du blanc au rose, sans aucune transition sensible, par une voie de modulations insensibles.

D'autre part, nous avons un passage tout à fait remarquable, c'est celui où il y a production du rouge par le vert ou du vert par le rouge ; par conséquent, un passage brusque de contrastes. Mais la question du blanc et du noir reste réservée, et je ne sais pas où les placer là-dessus. Voici, par exemple, un élément coloré[4]. Chacun d'eux a une propriété particulière : c'est qu'en partant du rouge, je puis foncer mon rouge ou l'éclaircir et, par

conséquent, de chacun de ces tons-là, rouge ou autre, passer par voie continue du rouge au blanc en éclaircissant, du rouge au noir en fonçant ; et, me trouvant alors dans le rouge au noir, je puis, par un procédé inverse, aller de ce noir à n'importe quelle autre couleur. Peu à peu, je puis changer mon noir en n'importe quelle couleur, je puis changer mon blanc en n'importe quelle couleur. Par conséquent, il y a là une nouvelle connexion, un nouveau moyen de passer d'une couleur à une autre, soit en passant par l'intermédiaire de l'éclaircissement et du blanc, soit en passant par l'intermédiaire du foncissement, si vous voulez, ou noircissement, pour passer par le noir. Du noir, je pourrai alors revenir à une couleur quelconque.

Donc, pour me résumer, il y a plusieurs chemins entre deux tons quelconques, que je vous ai indiqués : un chemin par complémentaires directes, un chemin par continuité des couleurs, et ces chemins par le blanc et par le noir. Or, ceci, géométriquement, est impossible à représenter sur un plan. Je suis donc obligé d'inventer une figure dans l'espace, qui me permettra d'aller d'un point à un autre de mon système de couleurs, par voie continue. Et la seule figure qui me paraît répondre à celle-là, par exemple, sera ce qu'on appelle un tore, c'est-à-dire une couronne, que je dessine grossièrement ici. Voilà une projection grossière d'une couronne[5]. La projection du tore est un cercle, et chacun de ces cercles, que je figure si grossièrement ici, constituera un méridien de ce tore, et en même temps nous pourrons tracer d'autres cercles de ce genre-ci, qui seront des parallèles.

Sur ce système-là, nous pouvons alors arriver à constituer, sur un solide, l'image du chemin qu'on pourra suivre d'une couleur à une autre. Si on prend en effet une tranche dans cet ordre de couronne — on vend des pains qui sont de cette forme-là —, si on constitue une tranche de ce genre-là, que je vais agrandir ici — voilà la tranche en question, voici l'axe formé par ce cercle-là —, je marquerai sur cet anneau, je pourrai marquer ici que ceci

sera du rouge, qui ira du rouge pur en se dégradant pour arriver peu à peu à un blanc, si vous voulez ; le blanc nous permettra de passer par le gris jusqu'au noir insensiblement et, d'ici, je reviendrai à mon rouge, si je veux. Mais si je ne veux pas, je puis suivre cette ligne, qui est ce que j'ai appelé un des parallèles du tore, et aller à n'importe quelle autre couleur. J'aurai insensiblement franchi la distance entre mon rouge et le bleu, en descendant du rouge, en éclaircissant jusqu'au blanc et en suivant mon chemin, ou bien par le noir de l'autre côté. J'aurai ainsi pu représenter tous les chemins possibles entre ces huit couleurs, dont deux sont privilégiées, puisque le blanc et le noir permettent de passer par éclaircissement ou par obscurcissement de l'une à l'autre. Mais là-dessus ne figure pas la propriété complémentaire : elle est seulement représentée par ce fait que j'aurai, en construisant ma figure, placé diamétralement opposées les zones rouges et les zones vertes, par exemple.

Eh bien, cet exemple-là, que j'ai développé déjà plusieurs fois, me paraît extrêmement important à cause justement de sa différence avec la théorie physique des couleurs et du fait qu'il constitue un système fermé. En d'autres termes, tandis que les couleurs physiques vont croissant en fréquence, du rouge vers le violet, ici mon anneau se rejoint et se ferme, et je n'ai pas de raison de choisir un sens ou l'autre, je puis dans un sens quelconque opérer mes déplacements. Et ceci est très important, parce que cela prouve l'existence, dans la sensibilité, de cette propriété de fermeture d'un système complet en lui-même, qui pour les arts a une énorme conséquence.

Nous pouvons, par exemple, pour faire une analogie un peu sommaire, un peu rapide aujourd'hui, comparer ceci à d'autres groupes qui se trouvent dans notre faculté sensible, par exemple, le groupe des sons. Les sons — vous savez comment la musique est constituée ? Elle est constituée par un prélèvement, sur l'univers des bruits, de l'univers des sons. Là où des bruits se présentent comme choses irrégulières, accidentelles, etc., et

inclassables ou inclassées, car nous ne pouvons pas les classer, et d'ailleurs, je vous dis, avec un caractère accidentel de chaque instant, on a pu depuis déjà des siècles, des millénaires, on peut dire, prélever sur cet ensemble un choix, un ton de bruits particulièrement remarquables, qu'on appelle les sons.

Ces bruits ont plusieurs caractères importants, dont le premier est que l'oreille peut les classer ; le second, c'est qu'on peut les reproduire. On a pu, par conséquent, construire des instruments qui permettent de reproduire à volonté un son déterminé. Apprendre la musique, comme exécutant, c'est apprendre à exécuter des actes. Ces actes correspondent à des émissions de sons. Eh bien, ceci posé, vous concevrez qu'une fois qu'on a organisé l'intérieur de ce système, quand on a pu étudier les manières de passer d'un son à l'autre, comme nous avons passé d'une couleur à l'autre, on a pu créer tout ce qu'on a appelé plus tard la gamme, et ce qu'on a pu appeler, savamment, les modulations.

Je ne m'engage pas dans cette théorie, car je ne connais pas la musique, mais je me doute bien qu'il a dû y avoir là des recherches tendant à classer et à jouer sur la classification. On peut dire, en un mot, que toute pièce musicale est un dérangement d'un ordre initial. Si vous faites une gamme ou écoutez une gamme, vous ferez une mélodie par un certain dérangement de cette mélodie initiale et typique, qui est un ordre déterminé. Et ceci est vrai dans tous les ordres possibles. Il y a toujours au fond de nous, en matière de sensibilité surtout, une notion de classification fondamentale, qui se fait peu à peu, qui dans quelques cas est donnée d'avance, mais qui dans la plupart des cas est créée par l'homme à la suite d'expériences de sa sensibilité, qu'il peut plus ou moins maîtriser et fixer, parce que les instruments, les moyens sont plus ou moins aptes à le faire, mais qui lui permettent, une fois cette détermination initiale créée, de jouer sur elle et de chercher les combinaisons intérieures à ce système. Et c'est ainsi que toute la musique n'est pas autre chose, en somme, que l'exploration de l'univers

des sons[6], qu'on pourrait presque comparer, si vous voulez, à l'exploration de l'espace que fera un géomètre armé de l'algèbre. On lui donne un certain nombre de variables, et c'est en combinant qu'il trouvera peut-être des propriétés intéressantes là-dessus.

Des deux côtés, il y a un problème curieux qui se pose, mais je n'entrerai pas dans ce problème, que je suis incapable de traiter. Mais on peut penser : est-ce qu'il y a une infinité de mélodies possibles ? Et ceci conduirait à chercher à définir ce qu'on appelle une mélodie, en l'opposant à la suite de notes prises au hasard. Je n'entre pas dans ces questions, que je ne connais pas assez pour en parler davantage. Notre intérêt de la question des complémentaires, c'est de nous présenter d'une façon simple, immédiate, une très grosse affaire dont j'ai déjà parlé assez souvent ici : c'est toute la question de la complémentarité, c'est-à-dire de la production par la sensibilité de n'importe quoi en réponse à n'importe quoi. Dans certains cas, on peut vraiment trouver que ma formule, *n'importe quoi en réponse à n'importe quoi*, s'applique assez bien : c'est ce qui arrive constamment dans la psychologie. Mais il y a des cas spéciaux où ce n'est pas n'importe quoi qui répond, où il y a une relation intéressante.

En somme, comme je vous l'ai exposé il y a deux leçons[7], je crois, nous sommes une virtualité. L'être vivant ne peut pas être considéré dans un instant donné. Lorsqu'on fait de la mécanique, on considérera un système matériel à un instant donné, à l'heure H, si vous voulez. Mais, lorsqu'il s'agit de l'être vivant, il est absolument impossible de le décrire en se bornant à ce qu'on peut constater sur lui, ou à ce qu'il peut constater en lui à l'instant donné. Il faut le considérer comme devant être décrit progressivement, et en quelque sorte considérer que sa définition et sa description sont l'effet successif des événements extérieurs, des événements qui arrivent. Vous ne savez pas de quoi vous êtes capables, vous ne savez pas ce qui peut sortir de vous, ou, si vous le savez, vous ne savez pas à quelle heure, à quel moment, dans quelle conjonction de circonstances cela

sortira de vous. Et je vous ai dit l'autre jour qu'en somme on pouvait considérer cet être comme une virtualité, comme une possession virtuelle de capacités diverses, de souffrances, de douleurs, d'idées, d'actes, etc. ; de modifications qui sont toutes à la merci d'événements extérieurs. Et parmi ces extérieurs, le point nodal, l'objet le plus important, est celui qu'on appelle notre corps. Je ne parle pas du corps tel qu'on le voit dans les livres d'anatomie et de physiologie, ou que l'on connaît par l'anatomie ou la physiologie : ceci est une manière extérieure de s'en rendre compte. Mais il y a un autre corps, qui constitue un de ces deux ou trois grands objets que je vais vous énumérer et qui sont constitutifs de notre connaissance la plus immédiate.

En somme, nous avons affaire à trois grands objets, dont l'un peut s'appeler le monde, l'autre peut s'appeler notre corps, et le troisième peut s'appeler esprit[8]. Notez que je ne veux pas du tout faire ici autre chose que de marquer ce qui est d'usage et d'observation immédiate. Ce n'est pas de la philosophie, c'est une simple constatation : c'est que nous nous y reconnaissons d'abord par ces trois mots. Par exemple, lorsque l'homme s'éveille, la première chose qui se produit, c'est une sorte de division, de segmentation, de l'état confus du réveil, par une distinction de ces trois grandes masses de choses, d'événements non donnés, mais virtuels, qu'il commence à percevoir, et qui vont peu à peu se dessiner et s'amenuiser et établir entre eux des connexions, et enfin, dès son réveil, se posent à lui[9]. Il sait qu'il a un corps, il voit son corps, il y a d'autres choses qui ne sont pas son corps, d'autres choses se produisent en lui qui sont des impulsions, qui vont mouvoir ce corps, et voilà le troisième chef, le troisième objet, grand objet dont je parlais. Ceci n'est pas de la philosophie, ce n'est pas de la science : c'est une constatation aussi simple que j'aie pu la faire, et surtout vous l'exposer en paroles.

Je reprends maintenant le point où j'avais laissé la dernière leçon. Je crois que nous avons parlé de ces diverses productions, si importantes, qui

sont le moi, d'une part ; qui sont, d'autre part, la production des questions par l'esprit. Et dans tous ces cas, sauf un cas du moi, qui est à part, et dont je reparlerai plus tard, il y a dans la sensibilité de quoi interrompre tout ce qui se prolonge, de quoi prolonger quelquefois tout ce qui semble inachevé, au point de vue de la sensibilité, de quoi remplir les vides de notre attente, de l'état où nous sommes, de quoi couvrir un mur vide, de quoi couvrir un temps vide avec des idées ou des images, de quoi fournir aussi toutes ces fameuses images de satisfaction de nos besoins ou de nos impulsions, dont je parlais il y a quelque temps.

Je vous disais que la sensibilité donne des aliments à ceux qui ont faim, des boissons à ceux qui ont soif, de la vengeance à ceux qui ont été injuriés ou blessés ; elle donne de la justice à ceux qui se plaignent de l'injustice ; elle fournit, en somme, tout ce qu'il faut pour nous compléter et pour tâcher de nous remettre à cet état de disponibilité, de liberté générale de notre être, duquel, d'ailleurs, elle s'empressera de nous faire sortir, car c'est là une propriété capricieuse par excellence.

Et en même temps nous observons ceci, qui a une très grosse importance : c'est que cette sensibilité productrice de toutes sortes de choses et qui vient s'opposer constamment à ce qui est, cette sensibilité a une production de plusieurs sortes à la fois, indifférentes. Par exemple, la même idée ou la même réponse à un désir quelconque produit des modifications physiologiques souvent extrêmement marquées. Par exemple, l'homme qui rêve, que je prends souvent comme exemple, quoique je ne sache pas si le rêve existe[10], obéissant à une sensation extérieure qu'on produit sur lui, ou qui se produit accidentellement sur lui, fournit d'abord de quoi expliquer, expliquer à sa façon, c'est-à-dire en créant, expliquer la sensation, par exemple, de froid ou de contact qu'il éprouve sur son corps, et il inventera tout un roman. Le roman peut tourner mal. Par exemple, cet homme est gêné pour respirer ; alors, cauchemar ; dans le cauchemar, mouvement réflexe, il va se retourner dans son lit. Il s'éveillera à force de

se retourner, il arrivera, en se secouant, à s'éveiller. Et il s'éveillera en sueur, avec un battement de cœur. Par conséquent, battement de cœur, sueur, mouvements réflexes, images, etc. : tout ceci a été fourni instinctivement et même avec des relations internes d'échanges certains, parce qu'il est possible que le battement de cœur à son tour réagisse sur la formation d'images, que les mouvements réflexes transforment la situation à un point que nous ne pouvons pas prévoir ; par conséquent, à partir de cette simple atteinte initiale, de ce petit point sur lequel on aura pressé, l'individu pourra produire une multiplicité, une variété remarquable de phénomènes qui agiront ou réagiront les uns sur les autres.

Parmi les effets de sensibilité, de production, dont j'ai parlé, il en est un que j'ai en dernier lieu retenu, et qui est la possibilité de la question. Si la sensibilité répond, c'est qu'elle est interrogée, c'est qu'il y a interrogation, et l'homme est naturellement porté à mettre des points d'interrogation un peu partout — quelquefois, il en met trop. La question, comme je vous l'ai dit l'autre jour, est un sujet très vaste, que je développerai plus tard, quand nous serons à même de pouvoir nous occuper de notre mieux de ce qu'on appelle intelligence. Car l'intelligence peut être considérée comme un réseau de questions. Avant tout, l'homme intelligent est un homme qui a la question toujours présente, toujours prête à se dresser devant les choses les plus simples, comme nous l'avons vu par l'exemple classique de la pomme de Newton : la question pousse dans son esprit, et elle se complique par un réseau de relations internes qui produisent d'autres questions. Et la question sert à sortir à chaque instant de l'état d'équilibre, de l'état d'inertie mentale dans lequel nous serions sans cela. Nous sommes très portés, vous le savez, à suivre ce que j'ai appelé le cours naturel des choses, c'est-à-dire à faire un petit échange demande-réponse avec les choses qui nous entourent, même à négliger complètement ces choses, à ne pas les percevoir ; nous l'avons également observé. Et c'est de cette région des choses peu observées, négligeables, qui ne sont pas utiles ou qui nous frappent de moins en moins,

parce que nous les voyons tout le temps, que les hommes les plus remarquables ont tiré leurs idées les plus fécondes.

Notez que, d'ailleurs, il y a au fond une probabilité en faveur de cela : parce que la quantité, le nombre des choses négligées que nous laissons tomber, pour employer une expression très vulgaire, est immensément plus grand que celui des choses que nous retenons au passage. Le nombre des choses que nous voyons et que nous ne retenons pas, que nous ne voyons même pas, tellement nous les voyons, est infini, tandis que le nombre des choses que nous voyons est toujours fini. Par exemple, notre connaissance est évidemment beaucoup plus restreinte que notre perception. La preuve, c'est que nous pouvons difficilement décrire des choses qui ne sont pas dans les choses prévues, et que, si nous mettions en comparaison le nombre des impressions que nous recevons, en une seule minute, avec des mots du dictionnaire, par exemple, nous verrions quelle immense différence il y a, parce qu'on peut creuser une impression qui ne dure même pas une minute et en tirer une infinité de propositions qui n'arriveraient pas à employer toutes les combinaisons des mots du dictionnaire. Il y a là quelque chose de très particulier.

C'est cependant dans cette réserve négligée, en général, mais infinie, que la pensée, que la question, se produisant, peut chercher, prendre, trouver des nouveaux motifs d'intérêt. Et la plupart des découvertes, les plus grandes découvertes ou littéraires ou scientifiques, sont dues à ces remarques, qui paraissaient d'abord absolument oiseuses, qui ont été faites par des hommes suffisamment naïfs.

Ces productions de questions, ces productions d'images, etc., sont immédiates. Si elles n'étaient pas immédiates, je n'en parlerais pas aujourd'hui dans cette partie du cours, puisque je suis dans la sensibilité, qui est essentiellement chose instantanée. On peut cependant, dans cet infini de productions, soit de questions, soit de perceptions, trouver quelques indices qui nous permettraient de mettre à part des caractères spéciaux plus

ou moins importants et, je crois, très importants pour les actes. En particulier, il y a, dans nos observations sur les variations de la sensibilité, certaines variations sur lesquelles il faut maintenant que je m'arrête un peu.

Parmi ce que produit notre esprit, productions immédiates, ne l'oublions pas, et instantanées, deux catégories peuvent se remarquer. L'une est ce qu'on peut appeler des productions insignifiantes, non significatives, comme, par exemple, l'exemple que j'ai pris, complémentaire à celui-là : la production d'un rouge après un vert ne signifie absolument rien, tant qu'on n'y prête pas attention de la façon que j'ai faite pour une question théorique ; c'est une gêne pour l'œil ; elle nous empêche de voir les choses ; ce fait est produit par nous, il nous appartient, mais ce n'est qu'un fait.

D'autres productions, au contraire, sont essentiellement significatives, du moins elles en ont l'air : productions d'images, productions qui semblent impliquer, dans leur virtualité, une participation possible de tout notre être. Ici, il n'y avait que l'œil en jeu. Dans le second, il n'y a que l'oreille d'abord en jeu, mais il y a des productions qui sont plus complexes, du moins en apparence, et qui sont des productions où nous semblons nous-mêmes, en somme, engagés, ou dans lesquelles nous pourrions être engagés, qui sont en quelque sorte à notre échelle. Et de ces productions-là, l'histoire, le roman, le théâtre, le conte sont autant de productions apparentes. Je dis *apparentes*, parce que la représentation des choses, la signification, n'est pas seule à jouer dans ces œuvres-là.

Vous allez voir que les lois élémentaires de sensibilité se retrouvent masquées par les apparences de la représentation des choses elles-mêmes, telles que nous les connaissons, par la connaissance. Nous voyons des personnages, nous voyons des situations, nous voyons des paysages, tout ceci est à notre échelle ordinaire, et on ne dirait pas, à première vue, que la sensibilité, qui cependant les soutient, que la sensibilité est là, présente. Et cependant examinons ces œuvres, quoique ce ne soit pas encore le moment de le faire. Examinons ces œuvres, et nous trouverons que l'histoire, le

roman, le théâtre, le conte, etc., sont au fond des résultantes de deux ordres de faits, et nous allons vous le montrer tout de suite en vous disant : mais qu'est-ce donc que composer une œuvre, si ce n'est combiner avec cette représentation, avec cette ressemblance, des choses qui seront les personnages, etc., avec certaines lois de la sensibilité ? Cela sera combiner presque toujours inconsciemment, d'ailleurs, la représentation immédiate des êtres, des situations, de la causalité banale des actes, qui ont toujours un si grand rôle dans l'histoire, dans le roman, etc., de manière à satisfaire à des conditions qui, elles, ne font pas partie du tableau, à des conditions qui ne sont pas observées, à des conditions qui sont simplement imposées, désirées par les fonctions de la sensibilité, ou bien du producteur, qu'il s'en doute ou non, ou bien chez le consommateur de l'œuvre.

Ainsi un incident, un personnage, un objet matériel placé ou du moins évoqué par ces œuvres-là seront à la fois ce qu'ils sont, comme des signes de choses réelles, et en même temps ils auront des valeurs particulières à l'égard de la sensibilité générale. Il en résultera qu'il y aura des modifications, des déformations du tableau, des déformations du conte ou du récit qui seront dues à l'intervention de la sensibilité ou du producteur ou du consommateur. Et alors il arrivera que, pour satisfaire aux deux camps, l'artiste en devienne conscient ; et même sans être très conscient, il en arrivera à quoi ? À torturer, à simplifier, à déformer des figures, et en même temps il résistera à cette déformation, assez, dans une certaine mesure aussi, pour que la ressemblance demeure. Et il en résultera, par conséquent, qu'il s'en doute ou non, toute une sorte de politique, de diplomatie avec lui-même ; il y aura des ménagements et parfois des décisions brutales dans sa construction, et vous la trouverez dans tous les arts représentatifs.

En effet, ces arts se meuvent entre deux extrêmes : d'un côté, le trompe-l'œil absolu, le panorama ; de l'autre, l'œuvre purement ornementale. D'un côté, le trompe-l'œil aussi parfait que possible, et qui, en somme, recherche une vérité, laquelle exige le sacrifice total — et même délibéré,

quelquefois —, le sacrifice de la vérité sensorielle, de la vérité de sens qui recevra l'œuvre ou du sens qui la produit. Par conséquent, l'auteur sera conduit à dépenser, pour la fabrication de l'œuvre, des durées, des attentions, des limitations quelconques qui viendront contre sa sensibilité du moment de la production. Il dépassera son point de fatigue, il accumulera ses travaux. Et nous aurons, par conséquent, une production falsifiée. Il sera très difficile de reconnaître dans un grand roman, par exemple, tous les apports successifs qui sont des instants du producteur, qui sont des heures de travail, qui se sont superposées, qui se sont combinées avec plus ou moins d'art, et il faudrait évidemment un œil ou une subtilité que nous ne possédons pas pour dire : « Mais ceci, ce mot a été changé à telle époque, ce chapitre a été surajouté, ce personnage a été modifié, cette considération technique de langage ou de couleur a changé son mouvement, a changé cette attitude. »

Il y a cependant là un point délicat, parce que c'est à ce moment-là que la sensibilité est violée, en quelque sorte, et altérée par la nécessité de faire face à la représentation exacte, à l'image ressemblante des choses. Et il arrive que dans certains arts — c'est vrai du roman, par exemple — il y ait un mélange très curieux des procédés. On peut comparer cela, sans inquiéter, à ce qui se passe dans un panorama[11], ce panorama où le spectateur surgit au centre d'une plateforme, et il voit à ses pieds, devant lui — supposez que le panorama représente, comme il arrive souvent, une bataille —, il verra à quelques pas de lui des cadavres, des mannequins de cadavres, des mannequins de chevaux qui sont de véritable grandeur, des canons brisés, et tout ce qui s'ensuit, et, à mesure qu'on s'éloigne de ce centre-là, les objets deviennent de plus en plus des objets simulés pour arriver enfin à une toile peinte.

Eh bien, quand vous faites un roman et que vous insérez un mélange d'observations directes, que vous avez notées d'après la nature, si vous ne faites pas une simple représentation, un récit, un rapport, un procès-verbal

des événements — et même en le faisant, car il est très difficile et même il est impossible de décrire par le langage exactement les choses —, mais quand vous ferez votre description des choses que vous aurez vues, vous mêlerez des observations immédiates, directes, souvent absolument fraîches, prises sur le carnet de notes, avec toute une structure qui, elle, ne sera plus vraie, qui sera un travail venu après et qui consistera à mêler, comme en un panorama, des instants absolument saisis sur le vif, des mots qui vous auront frappés, sortis de la bouche humaine tout frais et tout vivants ; vous les mêlerez avec des considérations qui appartiennent à divers états de votre individu. Le travail matériel de l'écrivain aura ainsi consisté à créer ce trompe-l'œil, qui serait un trompe-l'œil s'il n'avait que ce qu'il a saisi sur le vif, et qui d'autre part ne pourrait pas être ce qu'il est si vous n'aviez pas ajusté l'ensemble suivant les règles que vous avez cru devoir suivre.

Toutes les formations de sensibilité qui interviennent peuvent constituer des arts purs, ce que l'on appelle les arts purs, comme l'ornement pur, comme la musique pure, qui ne doivent rien à la ressemblance extérieure et qui ont ce caractère remarquable : c'est qu'étant produites par nos organismes, par nos organes des sens, qui, je vous le rappelle, ne sont pas des organes de réception seulement, mais des organes de réception-production — il ne faut jamais dissocier ces deux mots : il y a autant de production, et nous ne savons même pas où est la limite —, eh bien, il est remarquable que ces productions de ces organes sensoriels, profonds, ressemblent en bien des cas à des productions de ce qu'on appelle la nature, à des formations naturelles[12]. En particulier, tous les phénomènes physiques qu'on observe par le retour à un équilibre qui fut troublé, ou bien par les mouvements d'un corps, ou d'un système de corps, qui tendent à revenir à l'équilibre, s'opèrent de façon à produire en général des figures très régulières. D'ailleurs, nous avons observé, il y a quelque temps, en parlant déjà des complémentaires, que, dans les cas intenses de production de

complémentaires, le retour à l'équilibre, c'est-à-dire à la vue naturelle, s'opérait par une oscillation entre complémentaires décroissantes. Ainsi, on passait d'un rouge à un vert, mais de ce vert à un rouge cramoisi, du cramoisi à un vert bleu, etc. Eh bien, c'est là une figure régulière : c'est assez comparable à la figure ou du moins au mouvement du pendule amorti, qui pourrait, en somme, s'écrire avec la même équation mathématique.

Dans la nature, vous trouvez une foule de cas dans lesquels la nature produit des figures régulières. Rien ne ressemble plus à ces figures que les produits de la sensibilité, comme on le remarque en considérant les ouvrages d'ornement d'art le plus simple.

Que fait l'ornemaniste primitif ? Il tracera sur la panse d'un vase une ombre. Ou bien il tressera des pailles, des brins d'osier de couleurs différentes, de manière à obtenir un dessin régulier. Ainsi on trouve dans la nature même, sous l'influence de forces extrêmement simples, en général, des effets comme ceux qu'on trouve aussi, par exemple, sur les plaques vibrantes, ou bien ceux qui se produisent par l'action d'événements sur une plaque où on manie de la limaille de fer : on voit apparaître des figures régulières, souvent très jolies. Eh bien, ces figures sont des figures que vous trouverez dans tous les ornements.

Comment se fait-il qu'un être aussi complexe qu'un homme, guidé par une sorte de loi interne de sensibilité, préfère assembler les éléments de son travail, associer ses gestes entre eux, ce qui est très compliqué au fond, associer tous ces gestes entre eux de manière à produire cette périodicité, ces figures facilement reconnaissables, qui se trouvent dans les objets physiques dont je vous parlais ?

Ainsi la sensibilité semble être tout, jusqu'à un certain point. Et la difficulté que je rencontre maintenant devant moi serait plutôt celle de savoir ce qui n'est pas sensibilité, de ce qui est sensibilité. Il y a cependant quelque chose qui fera l'objet d'une leçon suivante, qui semble se soustraire au moins provisoirement, au moins relativement, à cette production de

sensibilité ; et ce sont là des actions, ce que nous apprécions comme actions mutuelles des choses entre elles.

Nous arriverons à en parler plus au long et à essayer de dégager une théorie de ce qu'on peut appeler l'objectivité. Je crois que j'en ai déjà un peu parlé ces jours-ci, quand j'ai parlé des conditions de la veille et que je vous ai dit que la science était pour moi presque définissable en tirant, de l'observation que nous pouvons faire de l'état de veille, certains traits particuliers qui sont en somme des obstacles à la production immédiate par la sensibilité, qui sont des précautions contre la sensibilité que nous connaissons comme souvent trompeuse, et nous espérons trouver, en nous restreignant aux actions mutuelles des jours[13], nous espérons nous soustraire à cette action directe de la sensibilité sur nous et à la réponse que nous lui donnons en produisant des images ou autre chose.

En somme, ce que nous appelons le monde extérieur, un de ces trois grands objets que j'ai cités tout à l'heure, si on précise sa notion, du moins la notion que nous en avons à l'état brut, à l'état ordinaire, eh bien, ce serait évidemment un ensemble de perceptions, un ensemble issu de nos sensations, mais de sensations dans lesquelles nous ne pouvons pas, à un instant donné, reconnaître, facilement du moins, nos fonctions de sensibilité. Nous reconnaissons difficilement, dans les objets, que ces objets sont pétris, sont construits de fonctions de la sensibilité ; que la vue, le tact, les imaginations qui en découlent, les habitudes que nous avons à ce sujet, nous donnent une notion dans laquelle il faut une certaine analyse, celle que je fais devant vous, pour essayer de retrouver les éléments de sensibilité. Et il y a des modifications que notre sensibilité reconnaît difficilement comme siennes. Elle peut quelquefois produire ce qu'il faut pour que la modification ait lieu, mais ce qu'il faut pour que la modification ait lieu n'est guère qu'une correspondance ; ce n'est pas une explication, au contraire ; cette correspondance est encore plus inexplicable que le

phénomène lui-même, et d’autre part nous reconnaissons que cette action que nous avons faite, cette modification, a une importance essentielle.

Je m’explique, car ceci vous paraîtra peut-être un peu abstrait : toute la sensibilité du monde — du moins c’est l’opinion générale, il y a des exceptions —, toute la sensibilité du monde est incapable de déplacer un fétu de paille, de déplacer un grain de poussière. Toute ma sensibilité est absolument incapable à faire déplacer un pendule. Je sais qu’il y a des gens qui prétendent le contraire, mais en général nous admettons que nous avons beau regarder un pendule et dire : « Je veux qu’il se déplace », le pendule ne bouge pas ; et il n’y a pas de raison, après tout, pour que, déplaçant ainsi un pendule, nous ne déplacions pas un train de chemin de fer. Toute la production de la sensibilité réduite à soi seule ne peut absolument rien dans ce domaine intérieur.

Et, mon Dieu, c’est encore assez heureux qu’il n’en soit pas ainsi, car je ne sais pas ce que serait le monde et ce que seraient les hommes, si des désirs pouvaient s’accomplir avec cette facilité. Il est clair qu’alors le moindre de nos besoins serait satisfait au grand dommage, évidemment, d’autrui, et qu’il faudrait que seule la satiété nous prévînt de nous arrêter dans l’accomplissement trop facile de nos désirs. D’ailleurs, il y a des cas où ceci se produit, et il y a un exemple, d’ailleurs très mystérieux en soi, de ce que l’on appelle en biologie, je crois, les tropismes. On voit les oiseaux se jeter sur les phares et se casser la tête à toute vitesse. Leur sensibilité les contraint à se briser la tête contre les phares. Et nous, nous sommes souvent attirés vers des lumières dans la nuit : on marche à la lumière, on va vers un point qui semble très éclairé parce qu’on sent que c’est une fête — ou bien on le fuit, mais c’est toujours le tropisme négatif, voilà tout. Sans cela, sans la résistance que nous opposons à ces effets brutaux, à ces effets inconsciemment puissants, nous obéirions à toute espèce d’incursion. Toute lueur nous attirerait, tous nos tropismes se justifieraient. Mais nous ne

pouvons pas tout de même reconnaître que cette action s'étende en dehors de ces quelques cas que je vous ai cités chez l'homme.

Nous pouvons agir, évidemment, mais nous pouvons nous retenir d'agir. Ceci suppose un mécanisme extrêmement compliqué, un mécanisme spécial qui nous permet d'opposer, aux productions de la sensibilité, d'autres productions. Ici intervient la grande affaire, le grand point de l'antagonisme, qui est une question capitale. Sans antagonisme, nous obéirions à toutes les pentes de la vie, nous suivrions absolument les moindres impulsions, car nous sommes nous-mêmes un pendule extrêmement léger, et nous trouvons ici ce que j'ai indiqué, je crois, dans la première leçon, un aspect de ce cours qui vous montrera pourquoi et comment j'ai suivi le plan que j'ai suivi, en essayant, avant d'arriver aux œuvres de l'esprit, d'entamer d'abord la production pure de l'esprit, qui est cette sensibilité dont je parle et qui nous montrera que c'est un schéma qui s'imposait à moi, d'autant plus que dans l'organisme, le sensitif et le moteur sont deux aspects, deux penchants, deux versants de l'être, dans lesquels presque tout se résout quand il s'agit de ce qu'il produit.

La sensibilité, quand elle semble agir sur le monde extérieur, se borne à mouvoir quelques éléments du système moteur, elle ne peut pas directement, comme je vous le dis — le désir ne peut pas mouvoir le pendule, il faut par conséquent aller le mouvoir avec la main. Et ce système moteur obéit comme il peut et comme il sait, avec des conditions à lui. Quand nous arrivons au système moteur, quand c'est le muscle qui entre en jeu, ce personnage extraordinaire du muscle, un des plus grands mystères de l'organisme, dont vous connaissez toutes les propriétés étonnantes, comment se fait-il que, dans ces fibres de tissu, tant d'énergie soit concentrée, dont on ignore la nature, et qu'il puisse se prêter à modeler toutes les formes, comme il fait, de façon à produire non seulement les biceps ou les grands couturiers[14], qui meuvent les grands leviers, mais encore des choses aussi délicates que l'iris de l'œil, qui est un muscle. Cet

iris est sensible à la lumière, il se dilate, se contracte avec une rapidité qui tient du prodige, pendant que d'autres muscles sont beaucoup plus lents.

Lorsque la production de sensibilité se produit, de l'attention se produit et nous pousse à quelque chose ; nous entrons dans un nouveau domaine, dans un domaine qui est caractérisé par des temps de nature différente. Et alors chaque muscle agit avec son temps particulier, avec son degré de précision qui lui appartient, avec sa puissance mécanique qui est variable, suivant les circonstances, et suivant sa section, et avec cette rapidité de réaction qui est caractéristique. Mais ce pauvre muscle ne sait faire qu'une chose : il ne sait que se raccourcir ou s'allonger. Par conséquent, toutes nos combinaisons, tous nos actes, toutes nos œuvres, tout ce que nous faisons est donc à ce moment-là soumis à cette espèce de loi spéciale, nouvelle, et c'est par quoi on peut dire que l'action se distingue du rêve, en ce sens. Là, c'est un monde nouveau, un monde dynamique tout à fait nouveau, qui se présente.

Seulement, il arrive — c'est encore très heureux pour les arts et le théâtre — que cette musculature, qui fournit la mimique, puisse dans beaucoup de cas, pour les actes volontaires, se produire soit à vide, soit en charge. Je puis faire semblant de soulever un poids, et je puis soulever un véritable poids. Évidemment, j'ai des réactions et des sensations différentes, mais c'est un grand point que nous puissions ici imiter. Songez à l'importance qu'a la mimique dans tous les arts et dans la pensée elle-même, qui pour une très grande part est une mimique intérieure, et la représentation interne d'une mimique. Tout ceci a cela de remarquable, c'est que le muscle peut à vide faire le même mouvement qu'il fait ou du moins donner l'apparence du mouvement qu'il fait quand il fonctionne à plein, en charge. Ainsi, parfois le muscle agit, le muscle — j'entends, les muscles volontaires, je ne parle pas du cœur ou des muscles de l'intestin —, mais le muscle qui sert à des mouvements volontaires peut faire bien des choses : il peut, par exemple, suivre un modèle, quand il dessine, faire le

pantographe, et c’est un cas très important aussi, et il peut dépenser son énergie sans signification ; il peut aussi s’appliquer à une tâche particulière, qui sera de chercher quelque chose avec une pointe sur un cuivre, ou bien de chercher sur un papier à dessiner quelque chose.

Dans toutes ces expériences-là, les sensations et les liaisons de sensations qui s’ensuivent sont des acquisitions du plus haut prix. Et ces acquisitions des muscles volontaires et des muscles qui leur sont adjacents s’anastomosent, en quelque sorte, entre elles dans notre esprit, et elles constituent ce capital de connaissances qui est l’espace, qui est le temps, qui est le monde extérieur, tel qu’il se présente à notre pensée.

Je continuerai la prochaine fois cette analyse avant d’arriver à celle de l’action elle-même.

*

Notes préparatoires de la leçon.

*Toute la pensée du monde* est impuissante à déplacer un grain de poussière[15]. Du moins, la probabilité d’obtenir ce résultat doit être bien faible. On n’ose plus dire qu’il soit impossible à produire, car la physique statistique laisse aujourd’hui quelque espoir à toutes les imaginations. Il suffit d’écrire que la probabilité de l’arrivée du fait le plus invraisemblable est égale à l’inverse d’une puissance énorme de dix, et nous n’avons ni affirmé ni nié positivement la possibilité de voir ce fait. Le mot *impossible* se trouve par là plus ou moins rayé du langage scientifique, et nous avons fini par admettre que les lois ne sont que l’expression du déjà-vu.

Ces lois, et avec elles toutes nos habitudes de concevoir et de prévoir, nos attentes ordinaires, notre régime d’*imagination utilisable*, prêtent d’ailleurs à certaines difficultés subtiles, auxquelles il n’y aurait pas lieu de s’arrêter si le progrès dans la finesse et la petitesse des choses, dû aux moyens nouveaux d’observation et de mesure, ne rendait la subtilité de plus en plus riche et précieuse.

Ainsi, la proposition de tout à l'heure, qui interdit à la pensée tout effet immédiat sur un grain de poussière, enveloppe sans doute quelque idée de la pensée et quelque opinion sur les grains de poussière. Elle exprime une observation : on n'a jamais constaté que la pensée, même la plus concentrée, la plus soutenue, la plus chargée des puissances du désir, du besoin, de la vie suspendue à un vœu, ait amené *deux fois* de suite une porte à s'ouvrir, une pierre à se soulever, une horloge à accélérer ou à retarder son allure (je dis deux fois, car une fois est toujours niable). Mais il se peut que l'expression, très simple du reste, de cette observation introduise à notre insu dans notre idée bien des choses qui, dans la pénombre ou dans l'ombre de notre esprit, nous orientent dans un certain sens, nous lient plus que nous ne le percevons, nous engagent dans une voie que nous croyons unique et nécessaire, car nous avons dépassé le carrefour sans nous en apercevoir. C'est là un des nombreux tours que nous joue le langage, combiné avec la promptitude de substitution d'idées ou de semblants d'idées qui est de son essence même, qui fait sa vertu et son vice. Le langage, par exemple, a besoin de substantifs. Il ne peut s'en passer — nous ne pouvons nous en passer. Mais peu de personnes se doutent de toutes les obligations qu'elles contractent, de toutes les affirmations qu'elles assument, de toutes les questions qu'elles tranchent, en opérant sur des substantifs. Nous y reviendrons un jour ou l'autre.

Reprenons ce grain de poussière, insensible à nos injonctions « intérieures ». Essayons d'abord (par goût de la symétrie) de former une proposition réciproque de celle que j'ai énoncée. Essayons de dire que si toute la pensée du monde est impuissante à déplacer un grain de poussière, toute la puissance mécanique du monde est incapable... de quoi ? Quelle est l'observation qui va nous donner la réponse à cette forme interrogative ? La question est singulière — j'avoue qu'elle est mal déterminée, que c'est peut-être par simple « raison de symétrie » qu'elle s'est présentée à moi.

Mais il se peut qu'elle me donne quelque résultat. Dans notre genre d'études, un embarras nouveau est un résultat.

Je ne me sens ici que pour exercer *notre pensée*. Il faut à présent que je choisisse ce qui dans l'expérience ordinaire est interdit à la puissance mécanique connue. Il me semble que toute la puissance mécanique du monde est incapable de déplacer son point d'application — qu'il lui est interdit de changer d'avis, de différer...

Mais la pensée non plus n'est pas capable de se différer. Il y a donc quelque chose qui nous permet cependant de différer — la même, sans doute, qui nous permet d'imprimer à un corps des mouvements de trajectoires et de vitesses différentes, de le mouvoir parfois comme réversiblement, c'est-à-dire sans lui communiquer une vitesse sensible.

Cette étonnante propriété, à laquelle nous découvrirons bien des vertus, semble valoir à la fois dans le monde des corps et dans celui des esprits... (pour parler un vieux langage).

C'est là l'*action*, ou plutôt l'un des éléments du mystère de l'action. Il n'est pas d'acte, si minime soit-il, dans lequel un peu de connaissance paraisse, qui n'ouvre à la curiosité de l'esprit une perspective de recherches infinies. La seule considération de ce petit acte suffit, doit suffire à modifier profondément nos idées sur la production des œuvres, et nous permettre de dégager les conditions élémentaires et organiques des fabrications les plus complexes de l'esprit.

1. NAF 19088, f. 232.

2. Archives Gallimard. Dactylographie transcrivant une sténographie complète de la leçon par Fernande Sergent.

3. C'est à partir d'une analyse du rayonnement du corps noir que les physiciens Max Planck et Albert Einstein posèrent au début du XX$^{e}$ siècle les bases de la mécanique quantique.

4. Valéry dessine alors au tableau.

5. Valéry désigne le dessin qu'il vient de faire au tableau.

6. Voir « De l’enseignement de la poétique au Collège de France », p. 75 : « *la littérature est et ne peut être autre chose qu’une sorte d’extension et d’application de certaines propriétés du langage* ».

7. Leçon du 7 janvier 1938.

8. Triade récurrente dans les réflexions des *Cahiers*, où elle apparaît souvent sous le sigle, regroupant les trois initiales, *C E M*.

9. Tel est le thème du poème initial de *Charmes*, « Aurore » (*Œ1*, p. 111-113 ; *LP1*, p. 626-629).

10. Selon Valéry, nous n’avons affaire qu’à de prétendus souvenirs ou récits de rêve, au mieux reconstruits *a posteriori*, et jamais au rêve lui-même (*C*, V, p. 489 ; XVII, p. 697).

11. Valéry désigne ici les spectacles, populaires au XIX^e^ siècle, consistant à créer un effet de trompe-l’œil en plaçant le spectateur au centre d’une toile peinte circulaire.

12. Voir *L’Homme et la Coquille* (1937, *Œ1*, p. 886-907 ; *LP3*, p. 726-748).

13. Mot sans doute mal transcrit.

14. Le muscle couturier, ou *sartorius*, sert à fléchir la jambe.

15. NAF 19088, f. 232-234. Dactylographie avec ajouts autographes.

OceanofPDF.com

SAMEDI 15 JANVIER 1938

(8e leçon)

# *Structure et puissance des univers sensoriels*

La sensibilité, au sens de Valéry, à savoir nos impressions sensorielles et psychiques, joue un rôle essentiel dans la production intellectuelle, scientifique et artistique. Les intuitions de la physique, par exemple, se fondent sur des notions fournies par la sensibilité. Chacun des différents ordres de la sensibilité (la vue, l'ouïe, le toucher, etc.) fonctionne de manière autonome comme un système organisé et structuré, un « univers » indépendant, et, à tout instant, tout produit de la sensibilité, toute sensation implique de façon sous-jacente l'existence de cet univers et de ses « lois internes ». « Nous sommes plus que l'instant », proclame Valéry, car nous portons sans le savoir une « virtualité sensorielle », dont dépend à chaque moment chacun de nos possibles. De manière plus générale encore, « ce qui est exige ce qui n'est pas », à savoir une structure latente, et, souvent même, « ce qui est engendre ce qui n'est pas ». L'art le plus élevé (ici, la musique est prise en modèle) a ainsi pour fonction d'exploiter les propriétés d'un univers sensoriel donné, en nous faisant participer à l'engendrement successif de ce qui n'est pas par ce qui est.

Telle est l'expérience proprement esthétique, que Valéry décrit avec des mots d'une force et d'une précision admirables : « nous nous trouvons générateurs et engendrés, constructeurs et construits, et comme à la fois les maîtres et les esclaves d'une forme particulière, d'une forme du temps qui est complètement incomparable avec le temps de l'expérience ordinaire, complètement étrangère à ce temps-là, qui est irrésistible, qui nous prend, qui nous emporte et qui n'a rien à voir avec le monde incohérent et significatif de l'expérience ordinaire ».

Cette leçon est à mettre en rapport avec celle du 27 janvier 1945.

Mesdames, Messieurs,

Nous avons dit hier que, quand la sensibilité semble agir sur le monde extérieur, elle se borne à émouvoir quelques éléments du système moteur, qui est spécialisé dans cette fonction, et ce système obéit comme il peut et comme il sait, selon son propre temps et son degré propre de précision, de

puissance mécanique[1]. Il ne sait, en somme, que faire une chose : c'est se tendre et se détendre. Quand on considère un élément musculaire pris à part, il ne peut évidemment faire que son métier, qui consiste à se raccourcir ou à s'allonger. Parfois, comme nous l'avons dit, il le fait à vide, parfois il le fait en charge, et ce fait que ce même muscle peut être excité, que ce système de muscles, cet ensemble de muscles, peut être excité à se contracter à vide, sous une impulsion centrifuge, ou au contraire à plein, c'est-à-dire en charge, est tout à fait important pour la mimique intérieure et extérieure. Il n'y aurait pas de pantomime possible, et il n'y aurait pas, il faut le dire, bien des opérations abstraites de l'esprit, sans cette représentation mimique de l'effort. Et parfois, dans cette gesticulation soit en charge, soit à vide, le muscle, le système moteur, suit un modèle, essaie d'imiter une forme de tracé, quelque chose dont il a le modèle intérieur ou le modèle extérieur présent, et parfois il se borne à dépenser une énergie qui lui est propre, sans autre condition.

Je vous ai dit aussi que, dans cette expérience successive qui commence à la naissance, les sensations et les liaisons de sensations ainsi produites sont des acquisitions qui s'accumulent dans l'esprit et qui se font peu à peu : l'espace, le temps et le monde extérieur.

Je voudrais vous montrer — vous verrez cela plus en détail dans la partie du cours où nous examinerons de près l'action et ses moyens ; actuellement, nous n'envisageons les choses que sous le rapport de la sensibilité même —, mais je voudrais vous montrer, par un exemple, comment cette sensibilité, qui est productrice naïve et qui est impuissante, comme nous l'avons dit, à modifier les rapports mutuels des choses extérieures, ne consent pas à cette incapacité essentielle de sa nature. Et alors elle invente, elle produit pour elle-même ou pour l'esprit des images et même des certitudes — car la certitude est également, à mon point de vue, un produit de sensibilité —, certitudes qui satisfont les besoins et les demandes que la sensibilité elle-même a créés ou a subis. D'ailleurs, quand

je dis « créés ou subis », ceci se rapporte à ce que je vous ai déjà plusieurs fois exprimé ici, à savoir que, dans cet ordre de choses, recevoir et donner, provoquer et subir sont, en somme, fort peu distincts, quand ils le sont.

Eh bien, il y a là un cas très intéressant, très vaste même, comme application, de réaction contre cette notion de la résistance ou de l'impassibilité du monde extérieur, par rapport à la sensibilité. Nous n'avons sur ce monde qu'une action de forme spéciale et très restreinte, et nous voudrions cependant avoir sur ce monde une action immédiate et toute-puissante.

Parmi les productions les plus remarquables de cette espèce, il en est une, directe et généralement naïve — et par *naïve* j'entends : qui provient de la sensibilité à peu près pure. Tout ce qui est pur est d'origine sensible immédiate, et les productions dont je parle appartiennent, vous allez le voir, à ce domaine.

La naïveté est une facilité. C'est une sorte de condition minima qui se présente devant la sensibilité, et qu'elle résout sans peine, précisément parce qu'elle n'a aucun effort extérieur à produire. La facilité se produit quand nous n'avons devant nous aucune résistance et que nous sentons le moins le recours à nos forces sensibles. Car nous faisons, même à l'extérieur, une quantité d'actions qui ne demandent aucun effort, qui sont parfaitement insensibles, tandis que, dans la résistance que nous trouvons, nous éprouvons alors, par cette résistance, l'existence d'une dépense de notre part.

Eh bien, dans ce cas de la sensibilité, dans le cas où la sensibilité s'excite elle-même, nous imaginons alors sans aucune restriction et en obéissant aux formes mêmes de la sensibilité excitée, et nous formons des combinaisons imaginaires qui violent les lois naturelles. Toutes les lois connues sont violées alors par nous. Nous pensons que des corps peuvent s'élever sans aucune machine, que des communications à distance peuvent s'établir, que des désirs quelconques se réalisent. Et alors nous croyons

même souvent que l’intensité intérieurement ressentie de nos désirs, de nos vœux, de nos haines — très spécialement de nos haines —, que l’intensité de toutes ces formations intérieures, que leur solennité, à laquelle nous adaptons des formes, que leur répétition, que la sensation présente de notre amour ou de notre haine, la précision mentale de ces images, qui d’ailleurs se reproduisent conformément aux fonctions fondamentales de la sensibilité, qui se réexcitent — comme je vous l’ai expliqué quand j’ai parlé de l’infini esthétique —, qui se réexcitent elles-mêmes par leur fausse satisfaction — le cas est important —, eh bien, que tous ces efforts internes doivent suffire à ramener la réalisation externe.

Toute magie s’analyse ainsi, en modifications physiques qui seraient produites par des moyens de sensibilité directe. Vous sentez, sans besoin d’y insister, toute l’importance personnelle et toute l’importance sociale de ces fabrications intimes. En somme, le développement de ce que je vous dis est en chacun de vous. Et il arrive, dans certains cas bien connus, sur lesquels je n’ai pas à insister, que ces formations, ces choses forgées et ces efforts faits pour que la réalisation suive la fabrication mentale, ont été souvent le thème de discussions critiques généralement violentes. Tout ce qui est violent provient toujours d’une incertitude. Plus d’un des prodiges dont je parle, et qui est allégué par l’histoire, par exemple, est donné par les uns comme représentant exactement un fait, c’est-à-dire un fait qui fut réel, un fait qu’on eût pu photographier et qui fut en opposition avec ce que j’ai nommé les lois connues, les lois banalement connues de la nature. D’ailleurs, il peut y avoir là-dessus des difficultés spéciales, car il est clair que, s’il y a seulement cent ans et même moins on avait parlé, comme d’un fait qu’on pouvait attester, d’une communication à distance, il est certain qu’on l’aurait nié en toute certitude, et que de nos jours, au contraire, nous savons, par les progrès récents, qu’on peut obtenir dans certains cas et par des moyens spéciaux des communications de cette nature.

Eh bien, dans beaucoup d'esprits, il est clair que beaucoup de phénomènes ainsi allégués, que nous n'avions jamais pu reproduire, sont considérés comme des faits certains. Alors les uns repoussent l'authenticité de ces faits, de la réalité de ces faits, qu'ils disent absolument impossibles, physiquement impossibles, en contradiction avec nos lois naturelles, et à quoi les premiers répondent : « Oui, mais qu'est-ce que c'est que ces lois ? Ce sont des lois inductives, et, par conséquent, elles se résument en de simples comprimés statistiques. »

Je n'ai pas à intervenir dans ces questions qui ne me regardent pas, et qui sont d'ailleurs des questions d'espèce. Mais je dirai seulement, en me tenant dans les limites de mon sujet, que la critique de ces affirmations et la critique de ces négations pourraient peut-être s'établir tout autrement dans un esprit tout autre. Car, en général, les discussions qui portent sur ces points-là sont, comme on dit en mauvais langage, tendancieuses. Les uns cherchent le vrai là où ils désirent qu'il soit ; et les autres, par les mêmes raisons, le repoussent. Eh bien, on pourrait faire autre chose, on pourrait examiner autrement ces questions-là. On pourrait s'appliquer seulement à rechercher dans la description, quand on l'a, dans la description la plus précise des faits allégués, quand on peut avoir un document, si on retrouve dans cette description, en admettant qu'elle soit exacte, les traits caractéristiques des formations de la sensibilité, la signature de la fonction formatrice simple de la sensibilité. Et il faudrait nécessairement avoir relevé avec attention tous ces caractères dans d'autres cas, dans les cas où on connaît, en somme, ce qu'on peut appeler le dessous des cartes, et si on avait fait ce travail, si on avait procédé à l'analyse de la sensibilité comme celle que j'essaie de pratiquer devant vous, peut-être trouverait-on dans les textes allégués les traces de l'intervention d'une sensibilité qui a modifié ou qui a même créé le fait allégué. Et on mettrait ainsi en lumière la structure du processus imaginatif dans tel ou tel cas. Et même on se mettrait ainsi peut-être en état, en possession, de pouvoir envisager dans leur ensemble

les caractères — je n’ose pas dire les lois, c’est un mot très dangereux — de cette structure, de cette formation si remarquable.

Et si j’en parle avec assez de netteté actuellement, c’est qu’il m’est arrivé, dans deux circonstances, de pouvoir reconnaître l’opération même de la sensibilité dans deux récits donnés comme réels. Sous les apparences de ces récits réels, j’ai reconnu le processus de formation. Les récits étaient visiblement authentiques, en ce sens que les personnes dans la bouche desquelles on a recueilli ces récits, ou même le récit lui-même provenant de leurs propres mains, étaient certainement d’une entière bonne foi, ce qui m’était également démontré, en même temps que je pouvais mettre en doute l’authenticité de ce qu’elles avaient vu ou cru voir, ou cru entendre. Je pouvais être sûr qu’elles n’avaient pas imité la loi de sensibilité qui, malgré elles, sous leur plume, dans leurs paroles, venait montrer ses caractères absolument subjectifs.

Dans l’un de ces cas, j’ai pu identifier le même type de construction inconsciente dans deux rapports de faits, dans deux histoires racontées de provenances entièrement différentes, et même ces deux récits avaient été recueillis en deux points très éloignés du globe. Il y avait là une rencontre tout à fait remarquable, tout à fait improbable ; on retrouvait pourtant le même squelette, la même chaîne de récit en deux points très différents du globe, à deux époques très différentes, différentes de deux ou trois cents ans, l’une presque contemporaine, l’autre déjà très ancienne, et on pouvait ainsi se dire : voilà deux récits parfaitement authentiques, puisque je n’ai aucune raison de suspecter la bonne foi de celui qui les a écrits — au contraire, j’aperçois son être vivant dans son récit —, et d’autre part j’aperçois en même temps, parce que je vois le développement du récit ainsi acquis, j’aperçois en même temps que c’est une formation d’origine intérieure entière. Il n’y a pas d’objectivité.

D’ailleurs, vous savez à quel point toutes ces questions sont passionnantes. Je ne peux pas entrer dans la voie des anecdotes : c’est une

voie où la sensibilité nous contraint d'entrer, mais nous ne la suivrons pas jusque-là. En tout cas, vous n'avez qu'à penser à tout ce que nous avons comme récits de diverses natures : les diverses mythologies, l'histoire dans ses parties fabuleuses, qui ne sont pas toutes très anciennes — il y en a même d'histoire moderne qui ont ce caractère, évidemment fabuleux —, les contes qu'on trouve un peu partout, les légendes, sont tous justiciables, à mon avis, d'une analyse ou de preuves fondées sur les propriétés caractéristiques de la sensibilité productrice. Et alors on trouvera assez facilement, avec un peu d'habitude, que les faits ou les allégations de faits qui sont racontés sont des réponses naïves, par une voie qui est souvent une voie du minimum d'invention, malgré tout, même dans les contes les plus compliqués qui répondent à je ne sais quel besoin. Si on trouve le besoin — quelquefois, ce besoin est caractérisé par l'envie de venir à l'appui d'une doctrine ou de faire valoir un fait historique, qui, lui, est véritablement attesté —, eh bien, on trouve le besoin, et la création se fait instantanément sous vos yeux.

Et ne croyez pas que le domaine des sciences soit à l'écart de ces formations, que du moins il s'en prive. Au contraire, dans la gestation continuelle de la science, il se fait une production incessante qui répond au besoin de concevoir, au besoin de comprendre, comme on dit. Et ce sont, chose curieuse, les sciences les plus exactes — qui sont celles, d'ailleurs, où on a le plus de droits et le plus de tentations et le plus de pouvoir de s'écarter et de l'action extérieure et de la représentation immédiate de l'extérieur — qui sont, sous ce rapport, les plus intéressantes.

Il est remarquable, par exemple, que la science mathématique, science exacte par excellence, est une science où on peut assister à la génération de formes par la simple répétition. Ici, par ce simple fait de la répétition, qui est un fait capital en toutes ces matières, on voit se construire de véritables formes, qui sont émanées directement de la sensibilité, quoique du moins, par la suite, elles soient justifiées par un appareil logique. Mais l'appareil

logique, à lui seul, ne suffit pas du tout à constater une science exacte, et on pourrait donner à quelqu'un les axiomes, les définitions initiales, il n'est pas sûr qu'il retrouverait la chaîne des déductions qui constituent le bâtiment, le monument de la science en question. Il y faut autre chose. Ici intervient ce qu'on appelle l'intuition. Je n'insiste pas aujourd'hui, c'est un mot que je trouve assez délicat à employer, d'ailleurs. Les mathématiciens eux-mêmes distinguent l'intuition naïve, l'intuition raffinée, et c'est une question absolument spéciale dans laquelle je n'entrerai pas.

En physique, le rôle des formations complémentaires est immense, et d'ailleurs non seulement immense, mais constamment renouvelé. Il est provisoire, naturellement provisoire, car une science moderne est essentiellement provisoire. Elle s'établit, elle se fonde, elle se consolide par un pouvoir d'action extérieure qui est sa partie positive, mais tout ce qui est théorie n'y joue qu'un rôle parfaitement provisoire, un rôle ou de recherche, ou d'exposition, ou de démonstration. Tout le reste est littérature[2], et on peut dire que la formule d'une science moderne dans cet ordre-là consiste en ceci : « Je sais ce que je puis. » Le reste est absolument muable. Il se peut que, dans dix ans, dans vingt ans, dans cinquante ans, la plupart de la terminologie de la physique actuelle, et même des grandeurs qu'elle considère, soit abandonnée, qu'on ait changé complètement de langage et des images qui accompagnent cette physique actuelle, mais il n'en restera pas moins que le fait d'obtenir tel résultat dans un laboratoire, dans telles conditions, est absolument acquis définitivement. Un certain jour, un physicien a assemblé des disques de métal et des disques d'étoffe imbibés d'acide ; il a obtenu pour la première fois dans le monde un courant électrique fait par l'homme. Depuis les noms ont changé, la théorie définie a été transformée, les calculs ont été modifiés et ont changé. Il n'en reste pas moins que, sur la table de laboratoire, le physicien peut toujours faire un courant électrique suivant la recette de Volta.

Le reste est précisément cette partie de formation mentale, qui est très variable. Par exemple, il y a une cinquantaine d'années, tous les physiciens — enfin, la plupart des physiciens, pas tous, car il y avait une école un peu différente —, mais beaucoup de physiciens étaient des mécanistes, et ils ne pouvaient se représenter les phénomènes, quels qu'ils soient, que par l'intermédiaire d'une série de mécanismes. Il y a, par exemple, un essai d'électricité de Maxwell qu'il a abandonné pour faire autre chose qui est curieux, parce qu'il meuble l'espace avec des engrenages extrêmement compliqués pour rendre compte de l'action des courants sur les courants et des courants sur les [*blanc*]. Tout ceci est abandonné. Cela n'empêche que cela a servi la science, que les résultats ont été acquis. Les résultats mis de côté, le reste est image.

J'avais pensé, à ce moment-là, qu'il y aurait eu précisément à se tourner du côté des imaginations et des formations de la sensibilité, qui dominent les formations imaginaires, pour voir en quelque sorte dans son ensemble tout ce que la physique pouvait espérer. Naturellement, je me trompais, je ne pouvais pas deviner que quelque temps après tout serait changé. Mais, il y a quarante ans, on pouvait concevoir, à l'époque de Maxwell — tous les grands physiciens de cette époque-là —, on pouvait concevoir que la physique se réduirait un jour ou l'autre à une science des images combinée avec une science des recettes et des calculs.

En politique, tout ceci joue un rôle immense, sur lequel je ne veux pas insister. La production des idées en politique est une fonction de sensibilité grossière, extrêmement grossière, comme tout ce qui est politique puisque, en somme, il s'agit de traiter sur des masses. Et vous savez avec quelle facilité les peuples sont séduits par des noms ou par des images, et il y a une condition naturelle, humaine, sur laquelle il n'y a rien à dire, et contre laquelle il n'y a, au fond, rien à faire.

Mais, pour revenir à ce monde extérieur et pour revenir aussi sur un point qui touche à la science, je voudrais faire une remarque avant de passer

à un autre sujet, qui a son intérêt : le savant qui s'occupe du monde extérieur, soit à ce degré — comment dirais-je ? — d'évanouissement que le monde extérieur prend dans son esprit quand il fait de la géométrie, où il le réduit à des symboles de mouvements, qui sont des lignes ou des points, etc., ou bien que ce soit d'une façon plus concrète, comme le fait le chimiste ou le physicien —, dès que le savant pense le monde extérieur, non pas tant qu'il le perçoit, mais tant qu'il le pense, dès que je pense corps solide, par exemple, système matériel, eh bien, je fournis, moi, ce qu'il faut à ce corps pour être un corps solide. Je fournis sa solidité. Et c'est parce que je la fournis que je puis la définir.

Ce n'est pas parce que je la constate, parce que je constate que ce corps me résiste, qu'il a une certaine infaillibilité, mais c'est parce que je refais ce corps dans mon esprit, et parce que je me demande : comment est-ce que je traduirais l'impression de solidité dans mon imagination ? Comment est-ce que j'obligerais mon imagination à conserver un corps solide qui ne se déforme pas ? Eh bien, j'imaginerai alors que ce corps solide est fait d'une quantité de points, qu'entre ces points il y a des distances, que ces distances sont invariables, et j'acquerrai ainsi, en fournissant de mon propre chef cette analyse du corps solide, qui est purement imaginative — je me fournirai le modèle dont j'ai besoin pour raisonner sur lui, car avant de raisonner il faut faire les définitions. C'est par là que j'obtiendrai la voie qui conduit aux définitions précises.

En somme, je transporte l'idée primitive, l'idée première de ce corps, l'idée ingénue, immédiate, je la transporte dans un autre domaine, dans un autre état, où il n'est plus que l'ombre de lui-même, et c'est moi qui lui fournis — et non pas gratuitement, car je paie en attention ce que je lui donne — je paie en tension musculaire, qui s'appellera aussi attention, je paie cette rigidité, cette conservation dont j'ai besoin pour définir. Et alors je sais à quoi je le destine, je sais qu'il va jouer un rôle dans un raisonnement. Je sais ce que je désire et ce à quoi il doit satisfaire.

Voyez-vous comme la sensibilité intervient à chaque instant dans cette démarche, qui sera voilée, ensuite, sous forme abstraite ? Et j'ai répondu par là, en la complétant ainsi, à quelques lacunes, à quelques inégalités, et par conséquent j'ai répondu à cette production d'inégalité de questions, qui est une production de sensibilité, par une autre production de sensibilité, qui a été cette espèce d'imagination particulière que je me suis faite. Ainsi, notre sensibilité peut s'opposer à elle-même et peut se diviser contre elle-même. Voilà, à peu près, ce que j'avais à vous dire sur ce point.

Pour résumer l'ensemble de ces quelques propos, je répète que nous pouvons discerner, dans la plupart de nos actes intellectuels, les racines sensibles dont je parlais. Ce que tout à l'heure je disais — je parlais d'un récit d'apparence réelle que je soumettais à la critique par la sensibilité —, eh bien, toutes les fois que nous pouvons discerner soit des modulations, soit des enchaînements, soit des symétries du type sensibilité, nous pouvons suspecter les réalités.

Quand l'œil agit, la chose vue est son produit, et inversement : quand, dans un acte ou dans un ouvrage qui nous semble inspiré, comme on dit, nous distinguons des traits qui s'opposent à ceux de la sensibilité ; quand dans un poème qu'on a dit inspiré — l'auteur a écrit cela sous l'inspiration, c'est un jet —, si je distingue au contraire les traits par lesquels nous luttons contre la sensibilité, que nous verrons plus tard au moment de l'action et de la production des œuvres, et non plus des productions de l'esprit —, eh bien, dans ces cas-là nous apercevons dans ce poème inspiré quelquefois les traces d'une construction, d'une reprise. Rien que le nombre des parties d'une œuvre, l'étendue d'une œuvre, signifie certainement que la sensibilité n'y a pas joué tout le rôle qu'elle pouvait jouer, qu'autre chose est intervenu, parce que la sensibilité n'a pas une durée extraordinaire, elle ne peut pas construire. Les choses ayant une solidité continue, il faut qu'elle s'y reprenne, qu'elle y revienne, et dans l'intervalle de ces retours se produisent ces effets purement intellectuels dont je vous parlerai plus tard.

Nous avons encore autre chose sur ce chapitre infini de la sensibilité. Nous allons voir ceci : que tous ces traits remarquables nous ont permis de soupçonner, dans notre activité essentielle et essentiellement variable, des traits plus remarquables que d'autres. Nous apercevons, par exemple, des sécantes, des correspondances, des formes de passage continu ou discontinu, et des possibilités de classement, qui s'opposent aux apparences courantes, aux apparences accidentelles de notre vie ressentie ou consciente.

En somme, la sensibilité en chacun de nous est comme un corps de troupe qui serait accumulé sur les remparts d'une ville assiégée, distribué sur tous les points d'une enceinte et opposé à l'ennemi extérieur, mais opposé aussi à un ennemi intérieur, à une ville en révolte, ville qui est d'ailleurs divisée contre elle-même. La sensibilité, en quelque sorte, a un caractère périphérique — je parle par image : à l'extérieur, les excitations extérieures et les réactions qui se produisent, et, d'autre part, les réactions intérieures, qui se produisent aussi en réponse aux actions venant de l'intérieur.

Eh bien, dans le cours naturel de la vie, toutes ces actions extérieures ou autres, qui sont relativement extérieures par rapport à notre sensibilité — les unes proviennent de l'intérieur de notre corps, les autres proviennent du monde extérieur —, sont quelconques. Elles sont ce qu'elles sont. Nos sens reçoivent ce qui leur a été imposé, offert par les circonstances, et le hasard, comme l'on dit — nous reviendrons un jour sur ce mot —, nous présente à chaque regard, à chaque admission de bruit par notre oreille, et dans toute occasion que nous avons de contact avec les choses, le hasard nous présente les sensations les plus incohérentes. C'est son métier. Notre sensibilité est en quelque sorte omnivore. Elle l'est de même que notre esprit qui, de son côté, produit des réponses quelconques à chaque instant et sous n'importe quelle circonstance. Et il faut bien qu'il en soit ainsi.

Mais il n’en est pas toujours ainsi, et c’est fort heureux. S’il en était toujours ainsi, si nous étions toujours les jouets de l’instant même — demandes et réponses immédiates —, nous serions réduits à ne vivre que dans l’instant. Et d’ailleurs c’est là ce que nous faisons généralement, c’est là ce que nous faisons quand notre activité sensible, vitale, se borne à ne donner à notre sensation ou à quelque production analogue qu’une valeur nulle ou quasi nulle, ou bien autre chose qu’une valeur de signe — c’est assez différent. C’est-à-dire qu’il y a deux cas, n’est-ce pas ? Tantôt ce qui nous parvient, ce qui nous touche, est par nous presque non perçu, ou bien est perçu, puis rejeté instantanément dans l’instant même ; ou bien il arrive que la sensation qui nous parvient est perçue, mais est rejetée parce qu’elle est transformée en autre chose. Elle est substituée par autre chose. Elle peut avoir une immense importance, mais non pas comme sensation, comme signe. Elle est alors substituée par une idée, par un souvenir, par une signification quelconque, qui peut avoir une immense importance, la sensation elle-même étant absolument annulée.

Et nous observerons alors que la production psychique en question est une relation entre le signe, qui n’est rien, le mot qui est prononcé, qui est oublié aussitôt, en général, et puis les conséquences intimes du mot. Or, entre le signe et le sens, il n’y a aucune relation, aucune relation autre que le fait. C’est un fait. Si on prononce tel mot, telle phrase, j’ai compris, ou je n’ai pas compris, mais enfin j’annule ce qui m’a été dit, automatiquement, et je le remplace par une signification. Je vois quelque chose, je pense à quelque chose, ou je fais quelque chose, et ce quelque chose est toujours aussi différent que vous voudrez du signe qui a servi d’origine, qui a servi d’excitateur. De là tout le langage, bien entendu. Alors le lien qui existe entre ce signe et le sens qu’il a pris dans mon esprit, si j’ai pu donner un sens, ce lien est purement associatif.

Entre parenthèses, une observation très simple, qui vous fera saisir à quel point le rôle de l’instant est grand, et l’est immensément dans le

phénomène de langage que je viens d'effleurer et qui sera plus tard l'objet de toute une autre étude. Prenez un mot quelconque, une phrase courte de préférence, et, ayant constaté dans une première expérience, l'expérience ordinaire, que ce mot est substitué, à peine produit, par une signification ou par une ombre de signification, suivant l'importance que vous lui donnez, reprenez ce mot, répétez-le à la suite, sans interrompre, et vous verrez ce mot perdre peu à peu sa signification, devenir un son bizarre, une suite de bruits bizarres, qui n'a plus de rapport avec l'image qu'il avait produite, et qui se réduit, par conséquent, à une sensation, aussi insignifiante que vous voudrez, mais une sensation. Par conséquent, la simple répétition, à la suite, d'un mot lui enlève rapidement son sens presque aussitôt, le dépouille, du moins coupe ce lien qui l'unissait à une signification, et vous le montre sous sa forme purement sensorielle. Cela vous montre que, si l'élément temps n'intervient pas dans le langage, si un temps très court n'est pas le temps pendant lequel se produisent et le signe et le sens, la signification tombe, et toute l'organisation significative intérieure qui est celle dont le langage est fait disparaît. Elle est en quelque sorte abolie.

Ce fait est remarquable parce qu'il nous expliquera que, dans bien des cas, notre compréhension est suspendue à ce temps et que, lorsque les sensations-signes s'accumulent, que le débit est trop rapide ou beaucoup trop lent, ou que le nombre des éléments significatifs qui doivent être joints pour former un élément compris est trop grand, quand la phrase est beaucoup trop longue et trop compliquée, nous perdons pied : nous entendons bien la phrase, mais ne comprenons plus. Il n'y a plus de réponse de notre esprit ; la sensibilité seule répond qu'elle entend quelque chose.

Ainsi, il y a un lien purement associatif, lien qui est acquis, qui est généralement conventionnel, et qui ne résulte pas de l'impression causée par la sensation elle-même : il faut que ce lien ait été créé dans le passé pour que le langage puisse exister. Et alors, conséquence d'importance littéraire, du moins pour la poésie, c'est que, dans ce cas de langage, il n'est

pas possible facilement, il n’est pas possible naturellement d’envisager, de créer un univers du langage comme il y a un univers des sons et un univers des couleurs. Il n’est pas possible d’organiser les mots, du moins les mots pris de la manière dont l’usage les prend et s’en sert, de les organiser comme j’ai organisé hier sur le tableau le système des couleurs, de les disposer de cette façon-là, de façon à construire un univers des couleurs, pour que nous ayons toutes les combinaisons ou toutes les valeurs possibles. Cela n’est pas possible.

Pourquoi ? Parce que précisément, d’abord, le caractère du langage est l’instant même. En second lieu, parce que son caractère essentiel est conventionnel, et que, par conséquent, la question de temps intervenant, comme je viens de vous le dire, dans la convention — si le temps n’est pas assez bref entre le signe et le sens, la convention tombe, et nous avons un ensemble complètement incohérent qui ne peut pas se classer, ou qui peut se classer par rapport à des considérations musicales, mais tout ce qui tenait au sens a disparu. Un des grands efforts de la poésie est d’essayer cette chose paradoxale de faire avec le groupe complexe signe et sens, que j’ai assimilé à la variable complète des géomètres, de faire avec cela quelque chose qui puisse, en même temps qu’il signifie, avoir cependant son existence dans un groupe, son ordre dans un groupe de rythmes et de sons.

Nous avons montré que ces systèmes, ces univers sensoriels — j’appelle ainsi *univers* un système de relations intrinsèques —, existent en nous à l’état latent. Il n’en est pas de même pour le langage, puisque le langage est appris et que les circonstances fortuites dont je parlais en général ne laissent pas se manifester ces propriétés structurales profondes de la sensibilité. Et justement nous sommes interrompus à chaque instant par les impressions que nous recevons par nos besoins immédiats et, comme je vous l’ai dit, pour les couleurs, il n’arrive pas souvent que nous soyons frappés par ce fait que notre œil répond quelque chose : il reçoit, semble-t-il, il ne produit pas. Pour le faire produire, il faut un accident,

comme une intensité de couleur très prononcée, et alors nous répondons par la couleur complémentaire. Mais en général ceci ne se produit pas : il faut un cas particulier, une sorte d'incident de sensibilité, pour que nous ayons cette connaissance. De même pour les sons : s'il n'y avait pas de musique constituée, si certains êtres doués n'avaient pas isolé les sons, ils seraient confondus pour nous avec l'ensemble des bruits, et nous n'aurions pas construit un univers ordonné de tous les sons possibles.

Mais que prouve donc cette découverte que nous avons faite à la faveur de quelques incidents, à savoir que derrière chaque sensation il y a d'autres sensations, à savoir qu'une sensation donnée n'est qu'une partie d'un système, qui a son ordre et qui a ses lois internes ? Eh bien, nous pouvons dire qu'il existe toute une virtualité sensorielle. Je vous ai dit, je crois bien, qu'un être vivant ne peut pas être défini, ne peut pas être décrit par un système de caractère instantané, et encore moins dans ce cas-là peut-il se différencier de nous. Nous ne pouvons penser être vivant et, en somme, nous penser nous-mêmes, sans que nous produisions aussitôt à l'appui, à côté, au secours de cette première idée, des notions ou des images qui sont incompatibles avec ce premier aspect, avec l'aspect pur et simple, présenté par cet être ou par nous-mêmes, dans l'instant même. Nous sommes plus que l'instant.

Nous prêtons à cet être tout ce qu'il lui faut pour nous le rendre plus présent que le présent observé et observable, plus indépendant des circonstances présentes, des circonstances présentes et actuelles. Et, en un mot, c'est beaucoup plus son possible, relativement à nous-mêmes, quand il s'agit de nous-mêmes, que nous produisons pour le penser. Nous ne pouvons pas nous réduire à une photographie de nous-mêmes ou de personne, nous ne pouvons pas nous réduire à une description, comme on décrit un objet par ses mesures et ses références quelconques, pas du tout, il nous faut plus que cela. Et cela dépend d'une virtualité que nous portons en nous, sur laquelle d'ailleurs je crois avoir déjà parlé. Nous ne pensons en

somme en nous-mêmes, très particulièrement nous-mêmes, que sous le rapport de notre possible ou de notre impossible. Et quand nous pensons aux hommes ou à tout être vivant, c'est toujours sous ce rapport que nous apprécions ce qu'il est et ce qu'il fait.

Par exemple, quand nous lisons l'histoire, nous ne pouvons guère la lire sans introduire à chaque instant, à peine nous arrêtons la lecture pour y penser, ce que j'appellerai, ce que j'appelle quelquefois le signe historique, c'est-à-dire l'éventualité, c'est-à-dire la possibilité. Nous demandons à chaque instant : « Si telle chose n'avait pas eu lieu, si un tel eût fait ceci ou cela... » Et c'est ainsi que nous jugeons tous les hommes, et en particulier les hommes politiques : « Que se serait-il passé ? » Nous ne pouvons pas, par conséquent, considérer les choses de cet ordre sans introduire cette notion virtuelle qui, elle, résume, par un mot que j'ai choisi ainsi et sous lequel il ne faudrait voir pas autre chose que ce que je vous en dis, qui résume ces fonctions de sensibilité dont je vous ai parlé.

En parlant de virtualité, je sais et je ne suis pas sans me douter que j'effleure une des questions les plus difficiles, les plus dangereuses, les plus célèbres de la métaphysique ; et je ne saurais la traiter, évidemment, dans toute son étendue et dans sa profondeur. Mais je constate seulement que, d'une façon positive, sans rechercher autre chose, je suis obligé, dans une simple revue des effets de la sensibilité, en me fondant, comme vous l'avez vu, sur des observations parfaitement constantes, banales, ordinaires, sans vouloir raffiner sur ce que je dis — je suis obligé de poser nécessairement devant ce problème, que je dégage tout naturellement de l'observation, le problème du virtuel, et en somme de dire que ce qui est exige ce qui n'est pas, comme d'ailleurs nous avons plusieurs fois dit qu'il l'engendrait. Ce qui est exige ce qui n'est pas, et ce qui n'est pas tend à se produire. Ce qui est engendre ce qui n'est pas, comme le vert appelle le rouge et réciproquement, comme un accord de musique en appelle un autre.

Je ne vous dirai pas, évidemment, en suivant le langage de l'École[3], que le rouge est du vert en puissance, ou que le vert est du rouge en puissance. C'est une manière de parler très connue, en philosophie scolastique surtout. Je n'ai pas le droit de l'employer, mais l'École va plus loin, beaucoup plus loin que moi. Elle dit, par exemple : « Un corps chaud est un corps froid en puissance ; un corps froid est un corps chaud en puissance, et réciproquement. »

Eh bien, ceci excède mes pouvoirs, qui ne sont fondés, eux, que sur mes observations. Je dirais même que la formule de l'École me paraît trop spéculative, parce qu'elle exprime une possibilité réelle. Il est vrai qu'un corps chaud peut devenir froid et inversement : ce sont des qualités possibles qui peuvent s'ajuster aux corps, si on admet une analyse par qualités. Cette possibilité est intéressante, elle existe, mais à mon avis elle n'a pas grande conséquence, et elle ne se réalise que par accident, tandis que, dans celle que j'ai indiquée, dans ma virtualité rouge-vert, ma virtualité complémentaire dont j'use et abuse peut-être un peu ici, je vois une propriété intrinsèque et organique qui se met en jeu, une propriété sur laquelle nous pouvons compter, qui n'est pas à la dépendance d'un accident fortuit. Un corps chaud peut être refroidi par hasard, il se refroidit d'ailleurs tout seul, un corps froid peut être réchauffé ou non, mais la rétine ébranlée, elle, continue son processus pour passer dans ses diverses possibilités et pour revenir au raisonnable, à la suite de mouvements ondulatoires qui vont du rouge aux couleurs complémentaires, en décroissant.

Eh bien, une propriété sur laquelle nous pouvons compter, que nous connaissons d'une façon aussi immédiate, aussi expérimentale, nous pouvons en faire quelque chose, ce que j'ai déjà indiqué, nous pouvons construire avec elle, et construire avec ses propriétés ce que j'appelle l'univers, c'est-à-dire des systèmes de relations, de modifications sensibles. Et ces univers ont une immense importance, car ils vont devenir le domaine de quelque activité spéciale, le domaine privilégié d'une activité qui sans

eux n’existerait pas, ne serait pas concevable ; une fois mis en lumière, organisés, ils vont devenir des domaines et des moyens de quelque art.

Remarquez bien : ces relations ne sont pas conventionnelles et ne dépendent pas de tel ou tel langage ; elles sont, par rapport à l’imagination ordinaire, un peu comme ces faits solides, ces faits, ces recettes que la science, dont je vous parlais tout à l’heure, met à part et conserve, tandis qu’elle peut se passer des théories adventices. Cet univers, par exemple, celui des sons ou celui des couleurs, forme un système de relations non conventionnelles, et on peut dire qu’en un certain sens l’ensemble de ces relations sensorielles sont par elles-mêmes. Elles sont nous-mêmes, et elles apparaissent, si nous essayons de nous concevoir nous-mêmes à l’état pur, c’est-à-dire à l’état où nous avons exclu toute connaissance apprise, à l’état où nous ne savons rien que ce que nous sommes, et en particulier que nous sommes cela, où nous ne retenons rien d’acquis, rien qui soit de mémoire, rien qui soit de convention.

Essayez un instant de faire évanouir ces connaissances très précieuses, et vous vous trouverez en présence d’un ensemble de ces univers sensoriels : couleurs, sons, etc. Touchez tout ce qui s’ensuit, qui, lui-même, est groupé sans que nous sachions comment, qui se meut parallèlement à lui-même, puisque le son, par exemple, et la couleur, ou la lumière, le toucher, etc., sont en quelque sorte parallèles à eux-mêmes, ils sont sans communication directe : nous ne savons pas exprimer un son avec des couleurs ni une couleur avec un son. Il est extraordinaire que nous puissions vivre dans cette sorte d’incohérence essentielle, avec des transversales qui sont des expériences motrices en général, mais nous avons des univers parallèles et très différents entre eux, incommunicables entre eux directement. Cependant, c’est à quoi nous nous réduisons, à ces ensembles-là, aux excitations qui les font apparaître ou disparaître, qui les substituent les uns aux autres.

Je reviens maintenant aux choses d’art : il faut observer que c’est vers cet état, que j’ai appelé antérieur à toute connaissance, état impersonnel — car nous ne savons même plus qui nous sommes comme personnages de la société, nous ne savons plus notre nom, notre histoire ; nous sommes réduits, je vous dis, à cet état en quelque sorte primitif —, c’est vers cet état, mais vers toute la jouissance de cet état, dans lequel la connaissance et la sensation se trouvent en relations presque directes, et en quelque sorte transformables l’une dans l’autre, dans cet état presque indivisible de nous-mêmes que les plus belles choses, que les moments les plus rares et les plus précieux de notre vie nous portent, nous arrivent, comme on dit.

Et, en particulier, la musique la plus élevée, la musique du caractère le plus noble nous donne l’illusion de posséder tout un univers séparé : un univers musical nous est donné par la musique, qui nous en offre, en quelque sorte, un aspect ou un fragment. Ce qui parvient à notre oreille n’est pas suffisant en soi et doit être complété — par quoi ? Par le sentiment de l’existence, par l’assistance totale d’une sorte de royaume étrange, qui est le royaume du son, un royaume qui est complet en lui-même, qui se suffit à soi-même et qui existe par soi-même, et qui ne signifie rien que lui-même. Il ne signifie absolument rien d’extérieur, mais il se signifie lui-même, d’un point à l’autre.

En somme, on pourrait dire, pour employer une expression excessive, trop significative, que ce système, ce royaume, ce domaine est content de soi-même, comme nous sommes contents de lui. Et c’est là, à ce moment-là, dans ces instants, sous ces impressions, sous la main du puissant qui guide tout cela, que le système entier du son se fait pressentir. Sans doute nous ne le connaissons pas entièrement, mais les combinaisons entendues nous présagent, en quelque sorte, nous ravissent, une prodigieuse multiplicité en puissance, toute une possibilité latente. Et, je vous le répète, possibilité qui, si elle se développait, ce qui est impossible d’ailleurs, développerait l’idée d’un système qui se suffit à soi-même. Et alors nous

devenons nous-mêmes comme la matière plastique, qui est pétrie par l'ouvrage qui s'exécute. L'œuvre nous pétrit, en quelque sorte. Elle nous fait ressentir en nous-mêmes les sensations d'une transformation de nature et de qualité incomparables, et nous nous trouvons à mesure ou plutôt de mesure en mesure — puisqu'il s'agit de musique —, nous nous trouvons générateurs et engendrés, constructeurs et construits, et comme à la fois les maîtres et les esclaves d'une forme particulière, d'une forme du temps qui est complètement incomparable avec le temps de l'expérience ordinaire, complètement étrangère à ce temps-là, qui est irrésistible, qui nous prend, qui nous emporte et qui n'a rien à voir avec le monde incohérent et significatif de l'expérience ordinaire. En somme, toute la musique possible est en quelque sorte désignée en puissance par le cas particulier de l'œuvre que nous entendons. Le morceau que nous entendons nous domine, mais toute la musique en constitue la profondeur.

Je continuerai ces explications la prochaine fois.

1. Archives Gallimard. Dactylographie transcrivant une sténographie complète de la leçon par Fernande Sergent. Des brouillons de la leçon figurent en NAF 19088, f. 56-57, 60-61 et 173-175.

2. Paul Verlaine, « Art poétique » (1874).

3. L'École scolastique médiévale, d'inspiration aristotélicienne et thomiste.

OceanofPDF.com

VENDREDI 21 JANVIER 1938

(9e leçon)

# *Les effets de l'art*

Une fois n'est pas coutume, la leçon est presque tout entière consacrée aux arts, à la musique, à la peinture, à l'architecture, à la poésie. Valéry fait mine de s'en excuser : « faisons une comparaison poétique, pour une fois, dans ce cours », avance-t-il non sans une certaine ironie. La réflexion porte sur l'effet esthétique des différents arts, un effet qui se donne toujours dans le temps. Même les arts dits de la simultanéité, comme les nommait Lessing dans le *Laocoon*, exercent leurs effets dans une certaine durée incompressible et dans un mouvement : « l'architecture n'est pas du tout un art immobile » ; la cathédrale est un « morceau » de musique, et le visiteur la parcourt comme une partition. L'instant de la perception « n'est rien par soi-même », et cette insistance sur la durée inhérente à la vie psychique rapproche Valéry de Bergson. Le cerveau lui-même nous trompe sur nos perceptions et leur substitue des concepts tout préparés, celui de rectangle ou de mètre, par exemple, tandis qu'en réalité « nous ne voyons jamais de rectangle », et que « l'œil ne voit pas un mètre vertical comme il voit un mètre horizontal ».

Par l'action sur la sensibilité, l'artiste manœuvre l'être tout entier, en créant un écart dans son existence ordinaire : « tout morceau de musique est une manière de s'écarter du silence et d'y revenir », et de revêtir « l'apparence humaine d'une géométrie ». À la différence de la musique, toutefois, la poésie est un art impur, car le poète est obligé de composer avec les usages pratiques du langage et de combiner des valeurs incommensurables, la sensibilité ou sensation, d'une part, et la ressemblance, compréhension ou signification, d'autre part.

Mesdames, Messieurs,

Samedi dernier, nous avons examiné ce que le système entier des sons présente au musicien, quand il se fait pressentir comme un ensemble de combinaisons possibles et que le musicien a devant lui de quoi produire une infinité d'effets à l'aide d'un nombre fini de moyens[1]. Alors je vous ai dit

que nous ressentions en nous-mêmes, au moment où la musique nous saisit — j'entends d'une certaine musique et de certains compositeurs, bien entendu, mais c'est mon droit de prendre des sujets de l'expérience comme je le veux —, eh bien, ce sujet trouve en soi-même non seulement ce qui lui est produit par la musique même, mais toute la musique elle-même en puissance. En somme, je vous disais qu'on se trouve à la fois générateur et engendré, à ce point de vue, par la musique, constructeur et construit ; et saisi par la présence d'une forme du temps, d'une forme d'univers qui est absolument différente, particulière, tout à fait différente du monde ordinaire, du monde incohérent, du monde significatif, du monde dont les éléments n'ont entre eux aucune relation, qui est le monde de l'expérience ordinaire.

En somme, toute la musique en tant que possible — et, sous la musique, bien d'autres choses —, tout le groupe immense de la sensibilité se trouve en quelque sorte désigné, venant à fleur de notre connaissance par le cas particulier, par le morceau que nous entendons et dont cet ensemble, cet univers musical ou plutôt cet univers de sensibilité, constitue la profondeur. La musique peut se comparer ici — faisons une comparaison poétique, pour une fois, dans ce cours —, la musique peut se comparer à la surface d'une mer[2] : si elle est belle et grande, elle nous fait sentir par les mouvements de la surface toute sa profondeur. Les vagues, vous le savez, les ondes sont d'autant plus hautes que la mer est plus profonde et plus étendue. Et tout ceci est possible par les propriétés que j'ai essayé peu à peu, dans une suite de cours, de vous exposer.

D'ailleurs, nous trouvons dans d'autres arts des propriétés analogues. Par exemple, dans le domaine des couleurs, en nous écartant de la peinture proprement dite, vous trouvez dans certains vitraux, dans des verrières de cathédrales, des dispositions de couleurs qui sont curieusement combinées avec les figures que ces vitraux représentent ou semblent représenter. En réalité, il y a là un mélange très particulier de la signification des

personnages qui sont donnés par les vitraux et du chatoiement général de la couleur, des complémentaires qui se produisent à l'œil quand il regarde ce vitrail. Ce sont également là de ces formations peut-être un peu plus significatives que dans la musique pure, mais qui se rattachent également au même système.

De même encore, puisque j'ai parlé de cathédrale, les combinaisons d'architecture : l'architecture n'est pas du tout un art immobile, c'est une immense erreur de le croire, puisque nous nous mouvons. C'est nous qui donnons le mouvement à ces figures, à ces systèmes de voûtes ou de perspectives qu'on trouve dans tous les monuments. Le monument est évidemment un objet immobile, mais l'homme se meut, et le monument est fait pour que, étant dans un monument idéal, il faudrait que tous les mouvements de l'homme qui passe, du visiteur ou de celui qui fait le tour de la cathédrale ou du temple, engendrent une série de formes ou une série de figures qui se déduisent les unes des autres. Ceci est extrêmement important. Cette déduction doit être une véritable modulation dont l'exécutant est celui qui se promène : le morceau écrit est la cathédrale.

À ce propos, je ne comptais pas parler aujourd'hui de cette question-là, mais l'occasion s'en présente, et je la saisis : toutes les fois que nous parlons de proportions, au sens non pas mathématique du mot, parce que l'œil, la sensibilité, ne connaît pas la mathématique directement — lorsque nous voyons une figure, que je suppose un rectangle, certaines personnes peuvent réagir à la forme de ce rectangle, forme d'une porte, forme d'un format de livre, forme d'un meuble quelconque : eh bien, l'œil ne dit pas que ce rectangle a des côtés AB, ..., dont l'un est de trois mètres, l'autre de quatre mètres, etc. ; il ne voit pas cela. Il a cependant une impression spéciale ; cette impression même est tellement antérieure à toute géométrie que le même rectangle au sens géométrique, si vous l'envisagez dans une direction ou dans une autre, vous procure des impressions tout à fait différentes.

Et la pratique des arts a conduit à attribuer à cette dimension, par conséquent à l'espèce générique *rectangle*, suivant le cas particulier, des propriétés extrêmement différentes. Dans tel cas nous trouverons que ce rectangle est disgracieux, qu'il est disproportionné, comme on dit ; dans tel autre, au contraire, le même rectangle semblable sera très exact, parce qu'il apparaîtra avec son grand côté vertical au lieu d'être horizontal. Le géomètre a été obligé de se borner uniquement à des mesures de longueur qui lui permettent de ne tenir aucun compte de l'orientation du rectangle, qui conserve ses propriétés quelle que soit son orientation dans le plan. Mais l'œil absolument séparé de tout autre secours, ne pensant pas du tout à l'unité de mesure, à un nombre qui mesurera les côtés, l'œil n'aperçoit pas du tout les qualités géométriques immédiates ; il percevra des qualités qui tiennent uniquement à la sensibilité.

Mais quelles sont ces qualités ? Et en quoi verra-t-il que ce rectangle est plus ou moins convenable, plus ou moins agréable à l'œil ? Eh bien, je n'en sais rien d'une façon positive, mais j'ai l'impression que, saisi par la vue de cette figure, s'y arrêtant, il prononce une tentative pour la modifier. Dans tous les cas où il semble besoin d'une modification de la figure, le rectangle n'est pas pour lui ce qu'il devrait être. Il y a une modification virtuelle qui va enseigner à l'œil, parce que l'œil doit, en quelque sorte, a la propriété d'essayer de prolonger de tel côté ou, au contraire, de raccourcir ; si l'œil essaie cette opération, essaie ces modifications virtuelles, inconscientes, alors il trouvera que ce rectangle n'est pas celui qu'il lui faudrait. Il y a, par conséquent, pour un œil suffisamment sensible à cette chose-là — dans la plupart des cas, les gens ne font pas attention, mais enfin, si vous voyez un très petit chapeau sur une très grande et très forte personne, vous trouvez que c'est disproportionné, par conséquent, vous serez tentés d'agrandir le chapeau, votre œil tentera d'agrandir le chapeau ou de diminuer la personne. Ce n'est pas une opération commode ; dans le fait, la personne résiste, mais votre œil quand même a essayé, et c'est là l'important. Cet

essai arriverait, s’il était suivi d’effet, à un point d’équilibre ; c’est ce point d’équilibre que nous appellerons, au point de vue purement esthétique, la proportion, qui n’est pas la proportion mathématique.

Et à ce sujet je fais encore une digression : il ne faut pas se faire d’illusion sur les recherches que l’on a faites pour trouver précisément dans le domaine mathématique, à l’aide d’une formule ou à l’aide de nombres déterminés, un secours pour l’artiste. Je respecte beaucoup toutes ces tentatives, qui nous sont extrêmement sympathiques, comme tout ce qui peut accroître le pouvoir de celui qui fait, du producteur. Mais je ne puis pas croire que les formules ainsi établies, qui d’ailleurs sont présentées, quand les choses se font honnêtement, avec tout l’arbitraire qui devait nécessairement présider à leur construction, eh bien, je ne puis trouver dans ces formules quelque chose de tout à fait convaincant. Je pense qu’elles ont une grande utilité, mais pas du tout l’utilité qui consisterait à arriver à coup sûr à une solution exacte, à la meilleure solution possible.

Par exemple, vous avez tous entendu parler de ce fameux nombre d’or qui nous vient de l’Antiquité, qui a été repris au XV$^{e}$ siècle par des hommes comme Léonard de Vinci, comme Alberti et autres, et qui est évidemment un nombre des plus intéressants par soi-même. Au point de vue algébrique, ce nombre a des proportions intéressantes, il se reproduit d’une façon remarquable quand on opère sur lui, et il est lui-même d’un emploi extrêmement intéressant par ses multiples et par ses puissances. Ce nombre est égal, vous le savez, à 1,618... et je m’arrête, parce qu’il y a un nombre de décimales qui n’en finit plus, des fractions irrationnelles, et on prétend que, si on donne à une figure un côté égal à l’unité et un côté égal à 1,618... — naturellement en pratique, vous savez que le nombre décimal est une chose qui s’arrête très vite ; dans la pratique, il n’y a guère que l’astronomie qui, dans les nombres, puisse en utiliser jusqu’à la sixième et septième décimale, tandis que la chimie s’arrête à la deuxième ou troisième. Toutes

les sciences peuvent se classer par le nombre de décimales utiles à calculer, parce que l'observation ne permet pas d'aller plus loin.

Lorsqu'on vous dit, par exemple, qu'un nombre comme π est un nombre transcendant, cela est vrai théoriquement. Pratiquement, tout le monde s'en sert pour faire une roue, tracer un cercle, et on traite ce nombre comme s'il était parfaitement commensurable, parce qu'en arrivant à un certain point de précision, c'est-à-dire marqué par une décimale, au fond, très rapprochée du commencement de cette fraction, nous ne pouvons plus du tout vérifier, constater que nous sommes dans l'erreur. L'erreur est imperceptible à nos instruments et à nos sens.

Dans le cas dont je parle, le nombre d'or, le nombre 1,618, qu'on présente comme celui qui doit entrer dans la constitution, dans la table de construction d'un rectangle ou d'une figure idéale et qui, en effet, a été extrêmement employé, et employé avec succès, je ne dis pas le contraire, eh bien, il est clair que la moindre observation nous montre que l'œil n'a rien à voir avec cela. Et la preuve, la voici, elle est très simple : construisez un rectangle dans les conditions que je dis, 1 sur 1,618 ; eh bien, ce rectangle, qu'il soit tracé sur un monument, qu'il soit un format de livre, le format d'une table, lui et ses multiples, bien entendu, ne nous apparaît pas à l'œil en tant que chiffre et, quant à l'effet produit, il est vicié dans tous les cas ou, si vous voulez, il n'est pas vicié dans tous les cas sur une infinité de cas, par ce simple fait que nous ne voyons jamais de rectangle, nous voyons tout à fait autre chose, pas plus que nous ne voyons de cercle[3]. Nous voyons des figures qui sont des transformations, des projections.

Il est très rare qu'on se mette juste en face d'un rectangle, qu'on puisse être assuré par la convergence des deux yeux que l'on voit véritablement une figure rectangulaire, que l'on voit rectangles les angles qui sont au sommet. En général, une figure, dans la plupart des cas, dans une infinité de cas contre un, se présente comme une projection. Par conséquent, c'est un losange qui se présente à nous, ou une figure analogue, un trapèze. Dans ces

conditions, il est clair que le nombre en question ne joue plus qu'un rôle, mon Dieu, très modeste. Et cependant il a servi, il a pu servir, et c'est pourquoi je vous disais qu'il m'est très sympathique : c'est parce qu'il sert au constructeur, il sert au producteur beaucoup plus qu'il ne peut servir à l'opération de l'œil, du consommateur.

Il sert parce qu'il simplifie énormément bien des tâtonnements, bien des hésitations, et que, par exemple, dans une invention quelconque, d'ordre plastique — construction, plan d'une construction, élévation d'une construction, détermination des proportions d'une toile pour un tableau, pour une composition à faire —, dans ces cas-là, il offre un nombre très intéressant par ses propriétés arithmétiques. Et elles se passent dans l'atelier et dans le moment, dans la phase de fabrication.

Et à ce propos, remarquez que, puisque nous parlons architecture, disons-en un petit mot : le mètre, l'unité de mesure que l'architecte, le praticien appliquera horizontalement, verticalement et dans le sens de la profondeur, en réalité est une fausse mesure, puisque l'œil ne le suit pas là-dedans. L'œil ne voit pas un mètre vertical comme il voit un mètre horizontal. Et peut-être — j'y avais songé dans le temps, je ne suis pas arrivé à de grands résultats, car d'abord ce n'est pas mon affaire, mais on se laisse toujours séduire par quelque idée qui passe —, je m'étais demandé s'il n'y avait pas lieu de créer pour l'architecture trois unités de longueur, après tout aussi différentes entre elles que l'unité de longueur, l'unité de temps et l'unité de masse en mécanique. Cela fait trois longueurs très différentes, qu'on pourrait prendre pour construire. Et alors on aurait un système hétérogène, qui conviendrait à l'hétérogénéité de notre sentiment de la dimension, suivant la direction dans l'espace.

Voilà ce que j'avais à vous dire sur cette question-là, en généralisant ce que j'avais dit sur le système des sons. On pourrait également observer, dans la poésie, quelques traits semblables à ceci, quoique dans ces matières-là nous sortions des sens ordinaires pour nous adresser à un sens très

particulier, dont je parlerai beaucoup plus tard, que j'appellerai *grosso modo* le sens du langage, qui n'est pas un sens simple, qui n'est pas un organe simple, mais qui représente une complexité, complexité cependant tellement unie par l'image, tellement associée à notre personne mentale, qu'on peut presque la considérer comme un sens.

Dans tous ces cas-là, système des sons ou autre, nous avons à côté des cas particuliers, sous ces cas particuliers, constituant la troisième dimension, la profondeur de tous ces cas particuliers de la sensibilité, nous trouvons une totalité virtuelle qui peut être ordonnée comme sont ordonnées les notes de la gamme, qu'on peut ordonner de plusieurs façons différentes, mais que l'on peut ordonner comme sont ordonnées les couleurs d'après le système que je vous ai exposé.

Et alors, comme je vous l'ai dit, chaque figure, chaque cas particulier nous fait sentir un ordre, une existence totale du possible. Et toute œuvre, alors, à ce point de vue-là, prend ce caractère particulier : c'est qu'elle se présente comme un certain dérangement de l'ordre. Elle fait sentir une sorte d'écart à un ordre qui tendra à se reconstituer, et en effet, pendant que nous écoutons la musique, dans l'esprit que je vous ai dit, esprit qui est peut-être plus ou moins conscient, que nous pouvons mettre en évidence ou non, nous considérons que ce morceau est comme un dérangement. Faisons encore une image, si vous voulez : celui qui pince ses cordes de harpe les déplace de la position de repos, mais la corde revient à sa position d'équilibre, et l'ensemble des cordes de la harpe représentera le système, dont je vous ai parlé, de la sonorité générale. Et chaque œuvre sera une manière particulière d'écart et de retour au zéro, à l'équilibre total de la virtualité musicale, dont je parlais.

On pourrait dire, d'une manière paradoxale, mais assez imagée, que tout morceau de musique est une manière de s'écarter du silence et d'y revenir — exactement comme on peut dire que l'eau, que des forces antérieures ont amenée sur un niveau très élevé, l'eau qui tombe des hauteurs, revient à

l’état d’équilibre, et elle peut y revenir après des aventures plus ou moins variées, et parmi ces aventures elle peut rencontrer des obstacles et des moyens qui en feront une chose utilisable. Telle sera, par analogie, l’œuvre. L’eau peut, par conséquent, tombant d’un niveau élevé jusqu’au point le plus bas, au niveau, mettons, de la mer, elle peut avoir été forcée au moyen de barrages, de roues, de turbines, etc., à revenir au niveau zéro, à la mer, après avoir abandonné en cours de route son énergie d’utilisation : toute l’énergie utilisable qu’elle contenait a été perdue en route.

En particulier, lorsqu’il s’agit des œuvres d’art — et à ce propos vous pourriez me demander comment, dans une œuvre qui n’est pas, en apparence, une œuvre dans le temps, une architecture ou un tableau, comment est-ce que mon image peut se poursuivre ? C’est qu’en réalité il ne faut pas considérer qu’un tableau, une architecture, un ornement soient des œuvres d’espace, pas du tout. Le temps intervient forcément. Je dis, entre parenthèses, que j’emploie ces termes *espace* et *temps* parce qu’ils sont commodes actuellement, mais si je dois revenir sur la question je les remplacerai par d’autres. Mais je prends maintenant ces mots-là dans leur sens tout à fait courant, et on peut me dire ceci : « Mais enfin, votre cathédrale ou votre tableau, cela se passe dans l’espace ; c’est entièrement contenu dans l’espace ; nous pouvons, par conséquent, considérer l’œuvre comme un fait simultané. Ce sont des parties simultanées. » Je réponds non.

En réalité, celui qui regarde cela, celui qui fait le tour de la cathédrale, celui qui passe et qui s’arrête devant le tableau, se met en état, considère, si vous voulez, le tableau, cette cathédrale, comme une utilisation de son temps propre à lui ; et, en effet, dans l’instant, ce n’est pas une cathédrale ou un tableau, c’est un ensemble absolument quelconque de sensations, et ce n’est que par l’usage, c’est-à-dire en regardant de plus près, en se déplaçant, en voyant varier son accommodation le long des lignes, en ressentant, en retransformant cette forme dans ses mouvements générateurs, que le temps intervient.

Si je regarde une ligne, je puis évidemment supposer qu'elle est entièrement dans un instant. Mais, au fond, rien n'existe dans l'instant que le choc. L'instant est une manière de parler, commode évidemment, mais, dans le domaine où nous sommes, on peut dire que l'instant n'est toujours qu'un commencement et n'est rien par soi-même. Il n'aboutit à rien, il n'a aucune signification, il est le choc initial.

Au contraire, si vous observez ce qui se passe au moment où le consommateur du tableau, le consommateur d'architecture, le visiteur du palais ou du temple prend conscience, ou plutôt prend — comment dire ? — prend sensibilité de l'objet qu'il considère, cette sensibilité ne peut exister que par les phénomènes que nous nous représenterons momentanément par le mot de temps. Et en effet, je dis : ce sont des phénomènes d'accommodation, des phénomènes de description, par la convergence oculaire, par exemple, description des perspectives, pénétration dans les perspectives, description des formes, engendrements successifs, modulations, en somme, qui résident, au point de vue actif, dans le sujet qui regarde, mais qui trouve dans le monument qui lui est proposé, dans le tableau qui est devant lui, une sorte de guide, le guide de ses mouvements instinctifs, qu'il fera demain.

Par conséquent, je puis dire également ici, je puis également comparer ce phénomène-là à celui de la musique, que j'ai comparé lui-même à celui d'une chute d'un niveau à un autre, ce niveau — attention ! — étant considéré par un état spécial d'attention à l'objet. Car, en présence du morceau de musique, en présence de l'œuvre d'art, toute la distraction est possible, je puis ne pas m'y prêter. Je puis ne pas avoir même la sensibilité musicale, et, quoiqu'ayant une excellente oreille, une oreille qui n'est malade en rien, n'avoir aucune notion de la valeur esthétique des sons. Rien n'est plus fréquent qu'un monsieur qui dit : « Je ne comprends rien à la musique. » Et nous avons même de très grands hommes qui l'ont avoué, et très couramment. Gautier disait que la musique est le plus cher de tous les

bruits[4] : il percevait bien la musique dans la poésie, et pas dans la musique proprement dite.

L'oreille la mieux organisée, au point de vue acoustique, peut absolument se refuser à comprendre la sensibilité, au sens simple du mot, l'intérêt qu'il y a dans une simultanéité de sons. Cela ne parle pas à sa sensibilité. Donc, il faut se mettre en présence, imaginer un être sensible à cette musique, pour que les effets que je décris se produisent en lui. L'évolution qui se produit dans ce sujet, l'évolution qui se produit dans ce sujet en présence de l'œuvre, qu'elle soit une œuvre temporaire ou une œuvre spéciale, est au fond assez analogue et consistera toujours, comme je vous l'ai expliqué, dans une sorte d'écart et dans une sorte de retour. Nous verrons, d'ailleurs, que ce type est extrêmement fécond, en mille matières.

Alors il arrivera que, par une sorte de débordement de ces propriétés purement sensibles dont je parle, la musique en question, même la musique la plus pure, et la construction, ou le paysage aussi, pourront agir, exciter au passage autre chose que cet univers purement musical dont je vous ai parlé.

Il se pourra qu'une musique même sans signification déterminée, qui ne portera pas pour titre *Rêverie*, mais qui portera pour titre *Sonate en sol mineur*, et cette musique fût-elle aussi combinatoire que vous voudrez, aussi fondée sur les conventions musicales, comme une fugue, par exemple, pourra cependant exciter au passage des possibilités nombreuses, des possibilités affectives, des possibilités passionnelles. Ceci sera évidemment très particulier aux individus, ce ne sera pas du tout une chose qui sera comprise dans le programme même de l'auteur, qui aura pu ne pas se préoccuper le moins du monde d'agir sur des souvenirs, sur des regrets, sur des espoirs, sur des craintes, qui se sera préoccupé de construire simplement une sorte de géométrie sonore, obéissant à des conventions qu'il s'est données ; mais il arrivera, il pourra arriver, sans que ce soit certain, que la production de ce morceau excitera chez un sujet ses possibilités passionnelles, affectives, particulières et personnelles.

Ainsi, le musicien, par là même, sans le vouloir, aura prise sur les puissances émotives, sur les connexions viscérales. Il pourra nous manœuvrer l'être tout entier. Et cet être réagira, de son côté, psychiquement à cette excitation de pure sensibilité. Il fournira tout ce qu'il faut nous souvenir de sa vie, ou de désirs, ou d'espoirs, pour compléter l'effet, comme s'il revêtait l'apparence humaine d'une géométrie. Et il arrivera que son être tout entier demeure ébranlé par cette construction qui n'avait aucun dessein de le faire.

Cependant, même si l'intention se trouvait là, même si le musicien a eu cette intention d'agir sur la sensibilité, rien de précis ne peut être fait par lui, du moins dans le cas général, à moins qu'il ne se serve de moyens comme l'harmonie imitative, ou qu'il n'ait recours au théâtre, à la parole, etc. Il ne peut pas disposer de ces effets de fausse ressemblance. Je l'ai privé de ses moyens d'expression directe et significative pour le laisser tout entier en possession des moyens purement de sensibilité pure. Il ne pourra pas viser à une ressemblance quelconque comme le fait un peintre, par exemple ; rien ne ressemblera à quoi que ce soit d'humain, et cependant il agira sur l'humain.

Tout ceci nous montre à quel point cette sensibilité, qu'il a ainsi ébranlée, touche à la sensibilité tout entière, sous toutes ses formes, et que le travail de l'artiste dans ce cas-là est une véritable manœuvre sur le vif. C'est de la vivisection, il travaille sur l'animal vivant — animal vivant, c'est-à-dire animal où on ne peut pas, ou très difficilement, ou, dans des laboratoires, avec des précautions extrêmes, isoler, cloisonner les fonctions, mettre à part les diverses irradiations du système nerveux.

Par conséquent, nous avons, en revenant aux possibilités de l'art, nous avons au contraire un mouvement qui peut être une sorte de recul en lui-même de l'artiste, qui peut ne pas vouloir de ces généralisations, qui peut ne pas vouloir de ce que l'on pourrait appeler, de ce que j'appellerai

l’impureté, en matière d’art : l’impureté, c’est-à-dire le mélange des fonctions de sensibilité et des fonctions significatives.

L’artiste peut ne vouloir exactement, et ne tenir qu’à manœuvrer, exciter, que la nécessité esthétique, sans aucun recours ni au trompe-l’œil, ni à la falsification du réel, ni à des hypothèses. Et sans doute il y a dans son art des conventions, il est même nécessaire qu’il y en ait. Les conventions sont souvent très intéressantes à examiner, parce que toute convention, dans cet ordre, n’est jamais tout à fait conventionnelle, et, d’ailleurs, dans les sciences non plus, toute convention se donne comme telle pour se défendre contre l’objection. On dira : « Je pose ceci. Si vous acceptez de jouer la partie, jouez-la, mais voici la règle du jeu : il faut la prendre ou la laisser. » Cependant, quand on prend les règles du jeu, quel que soit le jeu, fût-ce le jeu mathématique ou bien le jeu de cartes, ces conventions ne sont pas choisies au hasard, croyez-le bien. Il y a toujours une arrière-pensée, il y a toujours l’intention que ces conventions soient ou les plus commodes, ou les plus fécondes possible. Ces conventions sont indispensables pour additionner les événements et les états successifs qui seront provoqués par la suite des sensations.

Et ceci est très important au point de vue sensibilité. Sans les conventions, la sensibilité est une affaire instantanée. La sensibilité n’a que des suites, qui arrivent très vite aux véritables accidents de suite, à l’accidentel, au hasard, à l’incohérent. Toutes les fois que vous trouverez une suite assez prolongée, vous êtes sûrs que la sensibilité toute seule n’y a pas pu contribuer, qu’il a fallu l’intervention d’autre chose, une sorte d’acte extérieur de la sensibilité, une sorte d’action même extérieure de la sensibilité, pour produire cela. Les conventions sont ici, en matière d’art, aussi nécessaires, aussi fondamentales, aussi efficaces, d’ailleurs, que les conventions fondamentales qui sont dans les sciences, qui permettent de combiner des opérations numériques ou des opérations géométriques, et qui permettent de poursuivre, dans ces univers de possibilités, supposés déjà

établis ou construits, ou du moins ordonnés, dans ces possibilités innombrables, qui permettent de suivre, dans un groupe de sensations, une idée particulière, un but particulier, qui lui-même est le résultat de ces conventions.

C’est ce qui arrive — l’exemple est classique — un des plus beaux exemples est celui de la fugue. Un autre exemple serait pris non pas dans le détail d’une œuvre, comme dans le cas de la fugue, mais dans les parties successives. Par exemple, j’estime qu’avoir trouvé le type de la symphonie est une très grande création, avec ses mouvements divers qui correspondent à quelque chose, qui, au moins dans l’origine, devaient avoir pour fonction, j’imagine du moins, de correspondre à des états de sensibilité successifs, qui doivent se prolonger l’un dans l’autre. Par exemple un andante et un allegro, un scherzo, un largo représentent des phases de l’être sensible. Évidemment, techniquement, ce n’est plus vrai. Techniquement, le musicien y voit simplement je ne sais quelle convention, car — je ne sais pas la musique — mais ce n’est pas pour lui aussi marqué d’intention comme cela a dû l’être au commencement, comme les noms mêmes l’indiquent.

Et tandis que les sensations donnaient une allure et mélangeaient, quant à leur espèce, comme la vie ordinaire nous les offre, un son, une couleur, une forme, etc., tandis qu’elles se suivent, qu’elles coexistent dans une espèce d’incohérence, incohérence qui est notre milieu naturel, le fait de choisir, de discerner les affinités, d’abord, une espèce même de sensation, et puis leurs affinités propres, d’observer les développements purs, propres, formels, en quelque sorte, qu’on trouve en les classant, en les isolant, le fait de percevoir et de prévoir leurs réactions réciproques, comme celles des complémentaires entre elles, ou comme celles des sons rapprochés de la gamme, qui constituent les accords, ou comme d’autres qui sont plus subtils, le fait de percevoir leurs classifications naturelles, c’est-à-dire non seulement celles qu’on aperçoit entre elles quand elles sont données, mais celles qui résultent de la production de l’une par rapport à l’autre, comme je

vous l’ai déjà plusieurs fois indiqué, comme tout à l’heure j’y faisais allusion en parlant des proportions, quand je parlais de ces modifications virtuelles qui, en présence d’une figure déterminée, nous font tendre à la modifier dans un certain sens — on peut ajouter à cela, à côté des complémentaires, les harmoniques —, tout ceci a donné naissance à cette immense classe des arts purs.

L’art pur est cet art qui est presque entièrement soustrait à l’imitation, qui n’a pas affaire directement au problème très difficile, à un des plus difficiles de la poésie, de combiner à la fois la sensibilité et la ressemblance, la sensibilité et la compréhension, la sensibilité et la signification, et ce que l’on pourrait appeler des valeurs de *vérité pour la mémoire* et des valeurs de *vérité sensorielle*, en appelant vérité sensorielle précisément cette sorte d’accord qu’il y a entre les diverses sonorités ou entre les diverses couleurs et qui se fait de soi-même par l’organe même.

Ces combinaisons entre ces deux ordres de choses si différents ne peuvent avoir lieu, ne peuvent s’effectuer qu’au prix de sacrifices réciproques. Il faut payer en signification, en déformation de la vérité de mémoire, ce que l’on gagne en valeur de vérité sensorielle, et réciproquement.

D’un côté, par exemple, vous arriverez à des invraisemblances. Il y aura dans votre récit, dans votre poème, des choses que vous raconterez, qui seront complètement invraisemblables, mais qui cadreront avec soit la sensibilité musicale, soit une autre espèce de sensibilité, dont je n’ai pas parlé jusqu’ici, qui est celle des images mêmes. Et réciproquement, vous prendrez quelquefois la liberté, vous serez obligés même de faire un vers qui sera un vers, mon Dieu, peu sonore, qui par lui-même aura peu les caractères musicaux qu’on peut exiger d’un vers, parce que vous êtes obligés de céder à la signification et de dire quelque chose. Les vers ne sont pas faits pour dire quelque chose, mais enfin il y a des cas où il faut dire quelque chose ; c’est le cas général des vers dramatiques, dans lesquels le

mélange des véritables vers et de ces vers qui sont nécessaires à dire quelque chose s'impose naturellement.

Il faut suivre, d'une part, une action qui n'a pas un rapport direct avec la sensibilité musicale ou avec la sensibilité image, mais qui a ses conditions propres ; il faut que tel événement soit amené, que tel événement soit décrit, que tel événement s'enchaîne. Tout ceci n'a rien à voir avec la sensibilité dont nous parlons. Vous avez choisi de dire cela en vers, très bien ; mais alors le langage poétique reprend ses droits et vous dit : « Pardon, moi je suis langage poétique, moi je suis rythme, moi je suis rime, moi je suis timbre du langage, et il faut tout de même me céder quelque chose. » De là ce combat qui se réduit toujours par la défaite de quelqu'un, des événements.

Enfin, mon art pur est celui qui ne contient plus — ou plutôt l'art pur serait celui qui ne contiendrait plus que les fonctions sensibilité, sans leur application aux circonstances accidentelles de la vie, qui est d'échelle sociale ou d'échelle pratique. Il n'y a pas d'histoire. Et naturellement toute histoire, tout récit emprunté à la vie, comporte toute l'incohérence de la vie. Ce que nous appelons l'irréel, dans le récit, c'est de l'incohérent, c'est-à-dire une interruption, un arrêt des conditions de sensibilité, pour passer à autre chose, tel que la vie nous le présente. C'est l'incohérent qui est à la base de la vie pratique et de la vie ordinaire. La vie sociale est un ensemble de choses qui n'ont aucun rapport entre elles, mais que nous manions fort bien. Nous nageons là-dedans comme des poissons dans l'eau. Et cependant, mieux saisi à chaque instant, le moindre instant de notre vie est, comme je vous l'ai déjà expliqué[5], une sorte d'accord dissonant où il y a du son, des odeurs, etc., où il y a des impulsions. À chaque instant, nous sommes dans cette incohérence.

L'art pur essaie de s'en tirer, essaie de construire un système homogène dans lequel il n'y ait plus ou que des sons, ou que des couleurs, etc. Cet art, par conséquent, a l'intention de créer un système absolu, ou du moins de

donner l’impression de la possibilité d’un tel système qui, d’une part, est à la fois un système fermé, complet en soi-même, comme si le monde entier n’existait pas — l’univers musical ou l’univers des couleurs nous présente un système qui n’a aucune référence à l’extérieur de lui ; il est donc ce que j’appellerai un système complet en soi-même ou un système fermé : il est entièrement constitué par des relations intrinsèques ; et d’autre part, il semble aussi qu’il soit le plus général de tous, parce qu’il contient sans exception, à l’état virtuel, toutes les possibilités que les définitions données par le sens lui-même, par la réception-production, qui est la caractéristique de notre sens, nous donnent.

Eh bien, ceci est une remarque assez curieuse. Il arrive que dans l’art, lorsque l’artiste se trouve, par sa propre sensibilité, porté à créer des choses de cet ordre de sensibilité pure, qu’il s’enivre en quelque sorte de son univers particulier, par exemple, un sculpteur qui manœuvre sa glaise et qui là-dedans essaie des formes, qui peut, dans une phase préparatoire, ne pas chercher à représenter un buste, un visage, un corps, un objet quelconque, mais presque s’amuser avec cette chose plastique qui obéit à ses mains et qui sera dieu, table ou cuvette[6], il peut essayer une forme de vase, il peut essayer une courbure, il peut essayer et il crée, en quelque sorte, par la propre sensation de son tact réciproque après sa sensation motrice et sa sensation de force, il peut créer des formes qui lui plaisent, les suivre, en trouver les modulations, passer insensiblement d’une figure dans l’autre. Eh bien, il peut arriver que cet art de sensibilité totale et intrinsèque, quand on veut en faire une œuvre, quand on veut du moins, de cette condition de sensibilité, arriver à faire une œuvre de quelque étendue, il arrivera que ce soit peut-être cet art pur qui exigera le maximum d’emploi de ce qu’on appelle l’intelligence. Et c’est là ce que je pourrai appeler le paradoxe de l’art pur.

Et en effet, on ne peut poursuivre — j’ai parlé d’une œuvre de quelque dimension, de quelque longueur, par exemple, de quelque étendue, une

œuvre qui n’est pas en quelque sorte engendrée, dans un coup de sensibilité de l’instant, par une sorte de mouvement de réaction, de réflexe, de production réflexe immédiat, mais je parle d’une chose qui se prolonge assez longuement, d’une œuvre, par exemple, qui est assez grande au point de vue des dimensions extérieures, ou une œuvre assez longue au point de vue des œuvres du temps — eh bien, il faut là ce que j’ai appelé un maximum d’emploi de l’intelligence, et vous me permettrez de ne pas, aujourd’hui, insister sur ce mot d’intelligence, qui n’est pas clair du tout. Mais je ne peux pas tout faire à la fois.

À ce moment-là, l’artiste qui s’occupe de cette œuvre-là, de cette œuvre de sensibilité prolongée ou compliquée, il ne peut la produire que moyennant un effort. Pourquoi ? Parce que, je vous l’ai dit, il y a une sorte de pression extérieure, d’incohérence, qui se produit toujours en lui. Il est sollicité par mille choses à la fois, les idées, les sensations, et des choses incohérentes se produisent. S’il a eu un instant la vision d’un effet d’ordre sensible pur, il sera instantanément assiégé par tous ces phénomènes de diversion dans lesquels nous vivons. Donc, il lui faudra un effort pour ne pas céder à la dispersion, à la distraction, à la diversion perpétuelle. Il lui faudra un effort qui sera précisément l’effort de pureté, l’effort de choix, de séparation, exactement d’ailleurs comme un monde physique, car l’image s’impose.

Dans le monde physique, un chimiste ou un physicien s’attachera à préparer des corps purs, plus tard il cherchera des corps simples. Mais le corps pur est un corps qui est homogène, qui est fait d’une seule phase, comme on dit en physique, et en général ce corps commande un travail pour le préparer. Et il est assez curieux, vous le savez très bien, que les applications du principe d’irréversibilité, du principe de Carnot[7], sont celles-ci : c’est que le mélange est facile, il se fait de soi-même, tandis qu’au contraire le fractionnement qui donne la pureté demande une dépense d’énergie. C’est le cas, par exemple, de l’homme qui verserait dans un

bassin un verre de vin : c’est très facile, le mélange se fait de lui-même. Le vin se diffuse dans la masse de l’eau, mais s’il s’agit de rattraper le vin, ce sera très difficile, et cependant les molécules du vin sont dans l’eau[8]. De même, si vous faites un mélange de deux gaz purs, vous aurez un travail très difficile, et très compliqué, et très coûteux à faire, pour les séparer, pour séparer l’hydrogène de votre oxygène.

Eh bien, ici, c’est la même chose : la préparation à l’état pur demande un effort. Et cet effort ne peut pas être un effort inconscient. Il exige un effort conscient, comme la préparation à l’état pur des sons, quand on les a retirés de l’univers des bruits pour en former l’univers des sons, a demandé un travail conscient. Il a bien fallu trouver des moyens de préparer à l’état pur les notes de la gamme, et pour cela il a fallu faire intervenir des méthodes d’expérience, des méthodes de mesure. Vous savez qu’on attribue même — c’est une légende, je pense —, on attribue la fondation de la physique mathématique à la remarque de Pythagore, que les marteaux d’un forgeron donnaient des notes différentes et à l’idée qu’il a eue de peser les marteaux. Il a trouvé une relation simple entre les nombres du poids de ces marteaux du forgeron, et il a fait correspondre, aux sons qu’il entendait, ces deux poids. La physique mathématique était ébauchée. Cet effort-là a consisté, par conséquent, à retirer de l’univers des bruits des sons. Les bruits, c’est le mélange, c’est l’incohérence dont je vous parlais, puisque ce sont des sons qui sont mêlés. Mais il a fallu un travail pour cela. Ce travail s’est traduit dans une suite de travaux, d’opérations, de mesures, et dans une suite de constructions et de tables de construction. Et c’est pourquoi un instrument de musique est un instrument de physique, puisque c’est un instrument de mesure. Vous êtes sûrs que les cordes de telle longueur donneront tel son, et il vous suffira de mesurer avec un mètre une longueur de corde et de la tendre à un certain point donné pour avoir tel son.

Par conséquent, un effort s’impose pour passer de l’impureté constante, courante de la vie, à la pureté de cet art dont je vous parlais. Et alors

l’opération consistera à séparer, à fractionner ce milieu dans lequel nous vivons, à le traiter de manière à séparer les éléments imitatifs ou les éléments trop humains, c’est-à-dire trop mêlés. Ce sont ces éléments, au contraire, qui dans leur état plus ou moins pur, ou plutôt plus ou moins impur, raccorderont l’œuvre — parce qu’il en restera toujours — raccorderont l’œuvre au désordre vital permanent. Et ces œuvres-là pourront être considérées comme des œuvres presque pures — en réalité, elles ne sont jamais absolument pures, pas plus qu’un corps n’est absolument pur en physique. Ce sont des œuvres à peu près pures, qu’on pourrait appeler aussi systèmes isolables, dans lesquelles, par une nouvelle application de nos principes, nous trouverons ce fait remarquable, c’est que nous éliminons le plus possible les combinaisons de hasard.

Ces combinaisons de hasard, qui sont celles qui se présentent le plus souvent dans l’existence, dans la vie, sont éliminées du moment que nous avons constitué un système ordonné. Sans doute le hasard se produira, dans une certaine mesure, dans la composition même de l’œuvre. Par exemple, il suffira qu’un musicien entende un certain son de hasard, fourni par le hasard — par exemple, il entendra tomber un corps qui rendra un son qui, par hasard, sera un son pur : son attention sera éveillée, il y aura là comme un germe cristallin qui tombera dans ce terrain préparé, qui est — ah, qui est quoi ? — qui est dans le musicien. Ce milieu préparé est un milieu déterminé, où un son déterminé ne va pas éveiller l’idée ; il ne dira pas : « Tiens, c’est un verre qui est tombé, c’est un marteau qui est heurté. » Non, ce que le son éveillera en lui, c’est le système des sons, et non seulement le système des sons tel quel, qui serait très difficile, mais ce son éveillera en lui ou les harmoniques ou le besoin d’un contraste avec lui, et peut-être déjà sera évoqué un élément de composition, un élément d’œuvre qui, lui, ne sera encore rien[9].

De même, si nous ne parlons plus d’un son, mais d’une série de bruits, se succédant d’une certaine façon, comme ce marteau que j’entends, il lui

suffira de ne percevoir que ce système de battements, de chocs, pour entrer dans l'univers des rythmes. Et alors il se séparera entièrement de la signification marteau-choc-ouvrier, etc., par association, pour construire à partir de ce petit élément tout un système qu'on peut dire à la rigueur être préexistant dans son système interne des sons possibles, un peu mieux encore que la statue n'est préexistante dans le bloc de marbre.

Je terminerai ces explications demain.

1. Archives Gallimard. Dactylographie transcrivant une sténographie complète de la leçon par Fernande Sergent. Des notes préparatoires de la leçon figurent en NAF 19088, f. 235-236.

2. Charles Baudelaire, « La Musique » (*Les Fleurs du mal*), v. 1 : « La musique souvent me prend comme une mer ! »

3. Voir l'« Introduction à la méthode de Léonard de Vinci » (1895, *Œ1*, p. 1165 ; *LP1*, p. 128) : « La plupart des gens y voient par l'intellect bien plus souvent que par les yeux. Au lieu d'espaces colorés, ils prennent connaissance de concepts. »

4. Dans *Caprices et Zigzags* (1852), Théophile Gautier attribue à un géomètre la phrase suivante : « La musique est le plus désagréable et le plus cher de tous les bruits. »

5. Voir plus haut la leçon du 15 janvier 1938, p. 281-282.

6. Jean de La Fontaine, « Le Statuaire et la statue de Jupiter » (*Fables*, IX, 6).

7. Le deuxième principe de la thermodynamique, ou principe de Carnot, établit l'irréversibilité des phénomènes physiques et introduit la notion d'entropie.

8. Tel est le thème du « Vin perdu », dans *Charmes* (*Œ1*, p. 146-147 ; *LP1*, p. 671-672).

9. L'exemple du son qui « évoque, à soi seul, l'univers musical » figure déjà dans « Poésie et pensée abstraite » (1939, *Œ1*, p. 1327 ; *LP3*, p. 833).

OceanofPDF.com

SAMEDI 22 JANVIER 1938

(10e leçon)

# *Le langage, moyen indispensable de l'art*

La dixième leçon insiste sur l'usage du langage, à savoir le travail conscient, comme moyen indispensable à la création de l'œuvre de l'art le plus pur. Le langage intérieur permet en effet à l'artiste de rompre la succession autrement indéfinie des productions de la sensibilité, de porter un jugement, de reprendre le contrôle. C'est aussi l'occasion pour Valéry de traiter de la poésie, qui n'est au fond qu'un « abus du langage », et de revenir sur sa conception de la poésie pure, à savoir un élément de discours qui s'imposerait de lui-même à la sensibilité du lecteur par ses propriétés sensorielles et sémantiques. Même le philosophe ne saurait se soustraire à la puissance de la sensibilité.

Mesdames, Messieurs,

Je suis arrivé à vous présenter des conceptions d'art pur, et j'ai invoqué pour ce faire quelques exemples, que j'ai tirés principalement de la musique et des arts plastiques, des arts plastiques non représentatifs[1]. Mais on peut développer cette conception plus difficilement en essayant de l'appliquer dans les productions où le langage intervient. Il est difficile de dégager les fonctions que j'appelle les fonctions cardinales de la sensibilité dans les œuvres où le langage intervient, pour des raisons que nous reverrons, mais qui sont déjà évidentes, c'est-à-dire à cause de la nature, de la structure conventionnelle de la matière même du langage, un ensemble de signes et de conventions.

Mais, avant de parler plus avant sur ce sujet, je voudrais vous dire ceci ; je voudrais ouvrir une parenthèse, faire une remarque qui me semble

intéressante : c’est que, dans tous les cas, même dans les cas, dans ces arts purs, dans ces formes pures que j’ai déjà analysées, le langage intervient toujours, si l’on tient compte de tout. Et j’ai le droit de tenir compte de tout dans les présentes recherches.

Je veux dire qu’en m’occupant présentement non pas des ouvrages eux-mêmes, qui ne sont pas mon sujet actuel — nous y viendrons, mais nous n’en sommes pas encore là, nous sommes dans une partie antérieure à la production des œuvres de l’esprit, nous sommes dans les productions propres de l’esprit, les productions spontanées —, eh bien, quand on s’occupe de cette partie de la production, des productions spontanées et non des ouvrages eux-mêmes, quand on s’occupe des domaines et des formes de la sensibilité, de la sensibilité immédiate, dans laquelle le producteur, dans laquelle le vers trouve sa matière, trouve son univers, trouve son espace particulier et borné, dans laquelle il trouve ses relations générales qui sont des équations de condition, alors on peut observer que, dans ces domaines, le langage déjà joue son rôle. Il ne le jouera pas que dans l’œuvre même : il le joue dans la préparation de l’œuvre.

Et, je vous disais, j’ai le droit d’observer actuellement, dans cette partie du cours, non pas seulement ce qui se passe quand on observe l’œuvre même, mais ce qui se passe dans l’intérieur du producteur, dans le reste de l’activité interne du sujet.

J’examine ce qu’il faut pour que ce producteur, ce théâtre de l’activité interne, prenne une conscience nette de son univers de sensibilité, qu’il puisse y entrer et en sortir, qu’il puisse ou bien accepter, ou bien solliciter, ou bien refuser les phénomènes internes qui s’y produisent, les productions spontanées. En un mot, il faut qu’il puisse être en quelque mesure le maître de la sensibilité, et non pas qu’il soit à la merci de la seule sensibilité, comme il arrive dans le rêve.

Le rêve consiste dans un développement — le rêve, s’il existe : je fais toujours cette réserve, car nous n’avons pas d’observation, naturellement,

du rêve autre que le récit et le souvenir au réveil. Je ne parle pas des phénomènes qu'on peut constater chez un homme qui rêve, les mouvements réflexes, les mots qui lui échappent : ceci ne nous apprend rien sur son état de conscience réelle, et le grand problème serait évidemment, si on pouvait le résoudre, de savoir ce qu'est la conscience sous le sommeil — nous n'avons aucun moyen de le résoudre, du moins jusqu'ici. Le rêve consiste dans un développement de la sensibilité pure, mais ce développement est revêtu, déguisé, masqué par des images représentatives. Nous avons l'impression de vivre une certaine vie, mais je pense que, si nous pouvions l'observer, nous verrions dans cette vie que les événements qui s'y produisent, que les drames qui peuvent s'y dérouler sont eux-mêmes pris, entraînés, soumis à une sorte de régime dû à la sensibilité même. Par conséquent, régime de contraste, régime de réponse, régime symétrique, etc. L'image, ici, l'image représentative, les personnes, les situations, etc., sont en quelque sorte superficielles, empruntées pour servir de réponse à des phénomènes de pure sensibilité, sans contrôle.

Or, ce producteur, dont je vous parlais, n'est pas un homme endormi, même quand il est plongé dans la composition, dans ce qu'on appelle vulgairement l'inspiration ; cet homme-là n'est pas entièrement à la merci de ces formations de sensibilité, il peut en sortir, il peut y rentrer, il peut les contrôler jusqu'à un certain point, il peut surtout les solliciter.

Eh bien, comment se passe ce gouvernement relatif, ce gouvernement... — comment dit-on ? — non continu ? Je ne trouve pas le terme. Il a pour instrument sa division de l'être ; pour moyen, pour instrument moyen, peut-être unique et peut-être indispensable, il a le langage. Et si ce n'est toujours le langage dans toute sa puissance, dans toutes ses applications, le langage entièrement organisé, c'est du moins le langage à l'état naissant, à l'état de naissance, de jugement, à l'état de signe, de possibilité de jugement, et du moment qu'il possède, ou qu'il retient, ou qu'il retrouve à des moments assez fréquents cette faculté du langage, elle est extérieure à sa formation de

sensibilité ; elle témoigne d'une sorte de division de l'être, d'une indépendance à l'égard de la formation actuelle, indépendance variable, mais vous savez combien il en faut peu pour transformer un état de conscience.

Je dis *indépendance* parce que le langage, par sa nature acquise et non réellement spontanée, n'est pas créé par le producteur : nous l'avons appris ; il est par sa nature conventionnel, puisque chaque terme est tel qu'on pourrait lui donner un autre signe.

Le langage est dans ses éléments, dans chacun de ses mots, une relation parfaitement arbitraire entre un terme et une idée, entre un terme et une impulsion. Si l'arbitraire n'existait pas, nous saurions toutes les langues ; nous aurions un moyen, étant donné le nom de l'objet donné, de le transformer rationnellement, nous aurions une compréhension et une solution du problème. Pas du tout : nous sommes obligés, chaque fois que nous apprenons une langue, de faire une nouvelle expérience de mémoire, et d'accrocher comme à un attelage, auquel on peut atteler, à une machine, à une voiture d'un modèle ou d'un autre, eh bien, on peut atteler une signification à une idée, à un mouvement un mot ou un autre, une forme phonétique ou non.

Par conséquent, la nature propre du langage est la convention du langage ordinaire, et elle nécessite, à chaque instant, toutes les fois que le langage se propose à nous, dans son état complet, dans l'état du terme et de l'idée réunis — il faut qu'à chaque instant intervienne la mémoire. De plus, cette mémoire entraîne une relation plus ou moins sentie, plus ou moins obscurément prononcée, de ce mot qui vient de paraître avec d'autres mots. Et cette relation est extrêmement riche, elle est d'ailleurs de plusieurs formes différentes, puisque tel mot en appellera un autre, pour des raisons tout à fait fortuites et accidentelles. On aura une phrase toute faite, par exemple, un cliché, ou bien il se trouvera que la figure même du mot rappellera d'autres mots, soit par rime, soit par une structure de consonnes

qui se ressemblent, enfin, mille accidents possibles. Nous sommes par là retirés, en quelque sorte, par ce fait de mémoire, de cette suite que présentent en général les formations de sensibilité.

Comme je vous l'ai dit déjà, en montrant ce fameux type de la couleur, que j'ai pris parce qu'il est extrêmement clair et saisissant, on peut passer d'une couleur à une autre par voie continue, ou bien par voie de complémentaires : tout ceci est parfaitement régulier, tout ceci se groupe dans un ensemble parfaitement ordonné. Il n'en est pas de même avec le langage. Il n'y a pas, entre les termes du dictionnaire, de relations analogues. Ce sont des relations beaucoup plus complexes et accidentelles, du moins en général. Et de plus, ces relations-là sont toujours instantes, elles sont près de nous, elles nous envahissent. Un mot en appelle un autre. Quelquefois il l'appelle comme il faut, quelquefois il l'appelle de travers, il y a des lapsus, on dira *conservation* pour *conversation*, etc. Il y aura par conséquent une foule de moyens d'attelage, à chaque mot d'appel, une foule d'autres mots, qui n'ont qu'un rapport actuel ou utilisable avec le mot prononcé. Tout ceci constitue, à l'égard des formations de sensibilité, un moyen d'indépendance, qui nous permettra de nous retirer de l'impression sensible et d'en sortir.

Alors, qu'est-ce qui se passe ? Il se passe que cette indépendance, et son effet, cette discontinuité qui nous est imposée par le mécanisme de la mémoire, introduit, en somme, un personnage. Elle introduit un tiers, elle introduit un interrupteur, un interrupteur intime dans notre système intérieur, mais enfin un interrupteur. Or, il est hors de doute que l'être en état de produire en soi-même ces formations de sensibilité réagit pendant cette production et, de temps à autre, dans son propre système, où il n'est pas enfermé : dans ce système que je puis appeler de présence productrice, il n'est pas si enfermé qu'il ne doive de temps à autre émettre une ombre de jugement, quelquefois un jugement définitif. Il émet des expressions qui sont comme latérales, qui sont d'approbation ou de blâme. On verra aussi

des interventions d’idées se produire, tout un monologue en somme, un monologue caché, secret presque, non directement perçu par celui dans lequel il se produit, qui vont accompagner son travail mental ou son travail semi-mental et semi-matériel de producteur — je dis *semi-matériel* parce qu’il se peut que le producteur en proie à cette sorte de développement de sensibilité, dont les interruptions actuellement m’occupent, que ce producteur fasse ce travail non seulement avec son cerveau, mais avec son piano, mais avec un crayon, en essayant des formes, des courbes sur son papier.

Eh bien, ce travail-là, ce travail de production, ce travail, qui est en somme une manière de suivre un développement d’ordre de la sensibilité en lui-même, est à chaque instant, dans l’état de veille, plus ou moins interrompu, surveillé, souvent distrait par des formations où le langage intervient. Et, je vous dis, le langage, c’est la garantie de toute discontinuité, c’est le moyen de passer brusquement d’un sujet à un autre, d’une idée à une autre, en sortant du développement rigoureux, continu ou du moins ordonné de la sensibilité.

Et, pour arriver maintenant au paradoxe présent, je crois que tous les arts, même ceux qui sont à première vue indépendants du langage, l’art de l’architecte, l’art du peintre, l’art du musicien, l’art de l’ornemaniste, sont presque inconcevables dans un être qui ne serait pas muni de quelque langage, c’est-à-dire un être qui ne serait pas muni de quelque moyen de ne pas être l’esclave absolu ou du son, ou de la forme, ou de la couleur, de tous ces développements qui se font ou par harmoniques ou par complémentaires, dont je vous ai entretenus.

Il arrive, par exemple, dans le dessin, que certaines formes nous engagent par elles-mêmes, et nous tendons, même quand nous essayons de représenter un objet, à suivre une courbe qui paraît, à notre sens tactile et moteur, plus intéressante, plus séduisante. C’est une tentation de la sensibilité, et, si nous abandonnons le contrôle, comme il arrive très

souvent, dans un temps assez court, nous produirons des formes qui seront trop rondes, par exemple, parce que notre sens tactile et moteur se prêtera davantage dans ce sens : nous serons tentés de faire rond. Et si nous n'avons pas de résistance, qui se produit à ce moment-là, notre dessin risquera d'être mou. Il faut, par conséquent, qu'il y ait une surveillance chez l'artiste, un contrôle, contrôle très souvent lui-même automatique, et qui est de l'espèce du langage, ou qui est même celui du langage. Il se dira : « Mais je fais trop mou. » Et alors il réagira, et il essaiera de retrouver une forme qui conserve la rigueur extérieure du modèle.

À chaque instant, la sensibilité nous offre des tangentes que nous sommes tentés de suivre, mais qui peuvent quelquefois être de très heureuses tangentes, quelquefois au contraire nuire à l'effet que nous recherchons d'autre part. Et notez bien que cet effet est lui-même généralement formulé, exprimé en nous, en termes de langage. Et c'est là un point capital.

L'intervention du langage, par conséquent, doit se considérer dans tous les arts, du moins dans tous les arts en voie de réalisation ; et elle intervient ici comme modérateur, comme correcteur, comme opposition à ces tentations de la sensibilité locale.

Je vous ai, je crois, indiqué l'autre jour, si je ne me trompe pas, à quel point nous sommes hantés par des mouvements virtuels, et que je rattachais — peut-être faudra-t-il y revenir — que je rattachais à cette virtualité : nos notions de proportion, qui sont justement la proportion exacte, seraient un état d'équilibre entre des impulsions, des dérivations, données par notre sensibilité propre, à des figures déterminées. Nous tendons à ramener ce qui s'écarte de cet équilibre particulier de nos mouvements divergents de sensibilité. Et je crois que, sans cette correction, sans cette sorte de surveillance, de contrôle presque automatique que l'intervention de la conscience, et par conséquent du langage, produit, nous ne pourrions pas

aboutir à des œuvres, surtout quand ces œuvres s'étendent dans l'espace à une grande dimension, ou dans le temps à une grande durée.

On pourrait peut-être voir, dans cette direction, s'il ne serait pas possible d'instituer une recherche expérimentale, et si un certain nombre d'expériences de laboratoire poursuivies ne donneraient pas quelques résultats qui, par exemple, pourraient éclairer la question, ou du moins la préciser sur un point. Je vous ai dit que ces interruptions se produisaient entre-temps ; eh bien, il serait intéressant de voir, dans certains cas, si on pouvait organiser une expérience dont je ne vois pas, actuellement, la définition — organiser un contrôle de ces temps-là.

Vous savez à quel point l'étude des temps est devenue capitale en ces matières de sensibilité, combien les temps de réaction peuvent servir à éclairer bien des choses. Eh bien, ici, il y aurait une application de cette étude : ce serait de voir quels sont les temps, et, par exemple, les temps maxima pendant lesquels la sensibilité sans contrôle peut se produire, pendant lesquels je poursuis ma courbe en suivant mon bras, en obéissant à l'optimum du mouvement. Ces courbes optimales, ces mouvements optimaux, ces recherches, ces productions et réceptions mêlées de la sensibilité sont peut-être justiciables d'expériences de laboratoire.

Remarquez, d'ailleurs, qu'il y a nécessairement un contrôle déjà dans des parties moins avancées de la sensibilité et du fonctionnement mental. Vous avez des contrôles élémentaires qui sont essentiels à l'usage de nos sens, à l'usage pratique de nos sens. Par exemple, si notre œil était trop sensible, s'il était trop facilement improvisateur et producteur de ces complémentaires dont j'ai beaucoup parlé, la vision normale, la vision ordinaire deviendrait impossible. Nous ne verrions plus les choses parce que, aurions-nous subi un commencement de perception, il y serait répondu par l'organe, et nous serions par conséquent privés de la suite du regard, ce regard serait remplacé par des taches de complément. Ou bien encore notre pensée serait peu de chose, elle deviendrait ce qu'elle devient dans certains

états de fatigue, ou d'ébriété, ou de sommeil, si l'association des mots, l'association de mots devenait trop tyrannique. On ne pourrait pas poursuivre un discours suivi, rester dans un sujet déterminé si, à chaque instant, chaque mot amenait avec lui son cortège infini d'associations.

Notez d'ailleurs que je parle d'association. J'en ferai une remarque au passage : les traités de psychologie parlent toujours d'association des idées. C'est un terme impropre, ou plutôt c'est un terme incomplet. En réalité, la moindre observation nous montre qu'il ne s'agit pas d'idées. Les idées n'existent pas dans l'esprit, il y a des images, il y a des signes qui sont des figures. Le mot *idée* n'est jamais très précis quand on l'écarte de la signification étymologique d'image. De plus, il n'y a pas seulement des images, il y a bien autre chose. Il y a toute la vie sensible, qui s'accroche à elle-même. Il y a des sensations, il y a des impulsions. Sensations, impulsions, mots, images, tout ceci forme cette espèce de chaos, cette espèce de tourbillon de choses qui nous sollicitent à chaque instant, et qui se poursuit comme il peut.

Si nous étions entièrement à la merci de ces effets instantanés, si nous ne possédions pas des temps plus grands que d'autres, grâce auxquels nous pouvons en quelque sorte annuler les temps intermédiaires, notre pensée ne serait qu'un désordre, elle n'aurait aucune possibilité de s'agréger à elle-même, et vous savez, dans bien des cas, qu'elle le fait à grand-peine, que nous suivons quelquefois difficilement des idées ou des mots, que très souvent il nous est difficile, dans la plupart des cas, de poursuivre, au-delà de quelques fractions de seconde, la considération d'une image. C'est un fait capital et important. Nous ne savons pas du tout ce que seraient notre existence, notre pensée, si nous étions capables de durée plus longue, et nous avons beau y suppléer par les instruments matériels que sont les écritures ou les calculs, nous ne savons pas du tout si nous n'aurions pas des conceptions tout à fait différentes et plus savantes sur les choses. C'est

probable. Mais enfin, nous avons ce que nous pouvons, chacun suivant sa nature et suivant ses formes intellectuelles.

Si nous n'avions pas ce moyen de nous dérober à cette sensibilité courante, soit qu'elle produise des effets locaux, comme les complémentaires, soit qu'elle nous assiège par cette diversité infinie d'associations, notre pensée n'existerait pas. Et en particulier, dans la production des œuvres, il y a quelque importance, du moins pour la plupart, à ceci : que l'œuvre soit continuée, qu'elle finisse par constituer un être ayant, comme l'on dit vulgairement, un commencement et une fin, une structure intelligible, à côté de sa valeur instantanée, de sa valeur insensible instantanée. Cette structure intelligible ne peut pas être acquise par la sensibilité, qui en est incapable. Il faut que la sensibilité soit interférée, soit combattue, en quelque sorte, interrompue, reprise, sollicitée, suivant un plan directeur quelconque. Ce plan directeur peut exister ou non, mais nous avons à chaque instant, je puis dire, du moins avec des temps assez rapprochés, la possibilité de nous rappeler qu'il peut y avoir un directeur. Et cette possibilité nous est précisément donnée par cette présence du langage.

Et il faudra y introduire ici une sorte de liberté, presque accidentelle, un dédoublement utilisable de notre personne ou plutôt de notre moi, et je me représente souvent ce fait, cette liberté de l'esprit à l'égard d'une autre portion de l'esprit, par une image que j'ai trouvée dans un livre de naturaliste célèbre ; c'est une image simplement, et j'ajoute que je ne crois pas un mot du récit du naturaliste, puisqu'il s'agit de cet homme si intéressant, qui s'appelait Fabre[2], qui a vu les insectes d'une façon si intéressante. Quoique je ne croie pas ce récit — je ne sais pas si c'est vrai, je n'en sais rien, je ne suis pas naturaliste, et j'ai grand-peur de tout ce qu'on nous raconte de l'ingéniosité des animaux —, mais enfin Fabre raconte ceci. Il parle de l'araignée. L'araignée fait sa construction, sa spirale logarithmique. Et Favre prétend qu'en faisant cette construction, l'araignée use de deux fils : un fil gluant, qui servira à attraper les mouches, mais elle

fait aussi un fil sec pour elle-même. Elle court sur le fil sec ; elle se garde bien de courir sur le fil gluant, qui est pour les autres. Chacun de nous, évidemment, essaie de sécréter pour les autres le fil gluant et de garder son fil sec, mais je me représente souvent l'esprit comme doué, dans certains cas, d'un fil sec, extrêmement sec, sur lequel il peut courir pour aller placer son fil gluant, et attendre et capter la mouche : l'idée intéressante, qui se forme toute seule et qui vient se prendre dans le fil gluant. Cette liberté me paraît ainsi extrêmement clairement indiquée par le récit, que j'estime faux, de Fabre.

Mais il faut fermer maintenant une parenthèse un peu démesurée et revenir à mon thème, à ce qui aurait dû être le thème de ce jour. Je me demandais donc comment retrouver mes fonctions essentielles, mes fonctions cardinales de sensibilité et mes traits essentiels de l'art pur, dans les formations comparables à des arts, dont les formes et les éléments du langage sont la matière et les conditions nécessaires, ou du moins les conditions en partie.

Il est actuellement — je pense aux arts du langage, à la littérature et nécessairement, puisqu'il s'agit d'art, à la poésie avant toute chose — ce serait peut-être une occasion de parler d'art pur en matière de poésie, c'est-à-dire de prononcer le mot fatal de *poésie pure*[3]. Sans doute ! Et il faudra bien en venir à ce sujet. Mais je crois que nous ne sommes pas encore assez avancés dans notre analyse pour traiter le sujet avec l'ampleur que je voudrais lui donner un jour ou l'autre. Je ne puis pas m'engager à fond dans cette question sans avoir envisagé, comme je le ferai plus tard, sans doute, toute la question du langage. Car cette question de poésie tient à celle du langage, et la poésie pure surtout. Je ne veux pas risquer de m'étendre sur ce point actuellement, puisque dans cette partie de mon cours ce serait violer les proportions. Ce serait m'étendre d'une manière disproportionnée sur un cas particulier par rapport à l'ensemble de ce que j'ai appelé *poétique*, c'est-à-dire production de l'œuvre de l'esprit.

Seulement, je puis dire quelques mots de cette question, puisque je suis un peu responsable du bruit qui a été fait, à tort d'ailleurs, autour de cette notion-là. Je n'ai jamais pris ce terme-là que dans le sens où je l'ai indiqué l'autre jour, en parlant d'art pur, c'est-à-dire dans le sens presque où le prennent les physiciens et les chimistes : séparation. Je voyais dans la poésie certains éléments, qui étaient plus ou moins denses, dans tout discours, qui étaient particulièrement dans certains discours, dans certaines paroles, qui s'appellent généralement *poésie*. Il était alors naturel de se demander si l'on pouvait séparer dans le discours ces parties plus spécialement intéressantes, ayant un caractère particulier, les mettre à part et en constituer des œuvres entièrement, de manière qu'il n'y ait que ces éléments purs dans ces œuvres-là, éléments d'une poésie pure. Pas autre chose dans mon esprit.

Ceci a été compris diversement. Mon regretté ami l'abbé Bremond avait vu là quelque chose de mystique, mais ce n'était pas mon intention ni mon projet de donner suite à cela. Mon intention était simplement une séparation. Si vous prenez un poème au hasard, quelconque, bon ou mauvais, peu importe, vous trouverez certains éléments, qui vous paraîtront à première vue des éléments de poésie. Vous en trouverez d'autres, qui vous sembleront moins poétiques ; si vous séparez les premiers des seconds, vous obtenez quelque chose, un certain résidu. Et si, avec ces résidus, ces choses séparées, vous pouvez construire un poème qui ne contienne que ces éléments-là, vous aurez ce que j'ai appelé la poésie pure.

Et j'ai ajouté, dans le premier écrit qui a parlé de ces questions[4], que c'était impossible, que l'on pouvait évidemment rendre plus dense un récit donné en poésie, mais qu'il était absolument impossible de constituer un écrit rien qu'avec des éléments purement poétiques. Et la raison en est évidente : c'est que le langage n'est pas fait pour cela, c'est que le langage est une chose pratique. Le langage a des propriétés pratiques, il est à chaque instant soumis à la pratique, c'est-à-dire aux usages de la vie, et cet usage,

comme je l’ai expliqué bien des fois, consiste, en ce qui concerne le langage, dans la destruction, dans la dissipation, dans l’évanouissement du langage même, par l’emploi même. Lorsque vous avez dit quelque chose à quelqu’un, dans la vie, quand vous avez demandé un verre d’eau, eh bien, une fois la chose faite, dite, et la chose faite, le but atteint, toute la forme du langage, la séparation des mots, leur structure, leur harmonie, tout ce que vous voudrez, ont entièrement disparu pour être remplacés exactement par la signification. Par conséquent, ce langage comme art n’existe plus ; la question d’art ne peut même pas se poser ; vous n’avez aucun travail à fournir, sinon qu’à former une expression qui soit compréhensible, c’est tout. Le langage meurt, si vous voulez, dans l’effet obtenu, comme l’insecte qui meurt en se servant de son dard et qui le laisse dans la blessure. Eh bien, le langage est détruit par le fait même de l’usage.

Par conséquent, lorsque le langage nous paraît se conserver, deux cas se produisent. Il se conserve quand vous n’avez pas compris ; alors vous faites répéter. Ou bien, quand vous trouvez que l’intérêt de la forme est plus grand que l’intérêt du fond, ou du moins comparable à l’intérêt du fond, alors vous êtes en poésie, vous entrez dans une voie poétique. Vous avez remarqué que les sons du langage, par exemple, étaient agréables à entendre, et non seulement à entendre, car, en ces matières de langage, entendre et se représenter qu’on prononce sont indissolubles. Il y a dans la phonétique du langage, du moins dans l’audition du langage, une partie de production propre. Vous ne pouvez pas écouter un vers qui vous intéresse sans vous sentir en même temps le prononcer : en même temps que vous avez une impression sonore, vous avez les impressions motrices, les impressions de phonation.

Eh bien, si quand on vous dit quelque chose, ce quelque chose vous plaît en soi, la signification en est diminuée, et la représentation vocale et phonétique en est augmentée. Quelque chose en demeure. Il n’y a pas de poésie qui n’ait ce corps agréable à voir, en dehors de l’acte même que fait

ce corps. C’est comme un être qui vous apporte quelque chose : quelquefois, vous regardez celle qui vous apporte une tasse de thé plus que vous ne regardez la tasse de thé.

La poésie pure consisterait à constituer un discours, une œuvre, un ensemble, une durée de parole, pendant lesquels ces éléments sensoriels du langage seraient tous intéressants. Et de plus — car je n’ai parlé que de l’extérieur, de la forme —, dans le rapprochement même des idées, dans le langage pratique, ce rapprochement est aussi bien détruit que le rapprochement des sons et des timbres ou des articulations. Mais il arrive que des rapprochements de mots aient un intérêt par eux-mêmes ; en dehors de la signification d’acte, ils doivent importer, puisqu’il s’agit de langage. Et alors des rapprochements de termes — par exemple, une épithète intéressante ; par exemple, une comparaison — vous frappent, peuvent se détacher de l’ensemble, et vous apparaissent comme des joyaux intellectuels associés à des joyaux sensoriels. Et l’ensemble du discours ainsi produit sera encore poésie.

La poésie pure aurait exigé qu’à chaque instant, à chaque... — comment dirais-je ? — à chaque phase d’absorption du langage, du discours, vous trouviez ces plaisirs précieux. Et c’est pourquoi j’approuve, j’estime énormément la parole que Voltaire, qui ne passe pas pour un poète, a prononcée sur la poésie quand il a dit que la poésie n’est faite que de beaux détails[5]. Et c’est parfaitement exact. Voltaire n’est pas un bon poète par la raison fort simple que le goût, après Voltaire, a changé sous l’influence des romantiques. Je ne trouve pas chez Voltaire, au moins chez Voltaire en vers, un beau poète, mais je ne prétends pas que dans cent ans les goûts n’aient pas changé, je n’en sais absolument rien. En tout cas, il a dit sur la poésie cette parole extrêmement remarquable : « La poésie n’est faite que de beaux détails », ce qui veut dire que la poésie est une substance à chaque instant entretenue dans un domaine très particulier, qui la soustrait à l’impression de pratique, le langage devant être détruit, parce qu’à chaque instant il

apporte son élément d'énergie poétique, d'intérêt poétique. Et c'est cela qui fait la profondeur de cette parole si simple de Voltaire.

Je n'ai pas l'intention d'entrer aujourd'hui dans cette question poétique, puisque je compte la développer un jour ou l'autre, abondamment et peut-être surabondamment. Mais puisque nous avons placé, dans la leçon précédente, le musicien en regard de l'ensemble des sons et le peintre en regard de l'ensemble des couleurs et des formes, ou l'architecte devant l'ensemble des formes et des proportions, on peut se demander s'il faut placer le poète en présence de l'ensemble des termes du langage devant le dictionnaire.

Ceci est une question des plus délicates. Il est certain que le producteur, en matière de poésie, avant même qu'il entre dans cette production de l'œuvre que nous verrons plus tard, dans l'acte même de production, doit avoir, s'il est un poète-né, un sentiment du langage, un sens du langage, un sens de ce qu'on a appelé le poids des mots, au point de vue poétique, et non seulement au sens phonétique du terme, mais même de leur signification. Et c'est ce qui nous permettra, dans bien des cas, de dépasser les crédits ordinairement accordés au commun des mortels dans l'emploi des termes.

Le poète arrivera à des expressions hardies, qui élèveront le ton du discours, à cet ensemble de combinaisons d'abus du langage, car au fond la poésie, en un certain sens, est un abus du langage. Nous abusons des moyens qui nous sont donnés par l'école et par la conversation, et par l'usage pratique. Nous doublons, nous augmentons la valeur des termes. Quelquefois, nous essayons de les violer dans leur sens, d'accrocher un attribut à un sujet qui n'est pas fait pour le recevoir, et ceci est un des moyens les plus puissants de la poésie.

Eh bien, tout ceci, tous ces abus doivent être considérés au point de vue où je me place, comme en quelque sorte un univers de langage, qui est latent chez le poète, comme l'univers des sons l'est chez le musicien, et qui

lui donne cette grande liberté, cette grande disponibilité vis-à-vis de son instrument, que nous avons remarquée dans les autres arts.

Comment voulez-vous qu'un homme attaque cette matière considérable du langage, s'il n'en a pas en quelque sorte, je dirais, presque sous la main, cette main spirituelle que j'imagine, le domaine, l'empire tout entier, et si son sens n'est pas assez aiguisé, assez subtil pour appeler dans cet ensemble à soi, au moment voulu, le mot qu'il faut ? Car en matière de style comme en matière de pensée, notez bien que la qualité la plus éminente, c'est l'à-propos, l'à-propos intérieur. Telle idée vient, elle aurait pu ne pas venir, elle avait une probabilité infiniment petite, chez la plupart, une probabilité un peu plus grande chez un autre, et à l'excitation de la demande du besoin, quelquefois même sans besoin apparent, sans excitation, paraît le terme ou le groupe de termes qui va produire chez le producteur une transformation immédiate, une mise en possession de quelque chose, d'un moyen d'action.

Voilà à peu près ce que je voulais vous dire aujourd'hui pour le poète, et il me reste sur ce point à arriver à un problème un peu plus complexe, peut-être un peu plus scabreux, un peu plus dangereux, mais enfin il est bon de penser dangereusement, même dans une chaire : c'est le problème du philosophe.

On peut se demander quelles sont les relations intimes, j'allais dire les relations coupables, du philosophe avec la sensibilité. Eh bien, je dis : je crois que le philosophe, ici, nous appartient, sous ce rapport, dans une très grande mesure. Le philosophe n'est pas exempt des tribulations du musicien ou du poète, la philosophie est, beaucoup plus qu'on ne le croirait — c'est mon impression —, disputée entre la production par la sensibilité, et tout ce qui en résulte, et la nécessité qui s'impose de représenter, sinon d'expliquer le monde.

Le philosophe, qu'est-ce qu'il fait ? Il nous trace du monde ce qu'il appelle le monde, et qui varie un peu suivant les philosophes. Les uns ont un monde plus ou moins étendu que d'autres, les uns joignent, à un monde

naturel, un monde surnaturel, les uns adjoignent au nombre des perceptions, des sensations, le monde des idées, etc. Le philosophe nous trace ou veut nous tracer une sorte de carte géographique, ou construire, si vous voulez, une sphère, une carte qui voudrait être claire, exacte, conforme au modèle, de manière que chacun s'y puisse retrouver, que chacun y puisse retrouver ses problèmes et ses observations.

Mais pour être claire, pour que la carte soit claire, soit explicative, il faut une condition quelquefois très curieusement remplie : il faut qu'elle porte quelque chose de plus qu'une carte géographique ne porte. Je fais la carte de France ou le plan de Paris : il n'y a que la France, et il n'y a que Paris. Mais la carte du philosophe doit porter des tracés de régions qui ne sont pas dans le modèle.

On aurait beau parcourir le monde, on y trouverait peut-être tout ce que les philosophes indiquent sur la carte, mais il y a des régions qu'on ne trouverait pas dans le monde, des régions qui sont ou inexplorées ou inexplorables. Et, ce qui est terrible, c'est que cependant il faut qu'elles soient sur la carte, et la carte ne serait pas claire sans ces régions. Elle ne serait pas claire non seulement sans ces régions, mais sans ces routes qui n'existent pas sur le pays, sans ces isthmes, du moins sans ces percements d'isthmes qui n'ont pas été percés.

Il faut, en effet, pour figurer et encore plus pour expliquer, pour organiser l'ensemble des choses qui sont — car c'est une véritable organisation qu'une carte —, il faut multiplier les choses qui ne sont pas. C'est une nécessité philosophique. Il faut des productions qui ne peuvent donc se tirer que — de quoi ? — que de notre sensibilité ; qui ne peuvent se tirer que de notre pouvoir étrange de répondre à ce qui nous manque, de feindre ce qui nous manque, de feindre la boisson fraîche quand nous avons soif et que nous n'avons rien à boire, de feindre cette boisson qui désaltère celui qui meurt de soif, de feindre la grappe de raisin qui va contenter Tantale, mais qui va s'écarter de Tantale quand la main va s'approcher du

fruit. Ou bien encore de feindre, ou plutôt de produire, ce qui est plus que feindre, ce beau bleu qui va compenser l'orangé produit intensément sur la rétine.

En somme, nous voyons intervenir ici, du moins je crois, un véritable principe de complémentarité, qui va servir au philosophe à pouvoir, par l'adjonction de ce dont il a besoin lui-même devant ce monde, qui n'est pas suffisamment complet pour lui, le compléter et nous l'expliquer à nous autres.

Je vous expliquerai, vendredi prochain, la suite.

1. Archives Gallimard. Dactylographie transcrivant une sténographie complète de la leçon par Fernande Sergent. Des notes préparatoires figurent en NAF 19088, f. 65-67, 62-63.

2. Jean-Henri Fabre, auteur des *Souvenirs entomologiques* (1879-1907).

3. Forgée par Valéry en 1920, puis reprise dans un sens différent par l'abbé Henri Bremond en 1925, la notion de poésie pure fit l'objet d'une querelle dans les milieux littéraires jusque vers 1930.

4. « Avant-propos » (1920, *Œ1*, p. 1275-1276 ; *LP1*, p. 763-764).

5. Voltaire, *Fragment d'un discours historique et critique sur « Don Pèdre »* (1761) : « la poésie ne charme que par les beaux détails ». La formule, inspirée par l'abbé Jean-Baptiste Dubos à Voltaire, qui la reprend en plusieurs endroits sous des formes approchantes, fait partie des citations favorites de Valéry. Voir, par exemple, en 1913, *Ci12*, p. 91, et la note afférente, p. 334 ; et, en 1933, « Au sujet du *Cimetière marin* » (*Œ1*, p. 1502 ; *LP2*, p. 284).

OceanofPDF.com

VENDREDI 28 JANVIER 1938

(11e leçon)

# *Critique de la philosophie*

L'interrogation philosophique est née d'un abus de langage et d'un questionnaire mal employé. Le langage produit en effet ses propres problèmes, de manière indépendante de la réalité. Les mots, en effet, sont « des planches sur lesquelles on peut passer en courant, et alors on passe. Mais si on s'arrête sur la planche, elle casse, et l'abîme est sans fond : on est dans la philosophie ». De même que — c'était le sujet des leçons précédentes — « le musicien cherchait la musique comme le peintre cherchait la peinture », l'un et l'autre explorant les univers sonores et visuels, le philosophe ne fait pas autre chose que d'explorer l'univers des mots, mais non pas, comme il le prétend, notre univers. La production philosophique s'apparente ainsi à celle de l'œuvre d'art : « je n'ai jamais pu considérer la métaphysique autrement que comme un art », confesse Valéry. Cette critique de l'ambition philosophique est habituelle chez lui, mais, dans un passage raturé des notes préparatoires de la leçon, il reconnaît non sans ironie que son propre usage du terme de *sensibilité* dans le cours de poétique pourrait être soumis, au fond, à une critique similaire : « Remarquons que nous ne faisons pas autre chose ici, et que [...] j'abuse excessivement du mot *sensibilité*[1]. »

Mesdames, Messieurs,

Je crois que, dans ma dernière leçon, je m'étais arrêté sur les frontières de la philosophie, considérée au point de vue de la sensibilité, comme tout ce que je fais en ce moment-ci[2]. Et le problème consiste actuellement à savoir comment nous pouvons raccorder l'être et l'œuvre du philosophe aux notions que nous avons déjà exposées sur la structure de la sensibilité généralisée.

Je vous avais dit que la philosophie n'est pas exempte des tribulations de tous les arts, et qu'elle est elle-même disputée, comme d'autres arts que

je vous ai indiqués, les arts que j'ai appelés *arts représentatifs*, entre la production par la sensibilité et les nécessités de représenter ce qu'on appelle en philosophie le monde, le monde et l'être, etc. Et je vous disais qu'on peut représenter cette situation par celle d'un homme qui fait une carte géographique, carte qui voudrait bien être claire, être conforme à un modèle déterminé, être exacte, mais qui pour être exacte — et c'est là la singularité de cette affaire — doit porter non seulement le tracé, la topographie des régions observables, mais aussi on doit y désigner les régions qui ne sont pas dans le modèle, qui sont inobservables, étant ou inexplorées ou inexplorables. Et cependant il faut bien les figurer pour expliquer — c'est encore un terme que je mets entre guillemets —, pour organiser, si vous voulez, l'ensemble des choses observables ; il faut multiplier les choses qui ne le sont pas. Il faut donc des productions qui ne peuvent se tirer, comme je vous l'ai déjà expliqué, que de notre pouvoir involontaire ou volontaire, mais généralement involontaire, notre pouvoir de répondre à une excitation donnée — exactement comme nous répondons par des images, par une production d'images plus ou moins intenses et plus ou moins organisées, à l'absence de ce qui nous manque ; comme nous répondons par une feinte de boisson à la soif, par un fruit à la faim, etc., ou même, selon mon exemple favori, par une couleur à une autre.

Et, pour reconnaître ces productions dans ce nouvel ordre de choses, pour reconnaître leur caractère, pour voir si elles ont ce caractère de relations intrinsèques que nous avons si souvent invoqué, il nous faut rechercher, dissimulées sous l'appareil abstrait des livres, et, par conséquent, essayant de pénétrer dans l'intime du philosophe, il nous faut essayer de voir si, sous cet appareil abstrait, nous ne trouverons pas des formations manifestement excitées par des besoins directs de l'être, qui ne résultent pas de l'analyse pure et simple de conceptions de l'esprit.

Il est répondu à ces productions d'excitation par des solutions que le philosophe, évidemment, ne pousse pas telles qu'elles sont : il les

généralise, il les dissimule sans s’en douter au moyen de concepts, d’idées abstraites, de mots abstraits plutôt, et c’est ainsi qu’il peut organiser à froid les conceptions, les idées des images qu’il a conçues à chaud. De plus, nous devons trouver dans l’organisation même, dans la construction même des systèmes, des traits qui nous rappelleront beaucoup certains traits que nous avons déjà relevés dans l’analyse des œuvres d’art.

En ce qui me concerne personnellement, je n’ai jamais pu considérer la métaphysique autrement que comme un art. Depuis très longtemps, je puis dire, depuis le commencement de ma vie consciente, et au moment où j’ai eu connaissance de ce que pouvait être la métaphysique, c’est-à-dire la philosophie constructive, par opposition à toute une autre philosophie que nous pourrons appeler provisoirement *critique*, il m’a semblé toujours y reconnaître les traits qui caractérisent les grandes œuvres d’art. D’ailleurs, toute une argumentation est possible à ce sujet, et, par exemple, cet argument que je trouve assez fort, que, si nous ne considérons pas l’œuvre philosophique comme œuvre d’art, mais comme autre chose — et nous verrons de quoi il est question tout à l’heure —, nous sommes exposés à rejeter comme sans valeur, comme dépourvues désormais de valeur, toutes les grandes philosophies du passé. Les philosophies du passé, celles que nous ne pouvons plus accepter pour mille raisons, par exemple, parce que les découvertes scientifiques les ont ruinées, parce que des objections suffisantes les ont également détruites, eh bien, ces œuvres-là n’auront par conséquent aucun intérêt, elles n’ont aucune place dans la vie mentale, si ce n’est la place qu’y occuperait, par exemple, une symphonie. Et je trouve que ce caractère, d’ailleurs, dégage entièrement la philosophie d’une foule de dangers.

L’un de ces dangers — et non le moindre — est peut-être actuellement le plus frappant en matière de philosophie. Ici, je me hasarde sur un terrain qui n’est pas le mien, et je vais émettre une opinion extrêmement hétérodoxe, mais à mon avis la philosophie moderne devrait se séparer de

plus en plus de la science, et la raison en est la suivante : c'est que la philosophie est une construction d'un être déterminé, il est très difficile de séparer la philosophie du philosophe, je ne crois même pas que ce soit réellement possible, et, si j'allais jusqu'au bout de ma pensée, je vous dirais que toute philosophie doit être création individuelle et personnelle ; que l'homme doit se reconnaître dans son organisation interne, parce que la philosophie comporte, dans toutes ses réflexions, un élément qui est intransmissible, et c'est par quoi elle s'oppose nettement, d'une façon absolue, à la caractéristique principale de la science, qui est la transmissibilité.

En science, les idées, les démonstrations, voire les définitions n'ont pas un intérêt majeur, en ce sens que ce n'est pas sur elles que la confiance accordée à la science, la capitalisation des résultats scientifiques, s'établit. Sans doute bien des personnes, moi le premier, admirent surtout dans la science sa partie purement intellectuelle, et c'est le travail de l'esprit qui nous intéresse. Mais en vérité ce travail de l'esprit doit toujours être considéré, surtout à partir de l'époque moderne, comme essentiellement provisoire. En effet, nous avons vu de notre temps, en quelques années, des transformations extraordinaires dans les vues théoriques ; et nous avons vu au contraire durer, depuis que la science est véritablement science, tous les résultats qui peuvent se mettre sous la forme d'une simple formule de recette, d'une formule d'opération.

Par exemple, en l'an 1800, Volta découvre ou invente la pile électrique. Avant lui, on n'avait aucune idée du courant électrique. L'électricité, les grandeurs qu'on mesure en étudiant les courants électriques, la constitution des machines qui permettent de le produire ont pu varier depuis Volta. Les fluides, etc., tout cela a changé, a même changé plusieurs fois, et vous savez avec quelle promptitude, surtout depuis une trentaine d'années, toutes ces théories ont été bouleversées. Mais il n'en reste pas moins que, si vous trouvez la formule, la recette qui vous dit : « Prends du cuivre, prends du

zinc, prends un acide, prends quelque chose qui sépare ces deux métaux, et qui interpose de l'acide entre eux, rejoins tout cela par des fils », vous obtiendrez toujours un courant électrique. Ce résultat sera entièrement indépendant de la théorie, des noms que vous donnerez aux grandeurs qui interviennent. Eh bien, c'est cela qui constitue la confiance moderne dans la science, c'est l'aboutissement à une formule qui doit se vérifier toujours, et qui d'ailleurs est entièrement transmissible, transmissible au point que vous savez, au point que n'importe qui est aujourd'hui en possession de mettre en œuvre des moyens puissants, des moyens dus à la science, mais où la science est résorbée en quelque sorte dans les procédés mêmes de produire le phénomène.

Et c'est pourquoi notre science s'est répandue sur le monde entier, à titre de pratique. Et c'est pourquoi on y attache une importance particulière et une sorte de solidité inébranlable. Ce n'est pas à la partie théorique, ce n'est pas à ces admirables calculs, à ces admirables études qu'on demandait ces découvertes, c'est simplement à la recette, j'allais dire, à la recette de cuisine, qui permet à n'importe qui, étant donné qu'il a les matériaux nécessaires, de réaliser le phénomène en question. Voilà le fait transmissible, avec ses conséquences considérables pour la civilisation, que vous pouvez imaginer, et qui sont peut-être malheureuses en bien des cas. Quoi qu'il en soit, ici, séparation très nette. Dans cette voie, le critérium, la preuve de la science, est par le fait. Dans la voie philosophique, il en est tout autrement.

Donc, en philosophie, nous nous trouvons en présence uniquement de constructions de l'esprit, de combinaisons verbales, avec une signification assez variable, puisqu'il n'y a aucun critérium de la compréhension que nous avons du texte du philosophe. Le savant a ce critérium qui est l'expérience, qui est l'observation de l'appareil, et sa science est toujours menacée dans sa partie théorique, par le fait du lendemain.

On peut dire que la science actuelle, surtout depuis quelques années, est visiblement en équilibre stationnaire, ou plutôt en équilibre mobile, avec la puissance, la précision, la perfection de ses moyens. À chaque instant, un moyen nouveau intervient, qui d'ailleurs a été créé par une sorte d'effet de ses propres travaux antérieurs. Et la science est à chaque instant en équilibre avec ses moyens. Il n'y aurait pas, par exemple, une science développée au point de vue, je suppose, électronique, si on n'avait pas inventé la chambre de Wilson[3], ou un moyen de ce genre.

En philosophie, rien de pareil, une thèse peut s'élever contre une thèse, une doctrine contre une doctrine. Par conséquent, c'est le travail propre de l'esprit qui est seul en jeu. C'est l'intérêt de ce travail qui, après tout, doit nous guider pour le classer.

Eh bien, ce travail est d'un immense intérêt, mais cet intérêt dépend, comme dans les choses d'art, pour une grande part, pour une immense part, de son consommateur. C'est ici le consommateur qui intervient au premier chef, et qui donne valeur ou non à ces produits philosophiques. Il peut arriver qu'il n'en donne aucune. Il n'y a aucun inconvénient à ignorer ou à nier toute philosophie, aucun. Il y a de grands avantages, évidemment, à la connaître, à la pratiquer, à la développer, mais il n'y a aucun inconvénient majeur à l'ignorer. Et même on peut trouver des esprits de très grande valeur, des esprits d'artistes et même de savants, qui ignorent délibérément tout point de vue métaphysique.

La personnalité même, d'ailleurs, du philosophe doit nous retenir et nous intéresser quelque peu, puisque, comme je vous l'ai dit, ici le rôle personnel est capital.

Il y a évidemment, dans le philosophe, et par tradition très ancienne, un mélange de personnages assez curieux. On trouverait évidemment, à l'analyse chimique, dans un véritable philosophe, des éléments qui tiennent du poète, des éléments qui tiennent du savant, des éléments qui tiennent du moraliste, des éléments qui tiennent du mystique, des éléments qui tiennent

même du prêtre, et même du législateur. Vous trouverez toujours, dans un philosophe, des éléments analogues, dans un grand philosophe, bien entendu, et dans un philosophe original il y a toujours cette tendance-là, accompagnée d'un trait que j'appellerai presque passionnel, d'un trait affectif remarquable, qui n'est autre que la volonté de puissance intellectuelle.

C'est, en somme, le dessein, qui est en lui, de tout résoudre et de tout ramener à soi-même, à sa monarchie, par voie intérieure ; les observations extérieures lui servent, elles l'excitent ; au besoin, il les prend comme exemples, il les analyse pour en faire des supports de sa doctrine, mais sa doctrine c'est lui, et c'est lui en tant qu'il conçoit un pouvoir intellectuel souverain, et ce pouvoir ayant portée sur tout, vue sur tout, main sur tout.

La philosophie est en somme un désir, une prétention, si vous voulez, un art aussi de prendre quelque chose, de résoudre quelque chose par la seule réflexion sur les données présentes à l'esprit, par une sorte de combinaison interne d'exploitation des possibilités mentales pures, sans aucune considération en général des conséquences pratiques, des utilités ou des inutilités, et sans aucune limitation à un but déterminé extérieurement.

Quelquefois, on donne au philosophe le nom plus simple de penseur, c'est un peu ridicule, mais enfin qui s'applique quelquefois. Le penseur est celui qui remet de la pensée dans la pensée, celui qui introduit de la pensée, qui en ajoute et qui en met là où elle ne s'impose pas à la plupart. Il admet la pensée, il l'accueille, et il la cultive pour elle-même. Et, par conséquent, il est lui-même la créature réciproque de ce besoin et de cette production d'activité spéciale. Le général, chez lui, l'universel, chez lui, admettant que ce terme ait un sens bien précis, est une fonction particulière de son individu. En somme, de même que l'amour, qui est né d'une fonction physiologique, a été développé, comme vous le savez, par les arts à travers les âges, il est devenu tout un domaine d'activité, d'idolâtrie, de passion et de création, ainsi ce qui était nécessaire, en fait de combinaisons mentales

imposées par la vie même, en fait de raisonnement, par exemple, en fait de création d'entités, de signes, en fait de création de solutions ou de décisions, a été dépassé chez certains êtres et est devenu tout un domaine d'activité extrêmement développé.

D'ailleurs, dans les deux cas, et dans tous les cas semblables, ce n'est pas le seul exemple de développement ainsi spécial d'une chose au début particulière et restreinte à la vie pratique ; tout un domaine d'activité, par exemple, a été développé, et ce qui était au début un besoin, ayant une fin, ayant une application qui se restreignait à la solution du cas particulier présenté, même l'amour, est devenu une sorte de préoccupation dominante et, en somme, la fin d'un être.

On pourrait dire, en réunissant les divers attributs que j'ai donnés au philosophe, ce prêtre, ce poète, ce savant, ce législateur, cet homme qui pense devant toute chose et à la moindre occasion, qui... — car c'est là le point important que j'oubliais : c'est que chez lui, comme chez le passionné, le retour de l'esprit philosophique, le retour de l'esprit d'enquête et de solution est immédiat et se propose à partir de n'importe quel incident. Il y a là un point capital. Beaucoup de gens font leur philosophie dans des occasions solennelles, un événement grave qui les frappe, une mort, par exemple, surtout les frappe, et alors ils font leur philosophie locale et momentanée. Mais, chez le philosophe, le moindre incident devient le germe, le commencement, le germe cristallin d'un développement qui va ou rejoindre son système ou commencer de le créer. Ainsi donc, nous avons là un exemple extrêmement simple de formation par sensibilité. Cette sensibilité est en quelque sorte hyperesthésiée chez certains, et ce sont ceux-là qui sont les philosophes prédestinés, avec ce goût, que je vous ai indiqué tout à l'heure, de tout résoudre, de tout ramener à des solutions par voie interne.

J'essaie maintenant de mettre au jour, dans l'opération du philosophe, les traits qui rattachent cette opération à nos remarques générales, à nos

observations sur la sensibilité. Je vous ai montré tout à l'heure, ou plutôt il y a, je crois, deux leçons[4], je vous ai montré comment le musicien ou le peintre cherchait la musique : le musicien cherchait la musique comme le peintre cherchait la peinture, comme le poète cherchait la poésie toute sa vie, ce qui veut dire qu'il sentait, en quelque sorte, dans chaque œuvre, en présence de chaque œuvre, soit en production, soit au moment où il la subissait lui-même, l'ensemble des possibilités, ce que j'ai appelé l'univers des couleurs, l'univers des sons, l'univers des significations. Et, par conséquent, chacun de ces êtres, devant ce système, prend une physionomie particulière, qui doit le raccorder virtuellement à la sensibilité des êtres sur lesquels il se propose d'agir.

Quant au philosophe, j'ai essayé de vous le définir, parce que je ne puis procéder qu'en essayant de me demander à moi-même et de vous dire ce que j'entends par *philosophe*. Et naturellement, ce qui serait très grave, ce serait la faute dans laquelle je tomberais, et dans laquelle peut-être je tombe, ce serait de définir mon philosophe de façon telle que ma tâche en devienne trop facile et que je puisse déduire de ma définition ce que j'essaie d'établir — c'est ce qu'ils appelleraient eux-mêmes un cercle vicieux.

Enfin, comment s'y prendre ? Si on veut essayer de se demander ce qu'est la philosophie, vous savez qu'on trouve des réponses qui sont généralement peu satisfaisantes. Je veux dire qu'elles peuvent être extrêmement bonnes, extrêmement intéressantes, extrêmement séduisantes pour l'esprit, chacune, mais il y en a plusieurs. Si elle satisfait notre goût artistique d'une bonne définition, notre goût de voir une formule qui nous intéresse, elle peut satisfaire moins notre curiosité totale.

La réponse n'aura pas entièrement comblé notre désir, et je crois en effet qu'il n'est pas très possible de substituer à ce terme, comme à bien d'autres, une formule déterminée. Ce terme-là, comme tous les termes possibles de la langue qui n'est pas la langue de l'usage, a une histoire. Il a un casier judiciaire, c'est-à-dire qu'il a été employé depuis des siècles par

bien des gens qui ne pouvaient pas s'entendre entre eux, car ils n'avaient aucun moyen extérieur de s'entendre entre eux. Par conséquent, c'est par des à-peu-près qu'on arrive dans ces cas-là, et ces à-peu-près sont toujours variables. Ils n'arrivent jamais à une solution stable.

Je cite toujours comme exemple celui-ci : celui d'un enfant qui voit deux hommes se battre, dont l'un met l'autre par terre, et le vainqueur dit à l'autre : « Tu vois bien que j'avais raison. » Et l'enfant dit : « Avoir raison, c'est mettre quelqu'un par terre. » Une deuxième fois, il entend sa mère dire à son père : « Il pleut, tu ferais bien de prendre ton parapluie. » Et le père dit : « Tu as raison. » Alors cela fait deux acceptions du mot *raison*, et vous arrivez à une chose composite de l'ensemble du mot *raison*, et vous essaierez d'y attacher une importance quand on vous fera une dissertation sur le mot *raison*. Tout cela, le parapluie, la lutte, viendra au fond de la scène. Et ce mot *raison*, qui n'a pas de définition précise, pourra faire l'objet d'une certaine dissertation, mais ça n'empêchera pas qu'il ne sera jamais défini, et il ne peut pas l'être.

Quant au philosophe, eh bien, il y a un moyen héroïque, qui consistera à voir tout simplement de quoi il s'occupe. C'est le seul moyen objectif que j'ai trouvé de me faire une idée un peu précise de la philosophie : c'est de considérer de quoi elle s'occupe.

Je vous ai dit déjà que je distinguais, entre les philosophes, ceux qui font ce que j'ai appelé de la philosophie constructive, par conséquent, ceux dont la pensée directement s'attache à construire, à établir toute une série de notions et de relations entre notions qui, pour eux, doivent recouvrir le monde. D'autres, au contraire, sont des philosophes critiques qui s'attacheront à attaquer cette construction, à être en quelque sorte des parasites, au sens le moins fâcheux du mot, d'ailleurs, mais au sens biologique du terme de cette construction, et qui vivront de la critiquer ou de la développer. Je ne vais m'intéresser qu'aux premiers, les seconds faisant partie d'une étude ultérieure, que nous ferons quand nous ferons

l’étude des œuvres elles-mêmes, et non pas des productions immédiates de l’esprit.

Comment faire ? Il y a un moyen très simple, que je crois assez bon, puisque je vous le donne : cela consiste à prendre une grammaire française et à chercher au chapitre des adverbes, où vous trouverez une table des adverbes interrogatifs, et des pronoms également interrogatifs. Par exemple : *qui*, *quoi*, *que*, *quand*, *où*, *pourquoi*, *comment*, *de quelle manière*, *jusqu’à quand*, *depuis quand*, etc. Vous pouvez retrouver facilement toute la philosophie en plaçant ces articles, ces formes, si vous voulez, ces mots, devant n’importe quelle proposition que vous voudrez, et vous verrez, en essayant cela de toutes les façons, que vous serez conduits à sortir, dans un certain nombre de cas sur cent, de l’expérience vérifiable, et que vous serez obligés ou de renoncer à la question ou d’inventer. *Inventer* : ceci parce que je vous ai conseillé de faire attention, mais très souvent vous inventerez sans y faire attention ; vous n’en serez pas moins philosophes.

Ces questions elles-mêmes, en effet, ces questions grammaticales sont nées de nos rapports, de nos relations courantes, utiles, avec les objets et avec les êtres, êtres qui sont bien déterminés, êtres très particuliers, objets bien déterminés et bien particuliers, qui sont suffisamment définis. Et dans ces rapports familiers et pratiques, rapports finis, rapports mort-nés, puisque c’est l’acte qui les domine, que nous avons introduits à titre d’expérience, que nous avons utilisés pour notre usage instantané ou borné, certains mots, certains mots que ces questions précisément ont pour fonction de nous rappeler ou de mettre en cause, par exemple, le mot *cause* lui-même, le mot *réalité*, par exemple, le mot *être*, le mot *but*, le mot *vérité*, le mot *matière*, le mot *esprit*, etc., le mot *savoir*, si vous voulez, le mot *vie*, le mot *temps*, tout cela fait partie, en premier lieu, de la vie courante, de l’usage courant, et ils n’ont aucune espèce d’extension en dehors de cela.

La question de réalité ne se pose pas du tout dans la vie courante. Nous savons très bien que telle chose est réelle, que telle autre ne l’est pas, et, s’il

y a un doute, le doute est soluble. De même pour la cause ; de même pour l'existence. Tout cela est parfaitement simple et clair, et particulièrement, par exemple, pour le mot *temps* : il n'y a aucune difficulté. Ce mot, qui ouvre de telles perspectives non seulement au philosophe, mais à quelques savants — ce gouffre peut être exagéré, quant à la profondeur —, eh bien, la vie courante nous l'offre sous mille espèces, et nous n'avons aucune difficulté à dire qu'il faut tant de temps pour aller de Paris à Marseille, moins de temps pour aller à Lyon, qu'il est temps de faire son cours au Collège de France, qu'on n'a pas le temps de faire ceci, etc. Tout cela est excessivement clair, et on dit également : « Le temps passe », et cela paraît également fort clair. Mais voilà, par conséquent, des termes avec lesquels peut s'ajuster le questionnaire en question, le questionnaire qui porte les adverbes de temps ou de lieu, ou de causalité ; et personne ici ne trouve de difficulté, de difficulté finie, parce que toutes ces difficultés, qui pourraient se dresser à beaucoup d'usages courants de ces termes, ont une solution que nous concevons très bien.

Tout le monde sait fort bien que la cause de tel fait est tel acte accompli par quelqu'un. Et ce quelqu'un avait tel dessein, il avait telle fin, il avait tel besoin à satisfaire. Et ici il y a réciprocité dans ce cas pratique, dans ce cas immédiat, dans ce cas courant, dans ce cas qui est origine première, étant de la cause, il y a réciprocité entre l'intervention de la question et la production de la réponse, ou plutôt il y a homogénéité, si je puis dire ainsi. Je veux dire que question et réponse sont du domaine de l'observation immédiate, de l'observation ordinaire, possible. Nous savons que, pour toute question de ce genre-là, qui emploie ces mots, il y a une réponse définitive, une réponse décisive qui peut exister et que la question même implique. Elle implique que la réponse n'est, en somme, qu'un choix qui sera fait par l'expérience, un choix, une désignation entre une pluralité de notions que nous possédons. Il y aura un choix d'une de ces possibilités, d'une de ces solutions, sans aucune autre modification de nos idées. Nos idées resteront

intactes. Leur combinaison changera simplement, parce que toutes ces idées, du niveau dont je parle actuellement, sont des idées qui se réfèrent à l'expérience immédiate.

Mais voilà, c'est ici que le philosophe va montrer son caractère. Quand je dis que toutes ces questions sont d'expérience immédiate, quand je dis qu'elles sont finies, quand je dis qu'elles sont bornées, c'est qu'elles ont un terme qui lui échappe. Nous discutons, par exemple, s'il pleut ou non. Il n'y a qu'à aller voir, et c'est fini, la question est absolument tranchée. Dans tous les cas possibles de l'ordre pratique, il y a une solution, quelquefois nous ne la connaissons pas, on recherche l'auteur d'un crime, mais on sait qu'il y a un auteur. On pense qu'il a eu un but pour commettre ce crime, mais on ne sait pas ce but, ça ne fait rien, nous sommes tranquilles sur ce point-là, du moins : nous savons que tout cela est fini, qu'il y a une réponse réelle, observable quelque part, ou qui le serait si telle circonstance également réelle se produisait.

Mais ici, le philosophe interviendra, et, s'il s'attarde par malheur sur les termes mêmes de la question, si, au lieu de penser à la solution donnée par le fait, il commence par adresser son questionnaire, par le régler en quelque sorte, par régler son analyse aux termes mêmes, alors il est perdu, je veux dire que la philosophie commence.

Il ne faut pas s'attarder sur les termes, car tout se modifie aussitôt qu'on s'arrête sur eux. Il m'est arrivé de comparer les mots à des planches sur lesquelles on peut passer en courant, et alors on passe. Mais si on s'arrête sur la planche, elle casse, et l'abîme est sans fond : on est dans la philosophie. Tout se modifie, dès que le loisir de penser intervient, dès que l'arrêt se produit sur une notion. Quand ce temps de loisir est donné, alors interviennent des développements illimités, dans une sorte d'enceinte, enceinte ou système isolé, qui a ses modifications propres, et ses modifications propres, nous les connaissons un peu.

Je vous ai parlé beaucoup de complémentaires, eh bien, l'œil qui s'attarde sur des objets cesse de les voir comme objets. Il les voit comme taches. Les objets perdent leur signification, et ce que j'ai appelé l'univers des couleurs prend en quelque sorte le dessus, prend le pas sur l'univers des significations. Les effets de la lumière sur la rétine l'emportent sur la propagation des perceptions vers les idées, et vous risquez, si vous vous attardez, de devenir peintres.

C'est là aussi ce qui peut arriver à celui qui va s'attardant sur ces éléments de question dont je parlais. Il risque de devenir philosophe. Et alors de ces humbles notions courantes, vulgaires, banales et sans aucune difficulté par elles-mêmes, dont je parlais tout à l'heure, voilà qu'il va tirer, quand il les met en quelque sorte au point, à son point de vue, sous le verre en quelque sorte de son microscope mental, il va en tirer des effets d'abus, des exagérations de développement, de valeur, et ces exagérations vont devenir étrangement fécondes.

Alors, vous le verrez, de la cause, par exemple, cette cause dont je parlais tout à l'heure, cette fameuse cause, il va tirer la causalité, et ce n'est pas une petite affaire. Il va tirer de la chose la réalité, et vous savez ce qu'il va en faire : il va tirer du simple but la finalité, et vous savez également toutes les discussions qui peuvent sortir de là. Vous savez tout ce que ces prodigieuses extensions ont produit, ont proliféré, ont engendré de systèmes, de thèses, de doctrines, naturellement adverses.

En d'autres termes, l'application du questionnaire, cette application presque — comment dirais-je ? — systématique, et même, je dois le dire, systématique du questionnaire à quoi que ce soit, sans limite, sans limite, car là il n'y a pas de limite, à toute proposition, à toute expérience donnée, et aussi aux termes mêmes qui décriraient ces expériences données, produit ce travail extraordinaire, en supposant, en faisant supposer, comme hypothèse fondamentale et peut-être généralement non explicite chez le philosophe, que toute question, quelle qu'elle soit, a un sens, doit avoir un

sens, et ç’a été là l’origine de cette génération immense d’idées doctrines et de termes.

Ainsi appliquez ce questionnaire à tout, placez-le comme vous voudrez, placez-en toutes les questions, si vous voulez, les unes tomberont évidemment comme trop difficiles ou trop insignifiantes, mais enfin placez ce questionnaire devant le mot *vie*, devant le mot *homme*, sans trop vous demander, d’ailleurs, si vous avez une idée très nette de ces termes — ça va venir, cela —, si vous en avez une idée très nette en dehors des cas où vous l’avez justement saisi dans un cas particulier, dans une affaire particulière, où vous vous en servez dans une opération limitée et véritable, placez donc ces questions : *comment*, *pourquoi*, *depuis quand*, *qui a fait ceci*, devant tous ces mots : « Qui a fait la vie ? Pourquoi la vie ? Pourquoi l’homme ? Qu’est-ce que l’homme ? Etc. » Placez-les aussi devant le mot *tout*, après l’avoir très curieusement déguisé sous le mot *univers*, et vous trouverez de quoi vous amuser longtemps. Vous obtiendrez une excitation remarquable si vous êtes, d’ailleurs, sensibilisés à cela, une excitation remarquable à laquelle les réponses ne manqueront jamais.

Et ces réponses, si vous avez observé un peu la philosophie, s’obtiennent toujours soit par création de termes nouveaux, soit par altération de termes, de ces termes existants, de ces humbles termes existants. Dans les deux cas, on passe nécessairement, partout, à l’indéfinissable. Dans les deux cas, on passe dans cette zone d’indéfinissable, de laquelle je crois que j’ai parlé dans ma première leçon[5]. En effet, on ne peut définir une chose qu’en montrant cette chose ou bien en effectuant devant quelqu’un un certain acte. Toutes les définitions de la mathématique, par exemple, qui sont des définitions généralement célèbres, et celles auxquelles on pense presque toujours, sont toujours des définitions qui, à part les premiers mots, qu’on considère comme évidents par eux-mêmes, comme le mot d’*ensemble*, par exemple, sont au fond des actes, nous apprennent à faire un acte que, d’ailleurs, nous savions faire, comme

de joindre deux points par une ligne ou de faire une opération arithmétique qui, elle, se décompose également dans l'acte d'ajouter, par exemple, un élément à un autre. Là, il y a un acte ou bien il y a un objet qu'on vous montre.

Mais, dans le domaine dans lequel nous sommes actuellement, il n'y a ni acte ni objet à montrer. Les actes et les objets nous circonscriraient, ils stériliseraient notre philosophie instantanément. Il faut donc que j'aie ce qui n'existe pas à ma disposition, c'est-à-dire des mots à créer, ou des mots à modifier profondément, des mots à élargir extrêmement, pour que je puisse former des propositions, ce qui est mon but.

Si, par hasard, il arrivait que le philosophe puisse définir, sa philosophie serait instantanément abolie, en état d'inhibition ; il rentrerait dans le domaine des choses vérifiables de l'ordre pratique. Et ici je ferai une remarque qui me paraît assez intéressante, puisque je la fais : c'est qu'une question dans l'ordre pratique peut demeurer sans réponse, comme je vous l'ai dit, mais enfin nous sommes tranquilles, nous savons qu'il y en a une, et que cette réponse consiste dans une détermination dont nous possédons toute la gamme à l'état possible. Nous avons tout ce qu'il faut pour répondre dans notre pensée. Il n'y aura qu'un choix, que l'événement, comme je vous l'ai dit, donnera, mais il ne nous manque que les moyens de choisir — tandis qu'une question du genre philosophique a toujours une multiplicité de réponses. Elle ne reste jamais sans réponse. Il y a toujours plusieurs réponses, une quantité de réponses ; et cette multiplicité résulte de ce fait, ou plutôt de cette circonstance, que les réponses du premier genre sont formées par nous, en sachant qu'un certain fait nous donnera tort ou raison, au besoin, tandis que les réponses du second genre sont forgées par notre esprit sans qu'il puisse raisonnablement espérer qu'un certain fait confirmera ou infirmera son opinion. Sans quoi je crois que la discussion cesserait très vite.

Exemple : on discute encore souvent sur l'origine de la vie. Il y a trois ou quatre hypothèses, on peut former très facilement au tableau les combinaisons possibles. Au fond, c'est la première chose à faire. Je ne crois pas qu'on le fasse souvent, mais au fond il n'y a pas beaucoup de combinaisons, depuis ceux qui voient un acte de création, les autres qui voient une formation physico-chimique, les troisièmes y verront un apport — il est vrai que ce n'est que reculer la question —, une théorie qui veut que la vie ait été apportée sur la terre par une sorte de germe, un aérolithe — moi, je veux bien, cela m'est égal, et il faudra rechercher la formation cosmique de l'aérolithe pour retrouver le problème. Mais enfin la réponse est extrêmement simple, il n'y a qu'à dire : « Nous ne savons pas. » Et si un jour, dans un laboratoire voisin, un de mes collègues vous apporte de la vie dans un flacon, eh bien, vous direz : « On peut faire de la vie », c'est tout. Il n'y a pas d'autre réponse, car comment voulez-vous, par n'importe quelle combinaison mentale, arriver à un résultat qui ait une vérification quelconque autre que celle-là ?

Donc, toute la discussion s'effondre. Mais avant de s'effondrer, quel plaisir elle a pu nous donner, et quelle œuvre d'art en matière... !

Certainement, nous n'en serons pas plus avancés, au point de vue vulgaire, au point de vue de cette table, pas du tout ; mais, je vous le répète, il n'y a pas d'autre solution que celle-là, et, s'il n'y avait pas celle-là, il n'y en aurait aucune. Nous avons toujours liberté de fabriquer ce que nous voudrons. En effet, comment raisonne-t-on ? Par la logique. Il est clair que la logique n'a aucune espèce de valeur en soi-même, la plus correcte dépend rigoureusement des définitions. Or, nos définitions elles-mêmes ne peuvent être, nous l'avons vu. Pour qu'elles soient quelque chose, des conventions qui ont à l'extérieur une manière d'être comprises, pour que nous fassions une convention, il faut que vous sachiez de quoi il est question, et moi-même avec moi-même, pour m'assurer de cette permanence de ma définition, qui seule fait la logique, car la logique n'est

au fond pas autre chose qu'une spéculation sur la conservation des définitions, sur la permanence des systèmes de notation. Dans ce cas, si nous n'avons rien de ce genre, il n'y a rien à faire.

Et voilà, dans cet exemple très simple de l'origine de la vie, que nous voyons, d'une part, une formation, une prolifération possible, et très intéressante par soi-même, d'hypothèses et de déductions, etc., ou intuitions, si vous voulez, pour employer un mot que je n'aime guère, mais enfin de l'intuition, si vous voulez. Mais ceci restera toujours suspendu à ce terrible inconnu : mais si monsieur le professeur du laboratoire d'à côté apportait la vie dans un flacon ? Et cela, personne ne peut dire le contraire, nous n'en savons rien.

Il y a encore d'autres discussions possibles de ce genre. Par exemple, il est assez curieux de voir continuer encore aujourd'hui à discuter sur la matière et l'esprit, et sur leur opposition, et vous allez voir — je ne sais pas si j'aurai le temps de vous dire cela aujourd'hui, je ne pense pas — à quel point cette discussion me sera précieuse à moi, comme exemple d'une production de sensibilité. Car, au fond, il n'y a là-dedans exactement qu'une excitation de contraste. Le contraste sera un de nos sujets prochains, et son rôle dans la sensibilité.

Eh bien, cette discussion sur la matière et l'esprit devient aujourd'hui à peu près absurde dans tout son ensemble, parce qu'elle supposait que l'on savait ce qu'est la matière et que l'on savait ce qu'est l'esprit. Je ne parle pas de l'esprit, je ne sais pas ce que c'est. Quant à la matière, je ne sais pas non plus ce que c'est, mais je sais que ce n'est pas ce qu'on pensait quand on discutait. Pourquoi ? Parce qu'elle s'évanouit aujourd'hui, parce qu'on la remplace par des quantités d'énergie, par des charges électriques, par un tas d'histoires qui n'ont plus du tout un caractère inerte. On disait : « Comment voulez-vous que la matière pense ? C'est une chose inerte, ça ne bouge pas, il faut donner un coup de poing... » Leibniz trouvait que, si on entrait dans un moulin — pour lui, c'était une machine compliquée, nous

avons bien dépassé ce stade —, enfin, un moulin avec une roue dentée, on aurait beau se tourner partout, on ne verrait pas de cas de conscience[6]. Bien entendu, je crois qu'on n'en verrait nulle part ailleurs. Mais si on lui avait dit : « Mais chaque fragment de cette roue dentée et de ce levier, ou de ce cordage, qui sert à la machine, qu'est-ce qu'il est pour vous ? », il aurait répondu : « C'est une masse inerte, c'est une masse que je puis mesurer, que je puis mettre ici, etc. » Attention ! Cette masse, d'ailleurs, a une histoire : vous ne savez pas à quelle époque cette masse n'a pas été émissive de choses bien curieuses, comme un morceau de radium qui émet une énergie, qui émet de la chaleur, etc. Vous n'en savez absolument rien, ni moi non plus, mais nous commençons à voir que ce mot *matière* n'a pas du tout les qualités exigées d'une matière qui n'a rien fait dans le monde.

1. NAF 19088, f. 230.

2. Archives Gallimard. Dactylographie transcrivant une sténographie complète de la leçon par Fernande Sergent. Des notes préparatoires figurent en NAF 19088, f. 227-230.

3. La chambre à brouillard, inventée en 1912 par le physicien britannique Charles Wilson, permet de visualiser le passage de particules.

4. Leçon du 21 janvier 1938.

5. Leçons des 10 et 11 décembre 1937, p. 87 et 131.

6. Leibniz utilisait l'argument du moulin pour montrer que « la perception, et ce qui en dépend, est inexplicable par des raisons mécaniques » (*Monadologie*, § 17).

OceanofPDF.com

SAMEDI 29 JANVIER 1938

(12e leçon)

# *« Les philosophes sont pleins de clichés »*

Valéry poursuit son examen critique de l'ambition philosophique en soumettant à l'analyse, en particulier, les notions floues de réalité et d'apparence. Il reproche à la discussion philosophique de se contenter souvent de déplacer ou d'inverser des nominations. Ainsi, « le nom [de *réalité*] appliqué à l'apparence la plus prochaine de nous, et qui nous est la plus familière, a été transporté et reculé, cependant que notre première impression de réalité a été, elle, placée au nombre des apparences ». Il s'agit d'un jeu à bénéfice nul, puisque, « même si on admettait que nous vivons dans un monde d'apparences, ce ne serait qu'une affaire de langage. [...] Rien n'en serait absolument changé. Rien n'empêcherait une pierre qu'on vous lance de vous atteindre, une sensation de douleur de vous parvenir. Rien ne se passerait autrement dans un monde d'apparences que dans un monde réel ». Par ailleurs, la logique fait comme si les termes et les notions ne changeaient pas de sens entre les individus, et même chez un seul individu : « chaque mot n'a pour lui que son histoire, dans celui même auquel ce mot appartient ». L'unification du savoir n'est qu'un mythe, un mythe utile pour le savant, et un mythe heureusement irréalisable, car, si cet idéal utopique était jamais atteint, l'espèce humaine « pourrait se renoncer à elle-même ».

Mesdames, Messieurs,

Je vous ai, hier, parlé de l'activité du philosophe, et j'ai tenté de préciser dans vos esprits la notion vague de philosophie par un relevé des problèmes avoués — et, à la vérité, problèmes un peu ressassés, que l'on traite indéfiniment dans les livres[1].

Si j'ose parler ainsi, c'est que je me sens appuyé par la plus haute autorité en la matière. Il y a quatre jours, M. Bergson m'a dit que les philosophes sont pleins de clichés. Et je lui ai répondu que je m'inclinais

devant son avis, mais que c’est pourquoi, depuis, comme je vous l’ai dit hier, l’origine de ma pensée, j’ai toujours tenté de donner aux philosophes la condition d’artistes, et à la philosophie la physionomie ou la valeur d’un art. Car, dans cette hypothèse, si on adopte cette manière de voir, la philosophie est soustraite à bien des critiques qu’on peut lui adresser. D’autre part, ces chefs-d’œuvre, comme je vous l’ai indiqué, sont soustraits aux atteintes de la critique et du temps, au moins de la critique qui pourrait provenir d’un examen logique, par exemple, plus moderne, ou bien des résultats scientifiques qui ont été dépassés, surmontés. Dans ces conditions, il ne nous reste rien, ou il nous reste une œuvre d’art.

Je reviendrai, d’ailleurs, tout à l’heure sur le destin possible de la philosophie, dans les conditions nouvelles où l’établissement croissant des résultats positifs l’ont étendue. Mais je voudrais en finir d’abord avec mon examen sommaire de cette branche de l’activité mentale, examen qui est évidemment un peu superficiel, un peu léger, parce que je le fais à un point de vue qui n’est pas foncièrement philosophique, mais qui est celui de l’application ou de la recherche, dans la philosophie, des conditions de sensibilité qui font actuellement l’objet principal de mon étude.

Je vous ai dit que les problèmes philosophiques, au moins ceux qui se trouvent officiellement établis, officiellement énoncés dans les ouvrages, dans les programmes, se retrouvent assez facilement en appliquant à la grammaire, je veux dire, en appliquant le questionnaire de la grammaire française ou autres grammaires, le questionnaire des adverbes d’interrogation, questionnaire qui est issu d’un usage pratique et qui est adapté à l’établissement de rapports immédiats entre l’homme et l’homme, entre l’homme et la chose, et entre l’homme et soi-même.

Si vous appliquez ce questionnaire, qui a été construit dans des cas particuliers extrêmement précis, dans des cas où les définitions sont possibles parce qu’elles consistent à montrer quelque chose ou à faire

quelque chose, si vous l'étendez au-delà de ces bornes, alors vous entrez dans le risque qu'on appelle *philosophie*.

En effet, là, l'expérience se dénote, et vous êtes obligés, pour justifier non seulement l'application du questionnaire, mais la réponse à la question, d'introduire ces parties inexplorées et inexplorables de la carte, dont j'ai parlé dans la précédente leçon.

Par exemple, une conception comme celle de l'univers dépasse évidemment la carte du monde que nous touchons et que nous voyons. L'idée du tout, étendu à quoi que ce soit, est une idée absolument floue, qui ne peut subsister qu'à la condition de ne pas s'y attarder. Il y a quelques années, je demandais à un grand géomètre : « Mais enfin, qu'est-ce que vous entendez, vous, par l'univers ? » Et il m'a répondu par une réponse que j'ai trouvée, à la vérité, un peu naïve ; il m'a dit : « Eh bien, c'est une sphère en dehors de laquelle il n'y a rien. » Je lui ai dit : « C'est assez curieux, parce qu'elle me paraît difficile à décrire. Et, voyons, dans un quart d'heure, je suppose, vous direz bien quelque chose, dans cinq minutes vous me direz un mot : est-ce que ce mot actuellement est ou non dans l'univers ? » La question ne l'a pas embarrassé, puisqu'il n'a pas répondu[2].

En somme, on se sert de la mobilité, de la souplesse du langage pour adapter le questionnaire à quoi que ce soit. Si, par exemple, vous avez adopté cet élargissement du mot *tout* et du mot *univers*, au sens primitif du terme, qui voulait dire *tout ce qu'on voit en pirouettant sur un talon* — le mot le dit : *universus*, tourné de toute part autour d'un seul axe —, eh bien, puisque vous avez l'univers, il faut bien que vous appliquiez votre question. Alors, vous arrivez à la cause de l'univers, et dans ce genre-là les développements sont aussi étendus que vous voudrez, et même aussi beaux que vous voudrez.

Quelqu'un pourrait dire : « Mais enfin, s'il en est ainsi, la philosophie a un caractère bien enfantin. » Après tout, il est bien évident que ce sont des

dépassements perpétuels du crédit que nous fait notre sens, et même notre imagination, que de spéculer ainsi.

Je dis *enfantin* : mon Dieu, pourquoi pas ? Je ne considère pas que ce soit — comment dirais-je ? — une dépréciation, une injure, que de parler d'*enfantin*, de dire *puéril* à propos d'une recherche quelconque. Après tout, on peut toujours réduire une activité humaine à un fait puéril. Et pourquoi ne pas se tourner vers ce fait même, vers cette tendance de l'enfant, et l'examiner aussi ? Car, après tout, c'est en elle que le germe de la sensibilité de cet ordre-là doit se trouver. À peine vous avez remis le langage à l'enfant, à peine lui avez-vous remis la question *pourquoi*, vous savez à quel point l'enfant la prodigue — ou, du moins, une catégorie d'enfants. Il s'en sert comme d'un jouet, et j'ai souvent pensé, ayant observé quelques enfants, qu'il y a deux catégories, dans les enfants, qui montrent quelque vivacité d'esprit, deux catégories à ce point de vue : l'enfant qui joue avec le *pourquoi*, et l'enfant qui joue avec les choses.

Vous avez remarqué que certains enfants, qui sont quelquefois très ennuyeux à surveiller, ne peuvent se tenir en place, dans une pièce où ils sont, qu'ils n'aient mis en mouvement tout ce qui est mobile, qu'ils n'aient fait tout ce qu'ils pouvaient de leurs mains, avec tout ce qui était à leur portée. Ces enfants ouvrent tous les robinets qui se trouvent là, ouvrent toutes les armoires qu'ils peuvent, font jouer tous les mécanismes, allument l'électricité, etc., et se font une curiosité en quelque sorte permanente de toutes choses qui sont à leur portée. Ils touchent à tout, ce sont des enfants touche-à-tout.

Et, d'autre part, l'autre catégorie d'enfants, qui n'est pas d'ailleurs exclusive de la première, c'est l'enfant qui pose les questions les plus saugrenues et qui place le signe *pourquoi* devant n'importe quoi.

Nous trouvons ces questions naïves, mais c'est notre propre naïveté que nous projetons sur les enfants. Nous croyons que nous nous mettons, en somme, naïvement à la place de l'enfant même, et nous nous répondons

naïvement que nous ne poserions pas la question. Nous avons vu, il y a quelque temps, à quel point une question enfantine a pu jouer un rôle dans la découverte du grand Newton[3]. Il s'est demandé : « Pourquoi est-ce que la lune ne tombe pas ? », question entièrement enfantine, de type tout à fait enfantin.

Eh bien, il faut avouer que toutes nos questions métaphysiques ont un peu ce caractère, tandis que la science a compris, pas depuis très longtemps, pas depuis l'époque... — du moins, je veux dire, jusqu'à l'époque où elle se confondait avec la philosophie, la science pouvait également poser des questions de cet ordre-là. Elle les pose encore, mais elle ne pose des questions que dans la mesure où elle pourra y répondre, où elle croit pouvoir y répondre par un résultat, par une action déterminée. Et elle pensera que, si elle répond par des images mentales ou par des formations verbales seulement, elle aura accompli œuvre vaine. Naturellement, elle se permet, et il le faut, de répondre provisoirement aux questions naïves qu'elle se pose, par des mots, par des combinaisons verbales, par des images et des déformations d'images. Là interviennent, par exemple, des notions comme celle de la continuité, qui sont au fond des notions naïves, nées de notions comme l'interpolation, qui sont au fond des formations naïves : quand vous voyez plusieurs points et que vous les joignez par une ligne, vous faites une production de sensibilité, qui est parfaitement naïve et immédiate.

Par exemple, il en reste un exemple qui est bien connu, lorsque nous parlons de constellation. Encore aujourd'hui, nous groupons un ensemble de points qui sont des astres par des lignes qui en font des polygones quelconques, comme le Chariot, la Grande Ourse. Nous savons très bien qu'il n'y a aucune relation autre que cette relation de sensibilité, si vous voulez, entre ces points divers. Nous ne savons pas du tout si les étoiles qui le composent forment en réalité un groupe. Il est intéressant pour notre vue, nous l'avons séparé et isolé, nous l'avons construit par des lignes virtuelles,

c’est tout. Eh bien, tant que la science se borne à réunir ainsi ou à grouper ou à déformer les images, pour comprendre momentanément, pour se donner rendez-vous jusqu’au moment où elle trouvera la véritable réponse, qui sera, elle, une réponse de fait, une réponse de mesure, une réponse d’expérience, il n’y a rien à dire.

Mais, malheureusement, la philosophie n’a pas cette ressource de l’expérience terminale, de la vérification finale. Et elle est par conséquent obligée de se borner, dans sa réponse, à ces questions, à des phrases, des mots, des conceptions qui sont, en un certain sens, gratuites. Il n’y a pas, si vous voulez, de terme fixé par une condition d’extériorité à la question posée. Et cela est assez curieux parce que... Du moins, une conséquence est assez curieuse de ceci, parce qu’il est arrivé — et ç’a été même un très vaste chapitre de l’histoire de la philosophie — que l’on pouvait, en niant l’extériorité, se rattraper de cette façon.

On pourrait admettre que le contrôle expérimental lui-même n’a pas de valeur. Si on nie — j’allais prononcer le mot que je ne voulais pas encore prononcer — la réalité de ce contrôle, alors ce contrôle n’a pas du tout la signification que le savant peut lui accorder. La curiosité, en somme, qui paraît chez l’enfant, qui paraît chez le philosophe, paraît aussi, vous le savez, chez beaucoup d’animaux, et elle se rattache à un fait que je vous ai déjà signalé au commencement de ces cours : c’est la nécessité, pour l’être vivant, de choisir, dans l’ensemble des perceptions, celles qui seront utilisées et utilisables pour le maintien de l’existence, pour remplir les besoins physiologiques.

Notre condition animale veut que nous soyons munis, par exemple, d’un système musculaire beaucoup plus riche, nécessairement, que celui qui suffirait à assurer chaque fois, dans un monde réglé, notre subsistance, nos déplacements nécessaires à notre alimentation, par exemple. Nous avons, par conséquent, une richesse surabondante dans laquelle il faut choisir. Et c’est là que la curiosité naît, car elle dérive de cette recherche incessante,

dans le milieu matériel qui nous entoure, des objets qui nous conviennent. Par conséquent, on comprend facilement que le développement de cette fonction, de cette possibilité, a tenu à épuiser toutes les possibilités mêmes du système momentané d'excitation et d'acte, que la disposition actuelle des choses qui nous environnent offre à notre système sensitivo-moteur. Et c'est le cas de l'enfant, de l'enfant curieux et touche-à-tout.

Mais il arrive que cet excès d'impressions, cet excès d'objets, ainsi que l'excès d'excitation qui s'y rattache, l'excès de tension des attentes qui s'y rattachent, deviennent des causes, des origines, des excitations de valeur, d'occupations, d'actes, d'ouvrages, qui deviendront à leur tour arts, science, philosophie, etc.

Par conséquent, lorsque nous parlons de l'enfant, lorsque nous semblons diminuer les plus hautes spéculations en les rapprochant des recherches de l'enfant, des recherches dites naïves, nous avons tort, nous avons absolument tort. Il n'y a aucune espèce de dégradation, d'affaiblissement de la notion noble de recherche intellectuelle, que de la rattacher, au contraire, si naturellement, à la vie même d'un enfant. En revenant à nos problèmes de tout à l'heure, nous voyons à quel point la métaphysique se trouve facilement, quand on la réduit ainsi à un certain nombre de questions, qui, elles, ne sont pas des questions absolument imposées par l'usage des choses, mais qui résultent d'une sorte de prolongation, d'exagération peut-être, du phénomène *question*.

On peut appliquer, comme je vous l'ai dit, le questionnaire, le questionnaire *cur*, *quando*, *quomodo*[4], etc., à la vie, à la mort et au monde. On peut l'appliquer, d'ailleurs — et c'est là un point très important pour la philosophie —, on peut l'appliquer à lui-même et demander pourquoi ce *pourquoi*, et comment ce *comment*, et pourquoi ce *comment*, etc. On voit alors que nous avons une origine affective certaine.

Il faut, pour cela, ou il faudrait, pour cela, entrer dans une analyse minutieuse du langage, une analyse, en particulier, des facultés mythiques

du langage et de ses propriétés de dégénérescence.

Le fait que le sens des mots, n'étant pas absolument fixé par la pratique, et ne pouvant l'être, d'ailleurs, puisqu'à chaque instant il y a acquisition, il y a déformation, il y a adaptation, appropriation du mot donné dans l'état où il se trouve, soit dans l'état d'enfant, soit plus tard — notre mot est toujours un moyen ; ce moyen, n'est-ce pas, est accumulé en nous par nos expériences précédentes, et nous nous en servons comme nous pouvons, exactement comme de nos mains. À partir du moment où le langage nous est assez familier pour être devenu une seconde nature, nous faisons comme l'enfant dans la chambre dont je parlais, nous l'appliquons à tort et à travers, un peu partout. Eh bien, j'avais essayé d'examiner l'autre jour les problèmes de la philosophie, j'avais commencé, je crois, par celui de la causalité, si je ne me trompe. Il me semble bien que c'est la causalité que j'avais envisagée, l'autre jour. Il y en a un autre de même importance, qui s'y rattache, parce que tout se rattache à tout, surtout dans le domaine dont nous nous occupons, qui est le très fameux problème de la réalité.

Là, nous assistons à un agrandissement extrêmement facile à déceler. La réalité est prise par les philosophes, par ceux surtout qui ont développé l'opposition entre le monde intérieur et le monde extérieur — ils ont pris ce mot-là comme une véritable énigme, comme source de problèmes où les plus grands philosophes se sont intéressés à un point tel que dans certains cas, à certains moments, on vous dit que celui qui ne comprend pas ce problème, qui ne sent pas ce problème, n'est pas un philosophe.

J'avoue que je suis un peu dans ce cas, et je m'en explique : à mon avis, il faut remonter, comme toujours, à l'origine simple, immédiate, commune et pratique des choses. Il est clair que le mot *chose*, en lui-même, n'a pas signifié tant de profondeur dès son origine. Et je le rattache facilement à mes idées sur la sensibilité, en remarquant que nous ne faisons intervenir le mot *réel* et le mot *réalité*, dans la pratique, que, justement, dans un état de sensibilité, de contraste. Le contraste, comme je l'expliquerai

ultérieurement, est une forme complémentaire de la sensibilité, et le mot *réalité* n'intervient que par opposition à quelque autre chose. Toutes les fois qu'il n'y a pas contraste, le mot *réalité* n'est pas employé. Nous employons le mot *réel* par opposition imaginaire, par opposition inexistante : dès que l'opposition n'a pas eu lieu, le mot ne se présente pas à notre esprit et ne s'emploie pas. Vouloir, par conséquent, le retirer de sa notion — le contraste instantané, immédiat — pour en faire un terme d'un contraste idéal, et contraste tel que l'on peut annuler l'un des termes (car la réalité philosophique supposerait facilement que toute la partie *apparence* puisse être annulée — c'est même presque une définition : le réel, c'est ce qui annulerait entièrement les apparences), eh bien, devient une sorte de position que je trouve, moi, intenable, parce qu'il me faut, pour que ce mot ait un sens à mes yeux, que je le trouve dans un contraste bien déterminé.

Comment a-t-on pensé à cela ? C'est bien simple : si les penseurs autrefois, ceux qui ont commencé à penser ainsi, ont eu cette idée de généraliser le sens du mot, de l'extraire de son emploi pratique et constant, et facile, et instantané, et d'en faire une notion si importante, c'est qu'ils se sont trouvés en présence des quelques difficultés, d'ailleurs véritables, réelles, que nous pose, je suppose, le rêve. Ou bien que nous posent ce qu'on appelle les illusions des sens.

Alors, puisque par le rêve, par exemple, nous avons l'idée d'une manière de vivre, d'une vie, en somme, d'une sorte de vie qui se dissipe entièrement par un certain changement d'état, qui s'appelle le réveil, ou bien parce que nous avons l'idée que telle apparence visuelle s'évanouit, parce que, quand nous approchons, quand nous faisons un certain acte... Je suppose, par exemple, que nous considérions, que nous nous mettons au centre d'une rue, et nous voyons que les deux côtés de la rue se joignent, se rapprochent ; plus nous regardons loin, plus les deux murs de maisons s'approchent ; mais quand nous avançons, ceci se change en parallélisme. Il y a là une sorte d'illusion, et le point vers lequel tendraient les deux lignes,

par exemple, les bords de trottoir, s’évanouit : nous voyons devant nous un nouveau point, plus éloigné. Nous sommes, par conséquent, en présence d’une sorte d’illusion. Il y en a des quantités comme cela : celle-ci est de beaucoup la plus simple, mais vous savez qu’il y a beaucoup d’illusions de la vue, ainsi.

Eh bien, on s’est dit : puisque je suis trompé par mes sens, puisque mes sens sont trompeurs, je ne puis pas définir la réalité par mes sens. Mes perceptions, même les plus complètes, même accompagnées du tact, accompagnées du sentiment de la force, du sentiment de la pression, par exemple, ou d’attention, mon sentiment du corps solide, qui est en somme la base de tout, tout cela est, après tout, assez chétif, tout cela peut être caduc, et il y a peut-être une expérience qui me montrerait qu’un corps solide n’est pas solide, que ce que je vois n’est qu’une vaine apparence, que je puis dissiper tout ce qui m’entoure, considérer que les personnes qui m’entourent, les objets qui m’entourent, tout cela n’est rien, ce n’est qu’un voile, et que, derrière ce voile, il y a quelque chose.

Voilà, je crois, la plus simple origine qu’on puisse assigner à cette réflexion sur la réalité du monde extérieur. Mais cette position d’esprit, qui est parfaitement légitime jusqu’ici, commence cependant par introduire un peu d’invention. Si ce qui nous entoure est un ensemble d’apparences, c’est que nous savons d’abord ce que c’est qu’une apparence, ce qui est assez grave. Et puis, c’est que nous plaçons, derrière cette apparence, autre chose. Mais quoi ? Ici, le terme manque, et quand nous voulons essayer de le définir, quand nous voulons essayer de mettre quelque chose derrière ce voile, nous ne trouvons rien que des mots. Rien de positif, rien de véritable ne se trouve après l’expérience qui nous a démontré que ce que nous touchons et voyons était purement apparent.

En somme, il y a là un cas particulier, où l’on voit à quel point une expérience première, sur laquelle je reviens tout de suite, a dégénéré par suite de la réflexion, de la méditation, pour arriver à ce point que le nom

appliqué à l'apparence la plus prochaine de nous, et qui nous est la plus familière, a été transporté et reculé, cependant que notre première impression de réalité a été, elle, placée au nombre des apparences.

De sorte que la question entière se résumerait pour moi dans cette formule peut-être un peu grossière : demander si le monde extérieur est réel, mon Dieu, c'est demander si le mètre qui est déposé à Meudon, l'étalon du mètre, a bien un mètre de longueur[5]. On avait pris comme étalon du réel, et seulement dans les cas où les nécessités s'en imposaient, ce que le philosophe appellera les apparences, et nous ne pouvons pas faire autrement que d'en revenir à cet étalon du mètre pour dire qu'autre chose a telle longueur. Eh bien, si nous supprimons l'étalon du mètre, quel mètre allons-nous mettre à la place ? Nous n'en trouverons pas d'autres, il n'y en a pas d'autre. De plus, il y a ce fait remarquable, c'est que même si on admettait que nous vivons dans un monde d'apparences, ce ne serait qu'une affaire de langage. Et c'est là le point grave, parce que rien n'en serait absolument changé. Rien n'empêcherait une pierre qu'on vous lance de vous atteindre, une sensation de douleur de vous parvenir. Rien ne se passerait autrement dans un monde d'apparences que dans un monde réel. Il n'y a pas moyen de voir là un critérium différent de réalité.

De sorte que je crois illusoire de se dérober, de vouloir, je crois, pouvoir se dérober à cette position instantanée qui réduit le rôle du mot *réel* et de la notion de réalité à chaque expérience ; de sorte qu'on pourrait dire à la rigueur — et je n'y vois pas d'inconvénient — que le réel dans tel état est telle chose, et que le réel dans tel autre est une autre, mais qu'il faut un réel chaque fois, un réel qui se posera, par exemple, à ce qu'on pense à ce moment-là.

On peut même, dans la pensée, penser à la fois ou concurremment à deux objets : l'un considéré comme réel, l'autre considéré comme imaginaire et illusoire. Si je fais plusieurs hypothèses sur ce qui doit se passer, par exemple, il me paraîtra que l'une d'elles sera celle à laquelle je

confierai le rôle de réalité ; et l'autre, l'autre image que je me formerai, sera une image véritablement image. Je ne donnerai pas les mêmes valeurs à ces deux images : l'une aura une valeur réelle, l'autre une valeur imaginaire. Et c'est, en somme, une question de valeur et d'attribution de valeur à quoi je réduis toute cette affaire de la réalité du monde extérieur.

Le mot ne doit pas s'employer en dehors d'une situation de relativité, et, dans chaque cas particulier, dans chaque application, il faut trouver ce à quoi on assigne cette valeur-étalon et ce à quoi on assigne une simple valeur d'apparence, ou de chose qu'une expérience peut détruire, car au fond ça revient à cela : le réel, dans chaque cas particulier, c'est ce à l'égard de quoi nous ne prévoyons aucune expérience qui pourra le détruire. Mais, justement, nous introduisons cette notion même d'expérience, qui ne peut elle-même se puiser que dans un certain réservoir, dans une certaine ressource. Et je n'en vois pas d'autre que les expériences fondamentales de notre être, qui sont l'existence du corps solide et du recoupement des sensations entre elles.

Il y a bien d'autres applications de la même recherche. Je l'ai appliquée à la réalité : tous les problèmes, je vous l'ai dit, qu'on trouve en métaphysique se trouvent également justiciables, au point de vue qui est le mien, au point de vue de la recherche des éléments de la sensibilité, de la même méthode. Car c'est pourquoi je puis faire ceci : c'est que le langage de la philosophie, qu'il soit un langage obtenu par abus d'un terme du langage courant, comme le mot *réel*, ou comme le mot *temps*, ou comme le mot *cause*, ou bien par création de termes spéciaux, comme *finalité*, est un langage qui présente ce caractère ambigu d'être à la fois, ou de vouloir être, technique et de ne pas avoir de définition précise. Car vous pouvez prendre tous ces problèmes l'un après l'autre, et vous verrez combien les définitions s'évanouissent à mesure que vous considérez les termes.

Vous ne trouvez nulle part, par exemple, une définition de la liberté. Et je reconnais que c'est fort difficile à aborder, même par notre méthode. J'en

ai cherché pour mon compte, sans trouver satisfaction, et je dois dire que, dans les auteurs, je n'en ai pas trouvé. Et cependant, c'est là le paradoxe curieux de la philosophie, on peut discuter à perte de vue pendant des siècles sur la liberté et le libre arbitre, et le déterminisme, etc., sans pouvoir définir ni l'un ni l'autre. Car notez bien que le déterminisme — je veux faire la partie égale — n'a pas plus de définition précise que la liberté.

Il y a bien une définition précise de *déterminisme*, mais dans un cas particulier et bien connu : c'est une définition d'ordre mathématique. Et encore donne-t-elle lieu à des objections très graves. En mécanique purement classique, par exemple, le déterminisme détermine la forme même des équations. Les équations une fois écrites, toutes les indications données sur elles ne déterminent jamais, ne découlent jamais que de ce que vous y avez mis. Par conséquent, vous ne trouvez rien à la fin qu'un changement de configuration et, notez-le bien, c'est là un point grave, ce changement de configuration que vous avez obtenu : la trajectoire que vous avez obtenue du système de corps ou toute autre propriété de ce genre pourra, moyennant des opérations mathématiques inverses, revenir à son point de départ. Par conséquent, c'est se mettre là en contravention à l'égard du principe de Carnot. C'est pourquoi la dynamique classique a subi une atteinte très importante au moment où le principe de Carnot a été découvert, c'est-à-dire le principe de l'irréversibilité.

Eh bien, si vous essayez, par conséquent, de penser le déterminisme en dehors de ce cas particulier, qui est parfaitement théorique, malgré de grandes, importantes, utiles et vérifiables applications pratiques, parfois dans sa généralité, on ne peut pas l'appliquer ailleurs. Par exemple, il ne s'applique pas à un système vivant. Vous ne pouvez pas définir un déterminisme qui ne soit autre chose qu'une phraséologie assez vague. L'idée de causalité ici intervenant, apportant sa contribution vague à la question, nous ne pouvons pas arriver à préciser par une formule claire, nette et définitive, ce que vous entendez par là. Sans doute, vaguement, on

peut se dire que, je suppose, un être vivant ou un système quelconque étant défini en un de ses états, l'état ultérieur devrait pouvoir s'en déduire.

Laplace prétendait que l'esprit suffisamment puissant qui connaîtrait un instant donné, d'une part, les points matériels constituant le système du monde, d'autre part, les lois du système, pourrait en déduire un état quelconque du système[6]. Mais il est évident qu'aujourd'hui nous ne pouvons même plus penser ainsi, parce que les états antérieurs du système nous paraîtront toujours singulièrement brouillés par le désordre, résultant de l'irréversibilité. Et vous savez que, dans l'état des sciences, une grande question s'est élevée depuis quelques années, et il y a une discussion encore pendante chez les savants, et surtout chez les philosophes, au sujet de la causalité et du déterminisme. On a prétendu que les principes nouveaux fondés sur la recherche microphysique pouvaient, en somme, s'opposer en quelque mesure au déterminisme.

Je n'entrerai pas dans la question, qui dépasserait de beaucoup et ma compétence et les limites de ce cours, mais c'est pour vous montrer à quel point une question a pu être discutée pendant des siècles sans qu'on ait pu même définir les données mêmes du problème : ni liberté ni déterminisme n'offrent à l'esprit une formule sur laquelle on puisse raisonner en étant sûr de ne pas devoir revenir en arrière, ce qui est le capital en ces matières-là. La liberté, je n'en ai jamais vu de définition ; le déterminisme également offre vraiment une idée trop vague, et qui ne se précise que dans un cas qui est uniquement théorique. Alors, que faire ? Ainsi les questions : « l'homme est-il libre ? », « le monde sensible est-il réel ? », sont des questions qui sont presque inexplicables, à un certain point de vue, si on ne recourt pas précisément à ces aiguillons de sensibilité qui font l'enfant être poussé malgré soi à manœuvrer tout ce qui est autour de lui, et à mettre le signe *pourquoi* devant n'importe quelle chose.

D'ailleurs, si on a pu discuter si longuement et avec une telle ingéniosité, avec une telle ressource inventive et déductive, et logique, de

telles questions, il faut aussi tenir compte d'une autre observation que je vais vous faire : c'est que, pour le philosophe, peut-être moins aujourd'hui qu'autrefois, les mots ont un sens vrai. Et, dans ce sens vrai, un sens plus profond encore. Par exemple, on croira qu'un homme qui réfléchit sur le mot de *temps* ou sur le mot d'*espace* pourra avoir du temps et de l'espace une idée plus vraie, plus exacte, qu'un autre homme qui n'y aura pas réfléchi. Ceci est une véritable illusion, parce que, comme je vous l'ai déjà plusieurs fois dit, chaque mot n'a pour lui que son histoire, dans celui même auquel ce mot appartient.

Si — et, heureusement, il n'en est pas ainsi — nous nous rappelions, nous avions une fâcheuse mémoire qui, à chaque moment, quand un terme nous vient à l'esprit, nous réciterait toutes les occasions que nous avons eues ou d'employer ce terme ou de l'entendre et de le comprendre, nous nous trouverions en présence d'une hétérogénéité, d'un désordre extraordinaire[7]. Et nous comprendrions qu'après tout, le sens du moment dernier du terme est une fonction de tous ses emplois, et pas autre chose. Nos expériences seules constituent finalement la signification de ce terme. Il en est, d'ailleurs, de même non seulement pour le mot, mais pour les formes du langage. Nous avons une grande habitude de penser avec des propositions, en joignant, comme on dit, un sujet avec un attribut. Eh bien, c'est une habitude simplement chez nous, et on peut concevoir d'autres manières de penser, dans lesquelles une distinction du sujet et de l'attribut ne serait pas essentiellement liée au fonctionnement d'un langage, c'est-à-dire d'une émission qui va pour nous et pour autrui, mais qui nous permet de reconstituer un état d'impression ou d'invention quelconque.

Les emplois du terme et les emplois de la forme sont, dans chaque cas où ils se produisent, variables et accidentels. Et les termes sont élastiques par définition ou, du moins, par observation, de sorte que la logique elle-même est très trompeuse sous ce rapport. Elle tend à nous faire croire à la rigidité de chaque mot en tant que sens. Elle tend à nous faire croire que

nous pouvons opérer sur les mots. Et, en effet, nous le faisons quelquefois de telle manière qu'il n'y a rien de changé sur le contenu, ce que nous appelons le contenu des termes, et, je vous ai montré, ce contenu n'est pas du tout une chose simple. En somme, si j'avais à définir ce qu'est la logique à mes yeux, je vous dirais ceci, qui est peut-être blasphématoire : la logique est l'étude ou l'application des transformations que nous pouvons faire subir à certains systèmes de signes, ceux qui ont pris la forme propositionnelle — que nous pouvons faire subir à ce système de signes, comme si signes et transformations étaient un fait mécanique ; comme si les signes employés, les significations, plutôt, étaient des choses absolument indéformables et que la machine nous restituât à l'issue un nouveau système, mais composé des mêmes parties autrement classées.

Et la preuve qu'il y a quelque chose de vrai dans ce que je vous dis, c'est que c'est précisément une chose de ce genre que nous représentent les machines à calculer. Le type de la logique, c'est le calcul logique, c'est *calcul*. Le mot est le même en grec, *logos* : c'est *calcul*, comme c'est *logique*, comme c'est *discours*. Alors, si on a pu construire des machines qui vous donnent, avec un tour de manivelle, le résultat exact d'une addition, d'une multiplication, d'une division et même d'une intégration, c'est qu'on a pu représenter ce qui est en nous signification par des pièces rigides, par des corps solides.

Que font les logiciens ? Que font les philosophes ? Ils ont inventé quelque chose qu'ils n'ont jamais défini non plus. C'est cela qui est curieux dans la logique, c'est qu'elle-même a besoin de certaines notions qu'elle ne définit pas et qui jouent un rôle essentiel dans toute son affaire. Je fais allusion au mot *concept*, dont vous ne trouverez pas non plus de définition. Partout, on parle de concept, on s'explique sur les concepts, on parle d'extension, etc. — propriétés, d'ailleurs, qui sont des images. Quand on veut montrer un concept, on fait une courbe fermée, sur un tableau, et on dit... C'est ce que faisait le célèbre Euler : il a fait une logique en figures, ce

sont des cercles qui contiennent des cercles[8]. Eh bien, ces cercles sont des représentations matérielles, pour l'œil, de ce que veut dire le logicien, et c'est ce qui lui permet de dire : « Ce concept englobe celui-ci. Nous ferons un raisonnement qui consistera à montrer que ce petit rond entre dans ce plus grand rond, qui entre dans un plus grand rond. » Quelquefois, on appellera ces ronds des *classes*, mais on n'en sera pas plus avancé.

C'est toujours, je vous dis, par des images matérielles que la logique pourra se justifier. Et quand elle voudra, sans ces images, définir ces notions fondamentales, classes ou concepts, elle n'y arrivera pas. Elle sera obligée de revenir à ces images, qui seront, par exemple, un ensemble d'objets sur une table, qu'elle appellera une classe, et, par conséquent, considérant l'image formée par tous ces objets, elle dira : « Ceci est le tout. » Et elle s'essaiera également à représenter le tout, qui est une grande affaire, en logique, le tout du discours, ce qu'on appelle aussi l'univers du discours, mais tout cela se réduit, en somme, à une imagerie très spéciale.

Mais, dans l'usage ordinaire, quand la philosophie s'empare de tout cela, il y a des cas où elle va user de la logique, et alors ces concepts, ces fameux concepts seront très loin, en réalité — si on examine non pas le papier, mais l'esprit des gens —, ils seront très loin de se ressembler entre eux. Il n'y a aucune garantie de ressemblance entre deux concepts de temps ou entre deux concepts de cause. Rien ne me prouve que je pense le mot *cause* comme vous. Rien ne me prouve que je pense le mot *temps* comme vous, ni le mot *univers*, etc. Il n'y a, par conséquent, aucune comparaison possible. Et même, de moi à moi, car je puis penser d'une façon ou d'une autre : si je n'ai pas l'étalon extérieur, un moyen de comparaison qui ne dépende pas de l'instant ni de la personne, il n'y a rien à faire. Et cependant on a construit là-dessus une quantité de doctrines, une quantité de systèmes, une quantité de raisonnements.

Est-ce que nous aurions, par exemple, cette idée d'univers qui joue un grand rôle ? Je parle actuellement ici — je fais une petite remarque

personnelle —, j’ai parlé beaucoup d’univers ces temps-ci, en disant : univers des sons, univers des couleurs, ce qui voulait dire simplement un ensemble d’éléments de même catégorie, au point de vue sensoriel, unis entre eux ou unissables entre eux par un système de relations comme les relations complémentaires ou, dans la musique, les relations entre les sons. Mais je prends ici le mot *univers* dans l’acception ordinaire et non pas dans mon acception personnelle et technique, mais dans l’acception ordinaire — je vous rappelle ce que je vous disais tout à l’heure du mathématicien auquel je demandais ce qu’il entendait par là. Eh bien, nous avons tous cette idée d’une sorte de surface fermée et continue, qui enveloppe nous ne savons quoi dedans, un cas où tout ce que nous trouvons, avec l’idée qu’à l’intérieur il y a tout, à l’extérieur se trouve le néant — autre création curieuse du langage. Mais enfin, malgré cela, quel que soit le vague de cette conception, ou la précision, qui est encore plus dangereuse que le vague en ces matières, il n’empêche qu’on raisonne là-dessus, qu’on peut là-dessus raisonner, qu’on cherchera la cause de l’univers, la production de l’univers, son origine, et on se demandera, par exemple, s’il est fini ou s’il est infini — grande question de philosophie.

Je ne crois pas que cette question ait de grandes conséquences. Je ne crois pas même qu’elle soit tout à fait légitime, si vous tenez compte de ce que je vous ai dit là-dessus. Il y a là, à mon avis, un leurre de l’esprit, et il y en a bien d’autres.

J’ai parlé tout à l’heure de liberté, de déterminisme. Vous savez les conséquences qu’on en a tirées, en particulier, les notions de responsabilité, etc. Nous avons, en somme, en présence d’une possibilité de critique, qui se fonde sur un examen tout à fait impartial, je vous le garantis, je vous le jure, des notions fondamentales — même un examen que je pourrais pratiquer, aussi bien, sur les notions fondamentales d’une science, ce que je ferai peut-être quelquefois : par exemple, notions fondamentales de la géométrie et de l’algèbre, en me plaçant au point de vue direct, au

point de vue de la sensibilité, c'est-à-dire de celui qui ne sait encore rien du tout et qui éprouve, par sa propre sensibilité et par les effets qu'il cherche, à donner un sens à ces notions, un sens parfaitement vérifiable par chacun.

Mais si on a pendant des siècles, comme je vous le disais, agité ces problèmes en dépit de la fragilité et de la naïveté qu'on peut y trouver, c'est parce qu'il y a eu d'abord cet effet de sensibilité, qui a toujours été enfantine, qui nous porte à toucher et à voir tout, à questionner tout, à employer des questions à tort et à travers, sur toutes choses. Mais il y a aussi autre chose. Il y a un mythe, un mythe capital, un mythe très noble, qui est le mythe du savoir, le mythe du savoir, et le mythe aussi de l'unité du savoir : la croyance que le travail de l'esprit, appliqué à toutes les choses qui l'entourent, cherchant à tirer de ces choses des notions, des formules, des explications, comme on dit, en faisant une somme de la mémoire humaine et de l'expérience humaine, en trouvant les notions nécessaires pour ordonner cette somme, pour construire dans cet ordre, doit nécessairement converger. La croyance à ces choses peut être un peu moins générale aujourd'hui : c'est que le monde est connaissable au moins dans certaines limites, et d'une connaissance dont la diversité, dont la multiplicité doit finir par converger, c'est-à-dire que toutes les connaissances doivent pouvoir se classer, pouvoir se ranger dans un ordre, pouvoir ensuite aboutir à un petit nombre, un très petit nombre de lois, de formules, de constatations résumées ou abrégées, qui elles-mêmes, en somme, pourront peut-être se résumer en un seul mot.

Et alors, ce mot d'*univers*, ce mot de *monde*, etc., que nous avons employé, prendrait un autre sens : ce serait un univers de savoir, à la cime duquel l'esprit pourrait se reposer. On peut admettre très bien que cette cime, cette pointe, soit un infini, comme on dit, qu'en somme le savoir soit, en quelque sorte, analogue[9] à ce cône idéal dont je parlais. Mais enfin, l'idée, c'est que toutes les connaissances ont quelque part, virtuellement, je ne sais où, un secret lien, un gage d'unité, qui, pour les uns, pourrait

simplement résider dans l’esprit humain, pour les autres, serait dans les choses mêmes. La nature des choses serait qu’il ne pourrait pas y avoir, si vous voulez, de phénomènes entièrement étrangers l’un à l’autre, de phénomènes entre lesquels il n’y aurait aucune liaison : pour les uns, liaison physique encore cachée, mais qu’on pourra peut-être déceler, ou qu’on peut en tout cas préjuger ; pour les autres, liaison dans le fait seul de l’existence d’un esprit. L’esprit contiendrait, en somme, virtuellement de quoi assembler la connaissance la plus éloignée de l’autre, de quoi résoudre l’hétérogène en homogène, de quoi, en somme, voir dans un seul regard l’ensemble des choses.

Le savoir-mythe est par conséquent essentiel à cette grande recherche philosophique et métaphysique dont j’ai parlé. Et alors l’homme aurait comme sorte de devoir — l’homme intellectuel — de viser ce point, de marcher toujours dans le sens de l’unification. Il y aurait une sorte d’éthique dans toute recherche d’ordre élevé, en matière intellectuelle. Et je crois que cette éthique existe, je crois que c’est elle qui est, en somme, le côté noble, moteur, du grand philosophe et du grand savant. Et c’est en quoi il peut se justifier lui-même des applications pratiques que l’on peut faire de son savoir. Il voit quelque chose d’autre que de procurer aux hommes l’éclairage électrique ou le transport par avion. Il y voit peut-être une zone d’épuisement de la destinée humaine, qui, après tout, pourrait se renoncer elle-même le jour où elle aurait atteint ce point.

Que deviendrait l’homme, le jour où il dirait : « Maintenant je sais, je sais à quoi rime tout cela, j’ai pu rassembler toutes mes expériences dans un faisceau, j’ai pu tendre vers un certain point, j’aperçois ce point, je disparais... » ?

1. Archives Gallimard. Dactylographie transcrivant une sténographie complète de la leçon par Fernande Sergent.

2. L’anecdote figure dans *Mélange* (1939, *Œ1*, p. 382 ; *LP3*, p. 127-128).

3. Voir plus haut la leçon du 7 janvier 1938, p. 207.

4. Latin : pourquoi, quand, comment.

5. Le Bureau international des poids et mesures, fondé en 1875, se trouve en réalité à Sèvres.

6. Le physicien Pierre-Simon de Laplace exposa la théorie du déterminisme dans l'*Essai philosophique sur les probabilités* (1814).

7. Tel est le cas imaginé par Jorge Luis Borges dans sa nouvelle « Funes ou la mémoire » (*Fictions*, 1944).

8. Allusion aux diagrammes d'Euler, du nom du mathématicien suisse Leonhard Euler (1707-1783).

9. Mot manquant dans la transcription.

OceanofPDF.com

VENDREDI 4 FÉVRIER 1938

(13e leçon)

# *Langage et sensibilité dans la science et la métaphysique*

Le langage permet « de placer le mot *pourquoi* devant toute chose » : telle est l'origine de la métaphysique. Le questionnement philosophique n'est déterminé que par une insatisfaction interne du philosophe, liée à sa propre sensibilité et analogue à celle de l'artiste, virtuellement infinie et toujours renouvelable. En philosophie, affirme Valéry par manière de plaisanterie — mais, en réalité, c'est bien le fond de sa pensée —, « *la quantité d'esprit dépensée dans un développement est indépendante de la niaiserie du prétexte et de l'absurdité des conséquences* ». La science, au contraire, est bornée par le réel et développe un pouvoir véritable, sans s'intéresser, en pratique, à la question purement mythique du savoir. L'essentiel, pour la science d'aujourd'hui, est de produire une capacité d'action et des « recettes qui réussissent toujours ».

Mesdames, Messieurs,

Nous avons parlé peut-être surabondamment des relations entre la sensibilité et ses fonctions avec la philosophie, ou plutôt avec le philosophe[1]. Nous avons reconnu qu'à la base de l'activité philosophique se trouvent des fonctions de sensibilité que j'avais précisées. Le *pourquoi*, le *comment*, tout le système de la question est à la base de la philosophie — la question, et ce qui en résulte nécessairement : la réponse, l'objection, la généralisation, etc., qui sont, après tout, des moments de sensibilité. Ce sont des moments de sensibilité de forme et de type particuliers ; ce sont, comme je vous l'ai expliqué, des excitations de certaines inégalités, de certaines

discontinuités dans ce que j’ai appelé aussi le cours naturel des choses, c’est-à-dire l’état d’indifférence générale.

Cette sensation d’inégalité ou de discontinuité, qui fera surgir la question, dépend indistinctement de deux facteurs : l’un, qui est une modification extérieure — et, quand je dis « extérieure », cela veut dire également une modification qui peut se produire dans la sensation du sujet — et puis d’un autre facteur, qui se joint nécessairement au premier, et qui prend avec lui une forme qu’on appellerait la forme d’un produit, si on avait le droit d’utiliser une forme arithmétique ou mathématique dans ces questions, et qui est ce qu’on peut appeler, ce que j’appellerai, pour ne pas employer encore le mot *sensibilité* dans son nouveau sens, la *susceptibilité*.

Par exemple, l’intensité serait un des facteurs, dans beaucoup de cas. Quelquefois, ce n’est pas l’intensité, c’est la nouveauté, et, d’autre part, la susceptibilité, parce qu’il est clair que l’homme est plus ou moins sensible à telle chose, plus ou moins susceptible devant telle ou telle inégalité. Il y a des gens qui ne perçoivent pas ce que d’autres perçoivent. Il y a des irritations, des créations de questions, qui dépendent de la sensibilité de l’homme devant lequel tel phénomène se produit. Par exemple, il est clair qu’à notre époque, nous assistons, sur bien des points, à un affaiblissement de sensibilité chez les hommes, affaiblissement qui est constaté, qui est presque mesurable, par l’accroissement des moyens dont on est obligé de se servir pour exciter quelque curiosité. Toutes les inventions de la publicité, par exemple, tous les accroissements d’intensité lumineuse prouvent que notre œil devient moins sensible, s’accoutume à des doses de plus en plus fortes de toxiques-lumière. On pourrait, par conséquent, mesurer en watts l’affaiblissement de la sensibilité d’une teinte : peut-être, besoin réel ; d’autre part, besoin artificiel qui se développe.

En somme, nous nous trouvons en présence d’un produit qui est bien connu, intensité ou nouveauté, ou autre chose de ce genre-là, un facteur que j’appellerai, si vous voulez, *objectif*, quoiqu’il ne le soit pas au fond,

multiplié par un facteur subjectif ou organique, que j'appellerai *susceptibilité*.

Je ne peux pas entrer dans l'examen détaillé de ces questions qui, d'ailleurs, déborderaient ma compétence et les limites du cadre de ce cours, puisqu'en somme, ici, nous entrerions directement dans une voie qui mènerait à des questions frontières entre la physique et la physiologie.

Mais j'observerai, au passage, que cette forme, ce produit, est très significative par elle-même. Toutes les fois qu'un produit avec une telle intensité s'impose à nous, nous sentons que nous sommes en présence d'une forme d'énergie.

En second lieu, le facteur *susceptibilité* différencie non seulement les individus, mais les états des individus : à tel moment, on est plus ou moins sensible, comme on dit, à telle influence, et cette sensibilité, ici, est très étendue. Il ne s'agit pas seulement de nos sens, mais presque de notre organisme, de notre faculté de réagir, au point de vue physiologique et pathologique, contre des effets extérieurs — contre le froid, par exemple.

Il différencie, par conséquent, les individus, et, je dirais même, il différencie les parties des individus. Par exemple, il y a des individus qui sont sensibles au froid et qui peuvent l'être de telle façon que, si l'impression de froid, ou plutôt si le froid extérieur, le courant d'air, se produit sur une partie du corps, sur une partie droite, par exemple, du corps, eh bien, un déséquilibre se produit, avec des effets qui peuvent être des effets pathologiques ; et, au contraire, si l'impression avait été égale sur les deux moitiés du corps, on n'aurait pas eu de réaction défavorable, ou on aurait eu une réaction suffisante pour supprimer les effets défavorables.

Non seulement les individus, mais les états des individus, mais encore — et c'est plus intéressant à un certain point de vue — l'époque. Il y a des époques plus ou moins sensibles à telle ou telle chose, et il y a dans les époques, dans les temps, dans les durées, des divisions, à ce point de vue-là, très remarquables : c'est la mode. On est sensible, par exemple, à la mode

actuelle, et très sensibilisé ; si quelqu'un se présente avec un vêtement qui a vingt ans ou trente ans de date, nous commençons à trouver cela ridicule. Nous sommes sensibilité ; le cours naturel des choses, c'est la mode actuelle, et l'infraction à la mode actuelle, ce sera pour nous une occasion de question et une occasion de rire — autant de réflexes.

Ce genre de modification individuelle, dont je parlais, nous donne lieu à une autre remarque, également assez importante : la sensation, la sensation qui suscite en nous quelque chose de nouveau, la déviation initiale, est une sensation qui est ce qu'elle est ; quelle qu'elle soit, elle est bientôt transformée en attitude que nous trouvons attitude d'interrogation. Et, après l'attitude, viendra ce commencement de la philosophie, qui sera l'expression verbale de l'attitude.

Les choses sont très simples, ici. L'animal, inquiété par un bruit, par une lueur, par un froissement de feuille, par exemple, se dresse, il regarde, et que fait-il ? Il prend une attitude, un changement d'attitude, un changement physiologique, qui offre toute sa capacité sensitive à l'instant même. Il accroît par des réflexes le maximum de capacité sensitive. Il se modifie tout entier pour accroître sa surface sentante, sa surface sensible, exactement comme la pupille de l'œil, la pupille de l'iris, s'agrandit quand la lumière est trop faible au gré de la susceptibilité rétinienne.

Tout à l'heure, je vous parlais d'éclairage et d'intensité. Eh bien, cette intensité d'éclairage, son rapport avec la sensibilité est mesuré par le diamètre de l'iris, comme il est mesuré, d'autre part, objectivement, physiquement, par le nombre de bougies employées par l'appareil d'éclairage.

L'animal qui se dresse pour écouter, qui se tourne, est tout entier transformé en gigantesque iris. Il essaie d'acquérir le plus possible du phénomène extérieur qui l'a inquiété. On peut dire que toute sa sensibilité est surexcitée, s'étend non seulement aux organes des sens, mais à ses muscles : il se dresse, il se tourne, il modifie en quelque sorte l'espace

autour de lui par son attitude, et il se met en état de recevoir le plus possible, et d'autant plus que l'impression est plus faible, qu'il n'arrive pas au seuil de connaissance dont il aurait besoin.

Pourquoi en aurait-il besoin ? Parce que, quand l'image sera assez nette, alors le système moteur sera entièrement déterminé à quelque acte, qui sera ou d'attaque ou de défense ou de fuite, peu importe, mais enfin une réponse définitive s'ensuivra, et le cycle qui a été amorcé par la sensation, par le petit bruit entendu, sera clos à ce moment-là. Autre chose commencera. Une nouvelle ère commencera pour son organisme, il se mettra à poursuivre la proie ou à fuir le chasseur.

Eh bien, en ce qui concerne nos questions, le mécanisme est, en gros, le même. Nos questions, même les plus difficiles, même les plus abstraites, même les plus élevées, les plus sublimes comme on dit, n'ont pas une autre forme. C'est toujours l'éveil, l'in-*quiétude* — au sens étymologique du mot, qui veut dire : la longue quiétude, la longue indifférence, l'impassibilité ; eh bien, le contraire : la passibilité, l'inquiétude sont éveillées de la même façon, qu'il s'agisse d'un bruit soudain que nous entendons, d'un craquement dans la nuit qui nous fait croire à des voleurs ou bien d'une idée, d'une remarque qui nous vient ou d'un fait quelconque qui excite en nous ces fonctions et ces développements, qui pourront être difficiles, abstraits, très éloignés de la pensée commune et, quelquefois, extrêmement élevés.

Comment se peut-il ? Comment puis-je passer d'un exemple si simple, qui commence par une fonction très particulière, comme j'ai pris l'exemple avec l'iris ou avec l'oreille de l'animal qui se dresse ; qui s'étend ensuite à une question plus complexe : « Qui est là ? Que veut ce qui vient ? » ; puis qui s'étend de plus en plus, jusqu'à rejoindre les questions célèbres de nos philosophes, de nos savants et de nos métaphysiciens ?

Ici intervient le rôle capital, le rôle étrange et capital, du langage. Peut-être ne devrais-je pas aborder actuellement cette question, qui trouverait sa

place beaucoup plus logiquement, et pourrait être développée avec beaucoup plus de précision et de détail, dans la partie du cours qui concernera la production des œuvres. Parce que c'est là, évidemment, que le langage trouvera les essais d'explication que j'en fais.

Mais enfin il est impossible de reconstituer la partie *sensibilité* de nos applications, de nos fabrications et opérations philosophiques ou intellectuelles, en général, sans tout de même indiquer le rôle du langage, qui est capital. Et c'est lui qui nous permet de comprendre comment, de l'état initial dont je vous ai parlé, on passait à ces développements considérables, à ces ouvrages, théories, doctrines, etc.

Qu'est-ce qu'a fait le langage ? Le langage — et je crois que j'en ai déjà parlé — a une origine évidemment pratique, un comportement ordinaire constant. Lui aussi a son cours naturel, mais peu à peu il s'est identifié, par l'usage constant que nous en faisons dans notre vie, avec notre pensée même, à ce point que les philosophes ont pu discuter si l'on pouvait penser sans langage. Je ne pense pas que la question ainsi posée soit très heureuse, mais enfin ce n'est pas le moment de la discuter.

Quoi qu'il en soit, nous avons été, par l'usage, par la possession d'un langage déjà très évolué, mis en état d'exprimer directement, non plus par des manifestations extérieures physiques, mais par des expressions formées de mots et de certaines formes qui conviennent à ces mots — nous avons ainsi obtenu de nous ce résultat curieux : c'est de détacher, de mobiliser l'attitude questionnante. C'est un point extrêmement important.

Nous en avons fait un jeu, quelque chose aussi libre que les mouvements de nos doigts quand nous jouons du piano, qui sont complètement déliés de toute activité pratique, mais qui, tout de même, ont été pliés à pouvoir constituer des combinaisons très variées. De sorte que nous pouvons envisager le langage, sur ce point de vue, exactement comme la main du pianiste, c'est-à-dire comme un tas de possibilités réunies, une foule de mouvements absolument quelconques, à notre gré.

Eh bien, le fait d'avoir un langage, de disposer, en particulier, des formes d'interrogation, de tous ces mots, de *pourquoi*, *comment*, *qui*, *quand*, etc., d'en user à tort et à travers — car c'est comme cela qu'on s'exerce —, de les appliquer en dehors des cas particuliers où la pratique nous l'imposait, où les échanges avec d'autres hommes nous l'imposaient, de nous en servir vis-à-vis de nous-mêmes, de les introduire où nous voulions et quand nous voulions, et, en somme, d'amenuiser, de différencier cette faculté parlante intérieure, ceci nous a permis, comment dirais-je ? — j'emploierai un terme très moderne, mais enfin qui est assez commode : cela nous a permis de *signaliser* une quantité de ces discontinuités de la pensée, ou de la sensation, ou de la perception, qui sans cela auraient été, comment dirais-je ? à l'état brut, indistinctes. Nous pouvons les distinguer grâce à cela. Nous pouvons rendre perceptibles, en somme, quantité de petites difficultés qui n'existaient pas du tout — nous les créons, en vérité — qui étaient entièrement négligeables.

Et en voici un exemple. Songez à ce que peut être une conscience scrupuleuse, et comment cette conscience scrupuleuse peut pratiquer son scrupule. Évidemment, elle coupe en quatre une foule de questions, elle introduit des questions dans les questions, elle *distingue* — et c'est un fait capital en matière de philosophie, entre toutes ces questions, que la distinction, d'autant que, comme vous le savez, un des grands obstacles de la pensée spéculative ou autre, c'est la contradiction, et que, comme disait Henri Poincaré, on se tire toujours de la contradiction par un *distinguo*[2]. On n'a qu'à couper en deux l'attribut, et on obtient deux manières de se tirer d'affaire.

Songez à ce que peut être l'exigence d'une conscience scrupuleuse, qui est à la fois scrupuleuse, je veux bien, mais qui peut-être ne serait pas du tout scrupuleuse, si elle n'avait pas cette tentation de la sensibilité interrogeante et cette possibilité que donne le langage d'introduire des questions dans des questions, de ne jamais être satisfait de la réponse, de la

couper en deux, d'introduire un nouveau *pourquoi*, un nouveau *comment* dans son monologue intérieur et dans la discussion extérieure.

Songez à toutes les branches dans lesquelles s'exerce cette scrupulosité — permettez-moi ce néologisme affreux —, cette manière de refuser une décision intérieure, une solution extérieure offerte pour lui trouver, comme on dit vulgairement, des cheveux.

Il y a les théologiens, qui sont célèbres pour cela, mais ce ne sont pas les seuls. Les juristes ne sont pas moins abondants en questions, et, ici, la pratique de leur métier les induit à distinguer pour gagner leur procès ou pour faire triompher leur opinion. Et je ne parle pas des géomètres, chez lesquels cela devient quelquefois non seulement beaucoup plus développé que chez tous les personnages que je vous ai cités, mais où ici — c'est un cas particulier très amusant et très intéressant — la scrupulosité, la division des questions, l'introduction incessante de la question est féconde. Et que de théories mathématiques sont issues, précisément, de la non-satisfaction !

Par exemple, depuis, mettons, près d'un siècle, des esprits scrupuleux, dans cet ordre, se sont évertués à revoir de très près, avec des microscopes de plus en plus grossissants, tous les fondements de leur science, et Dieu sait ce qu'ils y ont trouvé en fait d'objections, en fait de scrupules ! Ils sont revenus sur la nature du nombre, sur la nature des axiomes de la géométrie, qui ont valu des travaux considérables et enfanté eux-mêmes des branches nouvelles de géométrie. On a, par exemple, trouvé que les postulatums, ou d'Euclide, ou d'autres postulatums qui sont en géométrie, permettraient, en les écartant, en les supprimant, d'ouvrir la voie à de nouveaux développements, qui pouvaient ne pas être contradictoires, parce que justement les postulatums étaient de simples postulats[3]. Et, par exemple, aussi, dans la théorie des nombres, on est arrivé à diviser également la nature du nombre, à obtenir des propositions extrêmement paradoxales, mais extrêmement fécondes, et qui ont permis de grands développements.

Eh bien, l’usage du scrupule, l’usage de la question, l’usage de la non-satisfaction, l’usage de cette faculté qui nous permet, en raffinant la sensibilité, en augmentant la susceptibilité, de trouver des obstacles là où il n’y en avait pas, de ne pas passer là où on passait facilement, de diviser là où il semblait qu’on avait une continuité, en somme, d’opposer l’esprit à l’esprit, c’est un effet des plus curieux, et un des effets qui sont incontestablement liés aux fonctions de sensibilité — je ne crois pas m’en écarter en disant cela.

On pourrait dire que, conformément à ce qu’on trouve dans tous les genres de sensibilité, nous pouvons enfanter autant de difficultés que nous avons envie de dépenser d’énergie psychique. Je ne parle pas des cas où, pour nous défendre, par exemple, pour répondre à une objection, pour plaider un procès, nous avons besoin d’avoir recours à nos moyens intellectuels les plus déliés, pour détruire une objection, pour faire évanouir une accusation, etc., mais je parle vis-à-vis de nous-mêmes, vis-à-vis de nos propres recherches. Eh bien, on peut dire que le définitif d’une solution dépendrait généralement, en toute matière où il n’y a pas vérification extérieure, bien entendu, mais il dépend généralement de notre envie, de notre poussée de sensibilité, de la quantité, si vous voulez, d’énergie psychique qui veut s’employer, qui est à ce moment-là à notre disposition.

Et ceci se trouve à l’état le plus remarquable dans l’art, où la non-satisfaction joue un si grand rôle. Le raffinement de l’artiste peut toujours enfanter un travail de plus, et c’est pourquoi je redirai volontiers ceci : qu’une œuvre n’est jamais finie. L’artiste peut, lui, renchérir toujours sur la perfection, sur l’affinement de sa recherche.

Le savant a une limite finie, en tant que le savant a une vérification extérieure qui borne sa recherche. Sans doute, intellectuellement, il peut tenter de la poursuivre, mais il sait d’avance qu’il trouvera, dans une expérience, dans une observation transmissible et vérifiable, la borne. Il ne pensera plus, aujourd’hui, qu’il en sait davantage que le fait. Il dira : « Tout

ce que je pense, tout ce que je crois savoir, tout ceci, c'est très joli, tout ceci m'intéresse peut-être plus vivement que le fait, tout ce que j'ai besoin de dépenser en fait d'esprit, c'est là ce qui m'intéresse dans ma recherche. Mais, en vérité, je lui ai donné pour condition finale la vérification par le fait, la superposition de ma proposition finale à la description du fait. »

Eh bien, il n'en est pas de même pour l'artiste. Il n'y a pas de fait pour lui, puisque la valeur de l'œuvre est entièrement à la merci, d'abord, de lui-même ; en second lieu, du consommateur.

En somme, l'artiste ne peut se flatter d'être arrivé à un terme fini en aucun point de son ouvrage. Ce qui achève l'ouvrage, ce n'est pas du tout la constatation d'une superposition, d'une égalisation entre deux éléments qui doivent coïncider l'un avec l'autre — c'est le cas de la science —, mais c'est, d'une part, un fait de sensibilité bien connu, qui sera la satisfaction : l'artiste se jugera satisfait, il dansera devant son tableau, ce qui n'empêche pas que, le soir même, il pourra être découragé, puisqu'il n'a aucun critérium autre que cette même satisfaction.

Il y a autre chose : il y a la fatigue. Un homme va recommencer dix fois, vingt fois le même travail. Il est revenu mille fois sur ses pas, il ne peut plus aller plus loin, son esprit a épuisé ses ressources, sa sensibilité a épuisé tous les moyens de réexcitation. Et alors il abandonne. Le travail est abandonné : cela peut être un chef-d'œuvre, mais il est abandonné.

Ou bien alors des conditions tout à fait pratiques, extérieures : il doit livrer à telle heure tel tableau, tel article ; il le donne ; c'est fini.

Mais vous voyez combien nous retombons ici, sous une autre forme, dans la théorie que je vous ai exposée, je crois, dans la deuxième leçon, sur l'infini esthétique. Ici, le cycle recommence toujours, je veux dire qu'il n'a pas de quoi, en lui-même, s'achever, se terminer en un point déterminé.

Ainsi, l'excitation à n'importe quel degré, je veux dire, à n'importe quel niveau, le plus humble ou le plus élevé, a toujours les mêmes caractères, et, comme je vous l'ai expliqué tout à l'heure, il y a, entre le fait extérieur et le

fait intérieur, entre l'intensité, par exemple, et la susceptibilité, ce rapport de produit que je vous ai indiqué.

On peut dire que nous arrivons quelquefois, par l'éducation, à développer énormément notre susceptibilité, et nous nous trouvons alors dans le cas, vis-à-vis des autres, d'un de ces artistes ou plutôt de ces artisans artistes que l'on voit aux Gobelins ou à la manufacture de Beauvais, qui vous présente vingt écheveaux de laine entre lesquels vous ne voyez aucune espèce de différence, et qui peut vous classer vingt écheveaux de laine dans un seul ordre, d'une façon absolument impeccable pour lui et pour ses pareils ; mais, pour vous, c'est la même couleur. Il a fait vingt tons, vingt nuances du même vert ou du même bleu. Vous n'en voyez jamais qu'un, mais il l'a classé.

Eh bien, ceci arrive dans les arts, et c'est extrêmement important. Dans la peinture, c'est évident : le peintre peut distinguer des combinaisons de tons qui échappent à celui qui n'a pas l'œil suffisamment frais ou suffisamment éduqué, et, dans la littérature elle-même, en poésie, par exemple, le sens des mots, qui est capital pour la poésie ou pour la littérature de qualité supérieure, échappe en général. Peu de gens ont le sens de différencier le mot à employer, une forme verbale ou une autre, et, cependant, celui qui est rompu à ces choses-là, ou qui est né pour cela, les distingue et vous classera facilement deux œuvres qui vous paraîtront interchangeables.

Et ce n'est pas tout. L'intervention du langage, dont je vous ai parlé, qui a rendu indépendante de la circonstance la fonction *sensibilité*, qui a permis, comme je vous le disais, de disposer des questions comme nous le voulions, qui nous permet de faire ce qu'a fait le métaphysicien, par exemple, de placer le mot *pourquoi* devant toute chose, et, par conséquent, devant ce qui implique ce que le pourquoi implique[4], qui est un renversement extrêmement curieux, eh bien, tout ceci a permis, d'autre part, de combiner ces questions types, ces questions de *pourquoi*, *comment*, *quand* à l'infini

avec elles-mêmes, exactement comme un algébriste va au tableau et combinera, échafaudera des signes d'opérations à volonté, ce qu'on appelle des algorithmes. Et il pourra ainsi créer des nombres extrêmement singuliers, qui auront des propriétés très particulières, de même que nous pouvons former, nous, des questions complexes, nous pouvons échafauder des opérations. Et, d'ailleurs, c'est ce que je fais moi-même en ce moment-ci, c'est ce que je fais précisément en ce moment, en considérant ce philosophe qui vit, lui et sa philosophie, de se poser des questions *pourquoi* et *comment*, quand je pose devant lui la question *pourquoi* du *pourquoi*, et *comment* devant le *pourquoi*. Au fond, je fais la même chose.

Eh bien, de toutes ces conditions, dont vous voyez combien l'origine est simple, combien on voit le mécanisme si facilement — mécanisme que je vous ai exposé, qui conduit si facilement, de l'habitude de la vie, des occasions de questions que nous pose la vie, à tout ce développement intellectuel formidable qui comprend la science, la philosophie et autre chose —, eh bien, il est sorti de tout cela un développement extraordinaire, ou plutôt un faisceau de développements très complexes, développements qui se croisent entre eux, qui s'anastomosent au point que, très souvent, on ne sait pas très bien sur quelle voie on se trouve.

Par exemple, la science, la philosophie, ce ne sont pas les seules choses qui sont en jeu. La métaphysique elle-même, la mystique intervient, et Dieu sait combien de choses analogues, qui débordent de la philosophie, de la science, de la mystique, de la métaphysique, on ne sait pas très bien, pour un très grand nombre de recherches, de passions individuelles, de passions individuelles de l'esprit — on ne sait pas très bien où les classer, où commence et où finit le savant, le philosophe.

Quelquefois même, cela arrive, dans des cas particuliers, à des combinaisons individuelles extrêmement curieuses. Par exemple, il y a des hommes comme le célèbre Swedenborg, cet étrange individu, ce philosophe mystique, etc., qui, d'une part, était un savant, un minéralogiste, un

ingénieur militaire, qui faisait des travaux excellents, mais ordinaires — et ses mémoires ont été traduits et publiés par l'Académie des sciences de Paris[5] —, et qui, d'autre part, vivait cette vie mystique étrange, cette vie de visionnaire, qui commençait par une vision à Londres et qu'il a poursuivie toute son existence, existence parfaitement normale, qui a duré quatre-vingts ans : homme du monde, ingénieur, militaire, savant, etc., et en même temps toute une vie parallèle, qui s'est traduite par des écrits en nombre considérable. Swedenborg vivait avec les anges, en tirait des théories quelquefois plus que curieuses, et c'est un complexe, si vous voulez, un assemblage qui, au point de vue qui nous occupe, est des plus intéressants, puisqu'il nous montre une coexistence de plusieurs types, sans qu'on puisse très bien diviser une activité de l'autre, dans son esprit. On la divise pratiquement, parce qu'il a, d'un côté, des écrits, des livres de science, de l'autre, des livres de sa haute science, de sa philosophie particulière ou de sa mystique. Il a écrit ses visions, mais nous ne savons pas très bien comment, en lui-même, il pouvait accommoder des personnalités aussi diverses. C'est là un problème que je vous livre.

Eh bien, le langage, qui joue le rôle essentiel, et qui a permis de porter à ce point de développement tout ce que je vous dis, parce que, d'abord, il a cette sorte d'agilité intérieure, il prend cette sorte d'agilité intérieure dont je vous parlais, mais ensuite il se modifie, il s'enrichit, il se complique par le fait des échanges entre humains, entre esprits différents, échanges avec tout ce qu'il faut de malentendus, de combinaisons, pour que tout cela foisonne et produise, extérieurement surtout, l'apparence de ces grandes choses que nous appelons *philosophie*, que nous appelons *science* — ce sont des entités, ce sont des constructions qui, en réalité, se dissolvent quand on approche, et se résolvent en telle personne, telle découverte précise, telle idée déterminée, mais la construction générale que nous appelons *philosophie*, et qui prend une sorte d'existence par ce fait qu'il y a des programmes, il y a des ouvrages qui portent ce titre, il y a des

enseignements spéciaux, etc. — comme celui de la poétique, par exemple —, ce sont des constructions tout à fait mythiques, dont les réalités observables sont constituées par des individus et par des moments de l'individu, par des pensées d'individus et par des actes d'individus, dans quelques cas.

Ce langage a permis à la fois ces constructions gigantesques et, en somme, un peu illusoires en elles-mêmes, et a permis de déployer des ressources d'esprit d'invention, de finesse, extraordinaires, à partir de questions initiales, naïves ou même enfantines. Et comme la sensibilité, ainsi que je vous l'ai exposé, souvent, a son petit infini, que je vous ai indiqué, qui nous permet de reprendre toujours, il est arrivé, vous le savez, que l'on s'est égorgés pour des questions misérables, des questions de terminologie.

L'histoire en contient bien des exemples. Et, par conséquent, nous arrivons à cette vue curieuse des choses : c'est qu'une excitation, après tout, négligeable, un mot qui ne revient pas dans un texte, un mot que je comprends autrement que vous — c'est peu de chose —, aboutissent à des conséquences énormes, à des conséquences de folie, à des conséquences insensées, à la destruction de vies humaines, etc., après un passage — ce n'est pas tout de suite que cela se fera — il y faut un passage par des laboratoires intellectuels des mieux outillés. Cette petite question, cette petite différence d'opinion en soi n'est rien, se résoudrait peut-être en petite discussion dans un café, mais si vous la traitez convenablement par toutes les ressources de l'intellect, si vous arrivez à la grossir, à la meubler, à lui donner toute la valeur d'excitation rayonnante, toute la résonance, qui est le fait capital en matière de sensibilité, alors vous pouvez, à l'aide de ce petit départ, aboutir — et après avoir passé, remarquez bien, par ce laboratoire intellectuel des mieux outillés, c'est-à-dire par des analyses extrêmement sérieuses, logiques, des combinaisons mentales, qui demandent une grande froideur, qui demandent une grande attention, qui demandent toutes les

qualités de l’esprit le plus spéculatif — eh bien, le résultat peut être des conséquences extérieures de la plus haute gravité.

Et on pourrait, en somme, presque formuler ce théorème, théorème de fantaisie, bien entendu — j’emploie le terme par fantaisie —, que *la quantité d’esprit dépensée dans un développement est indépendante de la niaiserie du prétexte et de l’absurdité des conséquences*. Vous trouverez à chaque instant des applications de ce théorème.

Nous avons donc dit que le mythe du savoir est constitué depuis très longtemps[6], et qu’on peut grouper tout ce qui concerne ce mythe en plusieurs chefs : la science, la philosophie, et puis ce domaine moins déterminé, que j’ai appelé la mystique, qui n’est pas un bon mot, mais qui signifie un domaine où la connaissance directe, intérieure, ce qu’on appelle la connaissance intuitive, si vous voulez, ou illuminative, joue son rôle.

Je n’ai pas qualité, ce n’est pas ma compétence, de vous en parler, mais vous sentez à quel point ce domaine appartient aussi à la sensibilité. D’ailleurs, il est lié, par des liens très nombreux, tant avec la philosophie qu’avec les arts. Il est certain que certains effets musicaux, par exemple, certaines réponses inventées par les métaphysiciens ou plutôt produites par l’organisme métaphysicien à ces fameuses questions : *pourquoi*, *comment*, se mêlent, d’une façon plus ou moins indistincte, avec l’état d’esprit et l’état d’entraînement intérieur qui constituent la vie mystique sous tous ses aspects.

Dans tous ces cas, nous trouvons comme moyen de différenciation, comme critérium, une simple chose, une simple relation : c’est que le savoir, le mythe du savoir, est plus ou moins accompagné, plus ou moins mêlé avec la notion, qui, elle, n’est plus tout à fait un mythe, du *pouvoir*, et c’est là le point capital : suivant la manière dont on entend le pouvoir, suivant la manière dont on reconnaît le pouvoir et reconnaît avoir le pouvoir, le savoir prend des valeurs différentes. Il est bien clair, par exemple, que, chez le philosophe, pour parler de lui avant tout, eh bien, la

question du pouvoir, mon Dieu, est négligeable. Le pouvoir du philosophe est un pouvoir intellectuel, s'entend, mais ce pouvoir intellectuel ne prétend à aucune certitude extérieure, ne prétend qu'à une conviction. Il ne prétend qu'à une conviction, il ne prétend pas à des effets extérieurs déterminés. Et c'est même là, on peut dire, en un certain sens, son vice.

Après tout, que nous pensions, comme je vous le dis, ce que nous voulons sur le monde extérieur, sur la réalité, etc., que nous pensions tout ce que nous voulons sur la liberté, etc., et sur la finalité, notre vie n'en est pas changée, en rien. Nous considérons toujours, en ayant achevé les quelques minutes ou les quelques heures de philosophie que nous aurons occupées à cette discussion, nous considérons toujours la réalité de tout le monde, nous considérerons que le mouvement se trouve en marchant, et que nous sommes libres de sortir ou d'aller dans la mesure de nos moyens. Par conséquent, la philosophie, ici, ne se flatte pas d'un pouvoir qui portera sur notre vie, ou bien qui se flattera d'obtenir une vérification extérieure.

Mais dès que nous parlons de science, et science moderne, nous trouvons tout autre chose. Et c'est là, justement, un point des plus importants : c'est le moment où, dans la pensée humaine, je veux dire, dans l'opinion infuse, dans l'opinion peu consciente, si vous voulez, mais enfin, *générale* de l'homme, de l'homme européen, s'entend, surtout, et américain, la science et le savoir se sont séparés notablement, d'une façon des plus curieuses.

À une certaine époque, on ne distinguait pas, et il semblait qu'on ne pouvait pas distinguer la science du savoir. Cela a été du temps où ce que nous appelons *science* aujourd'hui se divisait en un savoir et en une technique. Et vous savez que la grande différence, avec la science antique et même la science d'il y a deux cents ans, entre celle-là et la nôtre, c'est l'accroissement du pouvoir, du pouvoir réel.

Autrefois, on pouvait être savant, mais, mon Dieu, on pouvait raisonner sur la physique, sur les minéraux, etc., sur les astres, par des moyens

métaphysiques, et vous n'ignorez pas à quel point tous les philosophes anciens sont tout à la fois des physiciens, des métaphysiciens : on ne sait pas très bien où ils commencent et où ils finissent.

Tout cela a changé, du jour où on a eu l'idée de dire : « Attention, nous n'acceptons comme science que ce qui sera soumis à une épreuve expérimentale ou à une observation *répétable* » — excusez-moi de ce terme, il n'y en a pas d'autre. Ce jour-là, un divorce s'est accusé, et un savoir s'est constitué, qui, j'ose le dire, est aujourd'hui fondé, dans nos esprits — la confiance sur la science, dans la science, que nous avons dans nos esprits, est entièrement fondée sur ceci : sur la recette. « Fais ceci et tu auras cela », dit la science. Elle le dit à tout le monde. N'importe qui peut résoudre une équation du troisième degré ou d'un autre, fabrique tel produit, fabrique de l'acétylène, peut déterminer une position dans l'espace à l'aide de visées astronomiques, peut prévenir l'arrivée d'un astre. Chacun peut le faire, et on le fait d'un bout du monde à l'autre. À peine ceci est trouvé sur un point, le monde entier sait le faire : c'est une recette[7].

Quant à la théorie qui accompagne ceci, quant au savoir, il est complètement accessoire. Il joue un rôle de découverte, un rôle d'exposition, mais, une fois la recette obtenue, c'est fini, on peut se passer entièrement, au point de vue pratique, de tout ce qui a été fait comme travail intellectuel pur jusque-là. Il nous importe fort peu de connaître toutes les théories, d'ailleurs réfutées, qui ont servi à établir, par exemple, à amener les découvertes dans l'ordre de l'électricité ou dans l'ordre de l'optique : tout cela est réfuté, surmonté, on peut en garder quelque chose, il peut être intéressant de faire un cours d'histoire des sciences, mais en soi nous n'en avons aucun besoin. Et nous n'en saurions pas davantage au point de vue de la science, même si nous le connaissions. La recette est là, c'est fini.

Ceci a séparé, singulièrement, le savoir de la science. Du jour où cette partie de la science a été mise en évidence, où on a pu remplacer le simple savoir, qui tenait beaucoup du discours, qui empruntait beaucoup à la

rhétorique, il faut dire la vérité, ce jour-là, entre la philosophie et la science, s'est creusé un terrible fossé. Et, contrairement à la visée philosophique capitale, c'est-à-dire à la notion, au mythe et au désir de l'unité du savoir, les théories qui restent en vigueur, dont on a besoin, sont considérées comme de simples outils, ce qui permet aux physiciens, aujourd'hui, d'utiliser à la fois des théories contradictoires : il n'y a aucun moyen de les coordonner, et, somme toute, aucun intérêt. On les prend, on les laisse, parce qu'on a besoin de telle théorie pour faire tel calcul, que cela permet de présenter d'une façon simple, ou, parce qu'on n'a pas encore pu se servir d'une seule théorie, on en prend deux : elle sera ondulatoire et mécanique[8]. Il n'y a aucune espèce d'importance, on sait très bien que là n'est pas l'essentiel, que nous n'avons pas besoin de cela, que ce qui nous importe, aujourd'hui, dans cet ordre d'idée, c'est de mettre en valeur un certain nombre de faits et de pouvoir répéter ces faits.

Remarquez cela bien, que ceci est très neuf dans la science, que la science elle-même hésite, et que toutes les discussions qui ont eu lieu, et qui ont lieu encore sur certaines parties de la science, très poussées, très avancées, toutes ces discussions sur le déterminisme mécanique, toutes ces questions sur le principe de Heisenberg[9], etc., cette nouveauté qu'a introduite dans la partie scientifique l'intervention à haute dose de la probabilité, tout ce qui a été, en somme, rendu obligatoire par les faits, tout ceci laisse la science assez hésitante, non pas dans ses découvertes, qui, je vous dis, sont, elles, des choses incontestables, mais elle la laisse hésitante quant à la constitution du savoir lui-même.

J'ai demandé un jour à l'un des plus illustres créateurs de la science moderne, M. Einstein, je lui ai demandé : « Mais enfin, vous cherchez, après tout, à exprimer une loi de la nature, dans une formule qui soit indépendante, qui soit indépendante du lieu, du mouvement, etc., de l'observateur, mais qu'est-ce qui vous fait croire à l'unité de cette nature et de ces lois ? » Il m'a dit : « Mais c'est un acte de foi. » J'ai dit : « C'est tout

ce que je voulais savoir[10]. » Un acte de foi, c'est un acte de sensibilité, au premier chef, et il nous appartient.

Eh bien, cette séparation entre le savoir-recette et le savoir-discours est intervenue matériellement, est intervenue, comment dirais-je, d'une façon positive entre la philosophie et la science, et met la philosophie dans une situation extrêmement critique et difficile. Pourquoi ? Parce que que voulez-vous qu'elle fasse ?

La métaphysique supposait qu'il y avait quelque chose à savoir, et la science nous montre de jour en jour qu'il n'y a peut-être rien à savoir, mais qu'il y a beaucoup à pouvoir. La métaphysique nous montrait qu'il y avait quelque chose à savoir, et que d'ailleurs nous pouvions l'ignorer sans inconvénient. En effet, puisque aucun pouvoir n'en résultait, nous pouvions vivre sans ce savoir. Et il fallait que la métaphysique elle-même s'occupât de nous apprendre l'importance de ce qu'elle nous apprenait, et de nous apprendre en particulier sa propre importance et ce qu'elle est. Elle nous apprend en même temps son existence et la nôtre même. Elle veut nous apprendre sa valeur, son importance et, subsidiairement, sa nécessité. Elle essayait de nous montrer qu'elle existait en nous malgré nous, qu'on ne pouvait pas parler sans faire de métaphysique, ce qui, d'ailleurs, la rendait au fond inutile, et elle essayait, par conséquent, de se donner comme un accroissement de conscience, qui pouvait nous conduire à une transformation intérieure et à nous faire croire qu'un certain travail mental — remarquez, c'était pour elle une raison d'État — qu'un certain travail mental, purement mental, sans vérification extérieure, travail mental qui, ma foi, se confondait, dans bien des cas, à un travail purement verbal, pouvait nous apprendre quelque chose. Et alors elle supposait implicitement, par là, que nous avions déjà tous les éléments des problèmes, que non seulement nous avions toutes les données réunies devant nous, mais que nous pouvions définir toutes ces données, et que tous les mots avaient donc un certain sens déterminé, et que les propositions que nous en

formions avaient une certaine valeur, vraie ou fausse, mais une valeur par elle-même, et que, par conséquent, elle pouvait appliquer la logique ou quelque chose d'analogue.

Tout ceci, évidemment, était bon pour les discussions, bon pour les discours, mais, en dehors de cela, nous ne trouvions, on ne trouvait rien qui puisse nous permettre d'appuyer cela sur un sol plus ferme. Et, par conséquent, du jour où la science s'est présentée comme restreinte à ce qui est vérifiable et opérable, à ce qui est un résultat obtenu par n'importe qui, même je dirais, avec un minimum de travail mental, par des opérations matérielles, la métaphysique s'est trouvée en l'air. Et qu'a-t-elle fait ? Alors, il n'y avait pas grand-chose à faire : une partie de la philosophie s'est résolue à devenir une philosophie critique de la science et à prendre la suite de la science. Ceci était évidemment une position inférieure. Elle l'a encore en grande partie : beaucoup de philosophes s'occupent aujourd'hui uniquement de faire une critique de la science. Mais cette critique, forcément, ne peut pas avoir plus de portée que la science elle-même, puisqu'elle est faite avec les éléments de la science et qu'on ne peut pas, par définition, dépasser l'apport de la science, puisque cela serait retomber dans la métaphysique.

Et quant à la métaphysique, une partie, évidemment, a été tentée de rejoindre l'état mystique des choses, l'état mystique de la pensée, sous des formes très diverses, et une autre partie de la métaphysique, alors, s'est rejetée sur la vie de l'homme, sur la société, sur ce que la science ne peut évidemment pas saisir, sur les déterminants psychologiques ou sociologiques de la vie humaine.

En somme, la situation est devenue assez curieuse et, je dirais même, assez cruelle pour qu'elle mérite réflexion. J'essaierai demain de vous donner ma propre opinion, tout à fait, comment dirais-je ? sans mandat et sans autre autorité sur le sort possible à faire à la philosophie.

1. Archives Gallimard. Dactylographie transcrivant une sténographie complète de la leçon par Fernande Sergent.

2. Henri Poincaré, *Dernières pensées* (1913), Paris, Flammarion, 1920, p. 162 (chap. V).

3. Imaginées d'abord par Gauss, les géométries non euclidiennes furent développées au XIX^e^ siècle par les mathématiciens Lobatchevski, Bolyai et Riemann, notamment.

4. Mentalement, la chose devient la cause du *pourquoi*, au lieu d'en être l'effet.

5. En 1762, l'Académie des sciences fit traduire le *Traité du fer* d'Emanuel Swedenborg (1688-1772), à qui Valéry consacra en 1936 une préface, reprise dans *Variété V* (« Svedenborg », *Œ1*, p. 867-883 ; *LP3*, p. 924-942).

6. Voir plus haut la leçon du 29 janvier 1938, p. 364.

7. Valéry aime à définir la science comme « l'ensemble des recettes qui réussissent toujours », en s'inspirant d'une réflexion d'Henri Poincaré dans *La Science et l'Hypothèse* (1902). Voir la leçon du 15 mars 1941, t. II, p. 96.

8. Allusion à la dualité onde-corpuscule établie par la mécanique quantique.

9. Selon le principe d'incertitude formulé en 1927 par le physicien allemand Werner Heisenberg, on ne saurait connaître avec une identique précision la position et la vitesse d'une particule : la connaissance de l'un de ces paramètres se paie nécessairement au prix de celle de l'autre.

10. Cette discussion eut lieu à Paris en 1929. Sur les relations entre Albert Einstein et Valéry, voir William Marx, « Valéry et Einstein, ou le poème de la relativité », dans Antoine Compagnon et Céline Surprenant, dir., *Einstein au Collège de France*, Paris, Collège de France, 2020, p. 55-68.

OceanofPDF.com

SAMEDI 5 FÉVRIER 1938

(14e leçon)

# *« La philosophie est une affaire de forme »*

Valéry continue son entreprise de réhabilitation des données de la sensibilité, dont il défend l'importance et la valeur contre les abstractions artificielles qui croient pouvoir en faire l'économie : « ce que nous entendons par *pensée profonde* est peut-être, au fond, très superficiel par rapport à notre existence même physiologique », avance-t-il, de façon très nietzschéenne. Ainsi, « la philosophie est une affaire de forme », « un genre littéraire », et il faut la critiquer « comme on critiquerait une œuvre d'art ». La *Somme* de saint Thomas d'Aquin, par exemple, peut être lue comme « un véritable poème à forme fixe » : elle est architecturée comme Notre-Dame de Paris, que l'on construisait à la même époque, et l'on pourrait en dire autant de Platon, Spinoza ou Nietzsche. N'ayant pour fonction que de présenter « la nature vue à travers un tempérament », selon la définition que donne Émile Zola de l'œuvre d'art, la philosophie ne vaut en réalité que par la personnalité de celui qui s'y exprime. C'est là sa grandeur véritable, et la seule ressource dont elle dispose pour ne pas finir écrasée par la science : comme une défense de l'individualité face à l'universel.

Mesdames et Messieurs,

Nous allons essayer d'achever aujourd'hui ce que nous avons dit au sujet de la philosophie dans ses rapports avec la sensibilité[1]. Je vous rappelle les principales idées que j'ai énoncées, que ce ne sont pas les choses qui posent les problèmes, puisque enfin les choses sont pour tout le monde, et des problèmes de cet ordre sont pour quelques-uns. C'est le besoin, c'est l'excitation même de l'esprit, qui ne peut demeurer en paix devant des phénomènes et qui se tourmente sans nécessité pratique ou physiologique.

Mais cet esprit a aussi, dans ce développement, sa propre nécessité, sa nécessité spécifique, qu'on peut appeler superficielle, car, après tout, ce que nous entendons par *pensée profonde* est peut-être, au fond, très superficiel par rapport à notre existence même physiologique.

En effet, vous savez que le moindre incident détourne notre pensée. C'est bien connu que le moindre incident extérieur ou bien la moindre douleur physique peut arriver à nous détourner des problèmes les plus passionnants. Par conséquent, nous pouvons toujours considérer que notre profondeur intellectuelle est tout de même subordonnée à des circonstances extérieures favorables, et que le seuil de la distraction n'est pas éloigné de nos recherches.

D'ailleurs, il est facile d'observer — c'est une chose de connaissance banale — que toute pensée, toute émission d'idée, toute connaissance que nous approfondissons, perd en quelque sorte son goût et perd sa valeur, que tout problème spirituel perd son aiguillon propre, aussitôt que le désir que nous en avons est corrompu par quelque état anxieux ou par l'abattement de nos forces.

Ainsi, tout ce que nous appelons les parties supérieures de l'esprit est en général, sauf certains cas particuliers, difficiles d'ailleurs à démontrer, sous la dépendance d'une certaine sensibilité, qui, lorsque nous le pouvons, intervient, qui rompt l'équilibre obtenu par la satisfaction du corps, et qui nous fait concevoir librement des objets idéaux, des états de puissance imaginaire, de lucidité imaginaire, qui, alors, nous permet de considérer la nature et notre propre corps comme un simple cas particulier, comme un fait entre les autres faits. Et nous pouvons alors considérer même notre existence, dans sa forme la plus précise, ce que nous sommes, notre individu, notre personnalité, nous pouvons le considérer comme une possibilité entre une infinité de possibilités. On pourrait dire, à ce point de vue-là, que le moi recule, en quelque sorte, et prend un angle de division beaucoup plus étendu, considérant que le moi ordinaire, le moi de la

personnalité n’est qu’un cas, n’est qu’un point, n’est qu’un élément de l’ensemble des moi qu’il pourrait épouser. Notre vie entière étant considérée elle-même comme un échantillon entre plusieurs autres vies, ma conviction est que nous ne pouvons vivre une vie déterminée que parce que nous pouvons en vivre une quantité d’autres[2]. Du moins, c’est l’impression que cette sorte d’expérience me donne.

Par là, nous pouvons également défier la nature, et vous sentez à quel point ceci est important pour toutes les dérivations, tous les dérivés de la pensée, qui ajoutent à la nature, qui ajoutent, par exemple, des domaines surnaturels, qui tracent, qui portent, sur la carte dont je vous ai parlé il y a deux leçons[3], ces parties non observables, du moins non observables extérieurement, qui s’ajoutent à la partie observable. Et alors la philosophie serait la fille, la conséquence de cette sensibilité singulière, dont le type évidemment est le même, comme je vous l’ai expliqué peut-être surabondamment — dont le type est le même que celui de toute sensibilité, mais dont les perceptions, les actes qu’elle peut engendrer, les actes intellectuels, bien entendu, sont d’un caractère tout à fait spécial et sont indivisibles, inséparables, lorsque les choses deviennent de plus en plus précises, de notre système de signes de notation et du langage.

Or, parmi les caractères de sensibilité, se trouvent, comme nous l’avons expliqué à propos d’autre chose, non pas des lois, mais des phénomènes corrélatifs qui, pour moi, constitueraient peut-être la définition la plus simple et la plus objective de la sensibilité. Il y a des relations internes, des relations de production avec réception, comme celles que j’ai développées sous le nom de complémentaires.

Quand vous avez affaire à la pensée philosophique, vous ne manquez pas de trouver dans cette pensée une attitude qui consiste à produire également de ces relations intrinsèques dans l’univers de pensée, dans l’univers de l’abstraction.

Par exemple, on oppose philosophiquement le général et le particulier. Sans doute, on peut définir cette opposition à un point de vue strictement logique, mais ce point de vue logique n'est pas vrai, en ce sens qu'il est apprêté, qu'il a nécessité une élaboration spéciale, dont nous parlerons plus tard, tandis qu'à première vue, le premier choc, si vous voulez, de la pensée sur un cas particulier, ce choc peut produire cette sorte de modification qu'on appelle une généralisation, et qui est un fait naturel. De même, et dans le même ordre d'idée, on opposera l'universel à l'individuel, et vous sentez comment ces oppositions prennent la physionomie simple des oppositions qu'on trouve dans la sensibilité, les contrastes. On opposera le vrai au faux, et on l'opposera à ce point qu'on donnera à ces termes-là des significations techniques diverses.

Par exemple, en logique, le vrai logique n'est pas le vrai ordinaire, ni le faux non plus. Puisqu'en somme — cela se comprend très bien — puisqu'en somme la logique est une propriété, ou l'étude, ou l'emploi de propriétés particulières à des systèmes de notation, et qu'il a fallu, par conséquent, modifier le langage ordinaire pour arriver à décrire, à exprimer les propriétés de ce système.

Si, par exemple, on admet que le vrai logique est une série de jugements, un raisonnement non contradictoire, où il n'y a pas de contradiction, le faux sera opposé au vrai, ce sera la contradiction — ou bien le cercle vicieux, etc. —, ce qui n'aura d'ailleurs aucun rapport avec le vrai et le faux tels que nous les connaissons dans l'usage ordinaire, où le vrai et le faux sont simplement des expressions qui sont conformes à ce qu'on a observé, ou non conformes, selon qu'il s'agit du vrai ou du faux.

Ici, c'est complètement différent, la propriété est purement formelle. De même, grande opposition philosophique : on opposera le réel aux apparences. Nous avons traité la question hier. On opposera le réel à l'illusoire, et cette opposition, qui est tout à fait organique chez nous, mais sans aucune généralité, prendra, dans l'esprit des philosophes et sous leur

plume, une grande généralité, deviendra une propriété générale de l’esprit en présence de toute espèce de chose, tandis que chez nous, dans l’usage ordinaire, nous disons *réel* et *non réel* sans y attacher une importance autre qu’une dénomination locale, momentanée.

De même, on opposera le rationnel à l’irrationnel, etc. Et tout ceci peut, en somme, être retrouvé comme attitude et comme phénomène de sensibilité. Je ne dis pas que ce le soit entièrement, en ce sens que la philosophie n’acceptera jamais de considérer simplement cela comme déduit de propriétés de la sensibilité, mais considérera ces oppositions comme ayant, dans ce qu’ils appellent la nature des choses ou de l’homme, des fondements beaucoup plus profonds.

Voilà, en somme, des exemples qui vous montrent à quel point l’esprit philosophique lui-même est subordonné à ces conditions de sensibilité.

Eh bien, si vous prenez maintenant, dans l’ordre de la pensée philosophique, un acte, et non plus quand elle a produit son œuvre, vous trouvez, ce que je vous ai déjà indiqué, tous ces phénomènes de question, ces phénomènes d’objection dont nous avons déjà parlé. La question était l’aiguillon principal, a été l’origine même des recherches. L’insatisfaction a répondu à la question. La dialectique n’est pas autre chose que, si vous voulez, la mise sur le théâtre, la mise en rapport avec des personnalités opposées, de discussions, qui peuvent se passer dans l’intime même de chacun, et l’opposition de soi-même à soi-même, ou l’opposition de soi-même à autrui, a servi à dégager du langage des notions, des idées qui, peu à peu, ont constitué le fond dialectique.

On peut contester, évidemment, la valeur de discussions dialectiques. Il est certain qu’il y a là — je parle des ouvrages qui sont écrits dans ce style-là — on peut toujours contester la suite même des objections et des réponses. Mais il n’en est pas moins que la forme question est une forme d’origine sensible, qui a pris en philosophie une importance de moyen. Et, en particulier, vous trouvez dans certaines constructions de philosophes, et

des plus importants, cette forme de question, ce type porté à une sorte de valeur d'élément de construction, d'élément d'architecture.

C'est un fait remarquable que la *Somme* de saint Thomas, qui se place, vous le savez, à l'époque où le Moyen Âge est arrivé en possession de ces méthodes, représente, on peut dire, le type classique dans cet ordre-là, par opposition aux essais analogues qui avaient été faits avant lui, par divers autres philosophes théologiens, et qui n'étaient pas arrivés à la perfection du genre. On peut, en un certain sens, comparer l'article de la *Somme*, élément de construction de la *Somme* de saint Thomas, à un véritable poème à forme fixe, comme on ferait un sonnet.

En effet, chaque article est très soigneusement construit à l'aide d'une question, à l'aide d'objections, puis de réponses, et enfin la solution. Eh bien, ce type-là, canonique, n'a peut-être jamais été envisagé au point de vue esthétique auquel je me place actuellement, mais il n'en est pas moins vrai que, si vous le comparez aux travaux antérieurs du même genre d'Albert le Grand[4] ou autres, vous trouvez une sorte de progrès, et ce progrès est de nature essentiellement esthétique, puisqu'il consiste à diviser un processus mental déterminé, à le préciser et à le construire, et à imposer à tout l'ouvrage, à tout son édifice considérable, cette structure, d'une façon absolument systématique, absolument comme, à la même époque, l'architecte gothique, par exemple, l'architecte qui a construit Notre-Dame, s'est préoccupé d'inventer la travée, c'est-à-dire l'espace compris entre les piliers, de trouver la formule par un système d'arcs, qui rend cette travée absolument complète et indépendante. Et il a ainsi obtenu un élément de construction qui peut être prolongé indéfiniment. On pourrait prolonger une cathédrale autant qu'on voudrait, en ajoutant toujours des éléments de construction, qui sont complets par eux-mêmes.

Eh bien, ma comparaison est peut-être un peu aventureuse, mais, puisqu'elle m'est venue, c'est qu'elle a quelque chose de vrai. En tout cas, il est remarquable de voir à quel point la construction, dans cet ouvrage de

saint Thomas, cet ouvrage si célèbre de la *Somme*, est frappante. On trouve autre part, dans d'autres ouvrages de philosophie, tout à fait différents, essentiellement différents, un souci et un mode même d'invention qui présentent des caractères essentiellement esthétiques.

Par exemple, chez beaucoup de philosophes, vous arrivez à la symétrie. Ainsi, nous verrons plus tard, bientôt — dans la prochaine leçon, nous reviendrons sur les questions de symétrie et de contraste en elles-mêmes —, mais on voit que déjà, dans la philosophie, on peut trouver peut-être, sans que le philosophe en ait eu complètement conscience, le philosophe croyant qu'il approchait ainsi d'un moyen plus puissant d'établir la vérité ou de la trouver — mais, en même temps que c'était pour lui cela, c'était pour nous, qui le regardons tout à fait autrement, avec un regard qui n'est pas philosophique, c'était pour nous une production directe de son esprit.

Par exemple, vous trouverez, je suppose, des triades comme : le vrai, le beau, le bien. Ceci a une symétrie qui intéresse l'esprit, qui probablement n'a pas été obtenue tout de suite, mais on s'est un jour avisé qu'on pouvait les grouper et faire trois statues monumentales : le vrai, le beau et le bien. Ceci a été beaucoup critiqué — la question ne m'intéresse pas à ce point de vue —, mais je vois là une manifestation de l'idée *symétrie*.

De même, en prenant les choses modernes, vous trouverez une triade dans la triade de Hegel, quand il a parlé d'antithèse et de synthèse. Et ceci nous rapprocherait énormément de la réflexion de nos propres considérations. En somme, il y a toute une partie constructive dans la philosophie, et c'est en quoi justement on peut trouver, dans cette construction, dans ces phénomènes constructifs et esthétiques, quelque chose qui va nous servir à rehausser, en quelque sorte, la philosophie et la métaphysique, que peut-être nous avons trop rabaissées dans les leçons précédentes.

Je vous ai dit, en commençant ces explications, que, pour moi, depuis toujours, je n'ai jamais pu considérer la philosophie constructive, la

métaphysique, que comme une œuvre d'art. Et, alors, il ne faudrait pas critiquer du tout le philosophe à cause des partis pris, à cause des déformations de l'observation qu'on peut trouver chez lui, à cause des choses qu'il oublie, dont il ne veut pas se servir. Ce ne serait pas, alors, une œuvre d'art, car une œuvre d'art implique toujours une sorte d'inégalité, une sorte de parti pris, et on pourrait appliquer au philosophe la formule qui servait à l'école naturaliste : la nature vue à travers un tempérament[5].

Eh bien, le philosophe est également un artiste à ce point de vue-là : il ne peut pas faire autrement que de déformer, selon lui-même, l'ensemble des choses. Au lieu de déformer, comme fait le peintre, d'une certaine façon et dans certaines limites, la réalité qu'il veut peindre, le philosophe déforme, lui, l'ensemble, et il est obligé de le faire, sans quoi il ne ferait pas une œuvre. Lorsque quelqu'un est philosophe dans le sens que j'indique, sa construction s'appelle un *monde* — tandis que la science n'est, elle, qu'une *collection* : la science, en tant que non philosophique, en tant que non-savoir, n'est qu'une collection de pouvoirs d'action. C'est en quoi elle est solide, comme je vous l'ai expliqué, en quoi nous pouvons avoir confiance en elle : c'est qu'elle est toujours vérifiable, et que l'action est son domaine, une action développée avec tous les moyens.

Mais la philosophie ne peut pas prétendre à la vérification. Elle ne peut pas prétendre à augmenter le pouvoir d'action. Par conséquent, elle ne peut absolument faire qu'une chose : c'est nous présenter, comme une œuvre d'art, comme un poème, comme une symphonie, comme une fresque, un monde, qui n'est pas le monde au sens général du terme, qui est le monde du philosophe en question. Pour cela, il est bien obligé de se servir des moyens de tout constructeur, de tout créateur. Créer, c'est au fond, en grande partie, déformer. C'est rendre autour de soi, faire autour de soi l'unité d'un système de choses. On en prend, on en laisse, mais, avec ce qui reste, il s'agit de faire un édifice qui tienne, qui ait sa solidité propre.

Si vous attaquez les philosophes de l'extérieur, par les vices extrinsèques de la construction, vous avez le droit de le faire, mais vous ne jouez pas le jeu. Il faut jouer le jeu, même avec le philosophe, et il faut consentir, par conséquent, qu'il ait ses postulatums, une géométrie, qu'il ait ses axiomes, qu'il ait ses parties faibles, naturellement, qu'il ne puisse pas recouvrir entièrement le domaine entier des choses que vous pouvez contracter vous-mêmes, mais il faut lui concéder, en tant qu'artiste, le droit d'organiser son langage, ses propositions, ses théorèmes, ses développements, comme il l'entend.

Et alors nous nous soumettons à une autre critique, qui ne sera pas la critique ordinaire, qui ne sera pas la critique que nous opposerions, par exemple, à une théorie scientifique, parce que nous pourrons la rechercher et la critiquer en présence des moyens de vérification. Ce n'est pas cela qu'il faut faire avec le philosophe. Il faut le critiquer au sujet de la composition. Il faut le critiquer comme on critiquerait une œuvre d'art.

Et alors nous trouverons, en appliquant ceci à la philosophie elle-même, à ses œuvres, un tas de conditions tout à fait esthétiques, qui sont très souvent remplies par le philosophe, et qui le sont souvent inconsciemment. Il ne pense pas qu'il fait œuvre d'art, et c'est peut-être très heureux. Il soumettra, par conséquent, tout l'ensemble de son expérience et de ses réflexions à une condition unitaire, et cette condition unitaire, eh bien, c'est une œuvre, mais rien ne nous prouve que cette condition s'impose au cosmos. Il soumettra son œuvre à des conditions de coordination interne, comme je vous l'ai dit. Il faudra que les parties se balancent, qu'il y ait justement ces antagonismes internes, ces oppositions, comme dans une voûte. Il faudra ensuite qu'il se préoccupe de relier l'intelligibilité de son œuvre, dans ces diverses parties de l'ensemble, avec celles du détail. Je ne dis pas qu'il le fasse toujours. Je ne dis pas même que ceux qui l'ont fait l'ont fait consciemment. Je crois même qu'il en est fort peu qui l'aient fait, excepté à l'époque de la scolastique, à l'époque de la construction

délibérée. Mais enfin, il faut évidemment pouvoir passer de l'ensemble au détail et remonter du détail à l'ensemble, d'une façon satisfaisante ; qu'il n'y ait pas des parties introduites et qui soient visiblement des moyens locaux, pour faire tenir une construction qui ne tiendrait pas par elle-même.

Et enfin, il y a une grande condition : c'est qu'il ne faut pas qu'il emploie une infinité de moyens d'explication. Empruntons une expression, que je forge, au langage mathématique. Forgeons deux mots par symétrie, par imitation : on dit, en mathématiques, un multiplicande et un multiplicateur. Supposez que vous créez les deux mots *explicande* et *explicateur*[6]. Eh bien, c'est une grande affaire, en matière d'explication et, par conséquent, de philosophie, de ne pas multiplier les explicateurs. Les explicandes sont toujours très nombreux, mais les choses qui doivent expliquer les autres doivent être en petit nombre.

D'ailleurs, on s'en aperçoit facilement, sans faire de philosophie, quand on veut se livrer à la tâche ingrate de faire un dictionnaire. On voit alors, et nous voyons cela à l'Académie[7] assez souvent, sans peut-être nous guérir beaucoup du mal, que les mots s'impliquent les uns les autres, et que, pour définir un certain mot, on emploie un mot qui sera employé réciproquement dans l'explication de l'autre. Par conséquent, il y a là un vice. Ce vice est quelquefois inévitable, parce qu'évidemment il faut bien commencer par prendre certains termes pour définir l'indéfinissable. Mais le philosophe, par profession, doit faire la plus grande attention à cette condition importante. Il faut qu'il se dise : « Je ne ferai pas de tour de passe-passe. Je n'introduirai pas ici des choses qui sont plus difficiles que celles que j'ai à expliquer, pour expliquer les premières. »

Enfin, il y a une condition générale qui, elle, s'applique à la forme, au sens le plus simple du terme, de son œuvre : il faut qu'elle soit transmissible. Et ici, grande question, qui se ramène à ce que je viens de dire : c'est la question des définitions, la question de la possibilité de faire comprendre sa pensée.

J’ai critiqué l’autre jour les mêmes philosophes, parce qu’ils emploient — et c’est un grand vice chez eux, peut-être vice inévitable — ils emploient des termes qui sont à la fois techniques, c’est-à-dire réservés à eux, et qui ne sont pas définis, ou mal définis[8]. Il y a là une sorte de vice, qui est peut-être inévitable dans leur métier. Je parlais du terme *concept*. Vous n’en trouverez pas d’explication bien nette dans les ouvrages, peut-être parce qu’ils n’osent pas la donner aussi simple qu’il faudrait, parce que peut-être, en la donnant, ils montreraient certains vices de leur construction logique.

Mais enfin il faut mettre, puisque nous faisons en quelque sorte un programme esthétique pour la philosophie, il faut y mettre aussi cette grande condition : tout ceci, pour que cela soit, pour que cette construction que je viens d’ébaucher devant vous, en empruntant des traits un peu partout dans toute l’histoire de la philosophie — par exemple, j’ai cité tout à l’heure, je crois, le vrai, le beau, le bien ; on aurait pu mettre aussi la grande affaire des catégories, qui est également une construction qui se rapporte à ce que je vous disais sur les explicateurs et les explicandes ; la même idée est là : c’est de mettre sur la table un petit nombre d’éléments de construction avec lesquels on bâtira tout le reste — eh bien, la grande condition, pour que cela soit réalisé, est peut-être en opposition, en antagonisme, avec la prétention même du philosophe, et nous ramènera à la notion d’art, dont je parlais, d’œuvre d’art.

En effet, pour qu’une telle construction soit, pour qu’elle soit ce qu’elle doit être, il faut qu’elle soit personnelle. L’œuvre philosophique doit se centrer sur la personne. C’est ce qu’il me semble bien qui a été perçu par Descartes, non pas dans toute sa philosophie, qui peut-être, pour lui, n’avait pas l’importance que nous croyons — en tout cas, sans doute, une importance bien moindre que celle qu’il donnait à sa géométrie —, mais dans son départ philosophique, au moment où il réagit contre la philosophie existante, c’est-à-dire contre la philosophie des autres, et non seulement des autres tout court, mais la philosophie d’une quantité d’autres. Eh bien,

quand il réagit, qu'est-ce qu'il dit ? « Je suis. » « Je pense, dit-il, donc je suis. L'important, c'est que je suis. » Ce « je suis » signifie : « Moi, Descartes, c'est moi qui interviens actuellement. C'est autour de moi que je vais grouper tout ce que je sais, tout ce que je puis savoir. C'est moi qui vais exercer le doute. C'est moi qui vais construire ensuite. »

Eh bien, par là, il a donné peut-être la parole la plus philosophique qui soit, non pas dans la formule célèbre du *cogito*, à laquelle il ne faut pas attacher une très grande importance, sinon comme une affirmation de l'autonomie propre de l'individu. La philosophie, pour satisfaire aux conditions de construction que j'ai indiquées, entre autres choses, doit être individuelle et personnelle. Elle doit reposer sur quelqu'un. Et sans doute, comme je vous l'ai dit, si elle s'exprime — et il n'est pas forcé qu'elle s'exprime —, si elle s'exprime par des ouvrages, la condition de transmissibilité dont je vous ai parlé doit jouer : elle s'impose. Mais, avant tout, c'est la condition de construction autour du moi qui est la condition essentielle et qui fait la grandeur véritable du philosophe.

Sans doute, je vous dis, il faut que ce soit utilisable par d'autres, à la rigueur, parce que, non pas tant dans l'intérêt des autres — ceci nous est complètement égal, l'intérêt des autres —, mais parce que, là, il est obligé, lui-même, à tirer de lui-même ce qu'il ne savait pas contenir lui-même. Sa sensibilité est excitée — je me réfère à ma première leçon — par l'éventuel consommateur, par celui qui lui présente un ensemble de conditions, tout de même dangereuses, vivantes, à vaincre et à satisfaire.

Et ceci l'entraînera, par conséquent, à prendre garde de ne pas passer trop facilement sur des difficultés qu'il sait bien qu'un autre trouverait, à ne pas se donner à lui-même trop facilement des formules dont il sait bien qu'elles seraient incompréhensibles à d'autres, ou qui seraient, pour d'autres, entachées de certains vices qui, pour lui, n'y sont pas. Il se contente provisoirement d'une formule, parce qu'il sait très bien les corrections qu'il y apporte, mais il n'osera pas l'écrire ou la proférer en

public, parce qu’il sait que la riposte serait immédiate. Et alors il se sait obligé, par des considérations de sensibilité, à parfaire son œuvre dans le détail et dans l’ensemble.

Par cela, le philosophe est en communication permanente avec la vie extérieure, avec la vie. Il est obligé, tout le temps, de se tenir en communication avec l’autre vivant. Et tandis que la science peut à la rigueur s’en passer puisque, par définition, ce qu’elle fera existera, ou suivant qu’elle sera transmissible intégralement ou non, chez le philosophe la condition de transmissibilité est capitale et vitale, et il n’a aucun autre moyen que sa représentation exacte des autres, sa connaissance approfondie des moyens de se faire comprendre, par conséquent, du langage et du style, pour exister.

En somme, que peut être une philosophie, sinon dans un être déterminé ? Cette œuvre d’art qui va consister à ordonner, par rapport à lui-même, tous les éléments de sa vie intérieure et extérieure, à s’en faire un système unitaire, qui sera faux, sans doute, dans la mesure où il sera unitaire, qui sera d’autant plus faux qu’il sera plus personnel et mieux construit, mais cette construction, mais cette unité donneront toute sa valeur à sa vie et, s’il la transmet, à son œuvre.

Par conséquent, ce n’est pas le point de vue de vérité, ou non, qui serait un point de vue qui tendrait à l’utilité, ou non, de la philosophie ; c’est un point de vue d’éthique personnelle et d’esthétique interne. Peut-être le développement de la philosophie est-il ici en jeu. Elle est, évidemment, un développement de conscience personnelle. Peut-être peut-on rêver que ce développement atteindra des points que nous ne connaissons pas, que nous ne pouvons pas encore prévoir, que nul de nous ne peut même rêver. Et après tout, cet accomplissement ne dépend que de quoi ? Que de quelqu’un. Il suffirait de quelqu’un. Voyez à quel point la personnalité, ici, entre en jeu.

Donc, nous avons essayé, jusqu’ici, de dégager la philosophie de la personnalité et, comme conséquence immédiate, il y a celle-ci, qui sera

repoussée, je crois, par neuf philosophes sur dix, sinon par quatre-vingt-dix-neuf sur cent : c'est la séparation que je voudrais voir entre la philosophie et la science. À mon avis, la philosophie moderne a une tendance très dangereuse à s'acoquiner avec la science et, par conséquent, à la suivre, car elle ne peut pas la précéder. La science, elle-même, actuelle est une activité entièrement en équilibre, à chaque instant, en équilibre mobile avec l'état des moyens d'investigation.

Mettez-vous, par exemple, en 1895[9], à la veille du jour où ont été découverts les rayons X : il n'y avait pas de rayons X. Le lendemain, on découvre les rayons X, un fait entièrement nouveau. Toutes les théories en seront plus ou moins bouleversées. Aucun philosophe ne pouvait prévoir ni les rayons X, ni la propagation par les ondes, ni un tas de phénomènes qu'on fait tous les jours dans les laboratoires. Toute philosophie, par exemple, qui se serait attachée au continu, trouverait à partir de 1900, devant elle, l'immense développement de la physique discontinue[10].

Dans l'ordre biologique, on pourrait trouver des exemples analogues. Eh bien, je trouve que la philosophie vaut mieux que de suivre la science, et il ne faudrait pas qu'on dît d'elle ce qu'on a dit de la philosophie au Moyen Âge. On disait : « *Philosophia ancilla theologiæ* : la philosophie est la servante de la théologie. » Il ne faudrait pas qu'on dise aujourd'hui : « *Philosophia ancilla scientiæ* : la philosophie, servante, domestique de la science. »

Et alors, comment faire ? Comment séparer ? Je vous répète, une fois de plus, que la séparation est facile quand on se place au point de vue de l'esthétique philosophique et de la personnalité de l'artiste. Alors, elle se dégage, et devient quoi ? Elle devient l'art qui résulterait de l'accroissement et du développement, de l'amenuisement de la conscience, accompagné, bien entendu, du perfectionnement de ce qui est nécessaire pour cet accroissement de conscience, c'est-à-dire, avant tout, les moyens d'expression, soit dans le langage ordinaire et au moyen du langage

ordinaire, soit par des notations appropriées, qui commencent à se dessiner au moins dans l'horizon de la philosophie mathématique, mais qui pourront passer à la philosophie générale.

Eh bien, il est très possible que l'on arrive à pouvoir saisir, noter des relations qui, jusqu'ici, restent à l'état vague et confus. En particulier, ce que je fais en ce moment-ci même, ces relations entre la sensibilité et l'intellect pourraient être l'objet d'une étude personnelle, d'abord, puis d'un essai de les exprimer extérieurement, qui montrerait à quel point, dans l'acte de la pensée ainsi appliqué, on doit retrouver à la fois les moyens d'action que je décrirai dans quelques leçons, mais, à la base, ces propriétés de sensibilité dont je vous parle.

Et alors on peut concevoir une carrière toute nouvelle, pour une philosophie — admettons, si vous voulez, appelons-la sans nous gêner un *genre littéraire*, pourquoi pas ? — qui, ayant pris conscience, d'abord, de la vanité d'une poursuite du savoir sur les pas de la science, puisque la science s'en charge, qu'elle nous surprendra toujours par quelques tours de physique nouveaux, qu'elle escamotera devant nous quelque chose, nous fera apparaître un pigeon sous ce verre dans quelques instants — nous n'avons, par conséquent, pas à fonder notre pensée, notre vie intellectuelle et sensible sur ce moyen, sur ce terrain.

Et ensuite, remarquez bien que c'est le seul moyen que nous ayons de transformer l'idée de la philosophie, de la façon que j'essaie de faire devant vous. C'est le seul moyen de sauver toute la monumentale philosophie du passé. Quel intérêt, je vous demande, Platon, Aristote et compagnie, si nous les considérions simplement comme des choses qui ont été surmontées, comme des hommes qui ont cru que la terre était plane, ou des choses de cet ordre-là, qui ont fait un système du monde fondé sur ce qu'ils savaient à cette époque-là ? Et nous serions, par conséquent, obligés de les mettre, en somme, au grenier, de refuser d'ouvrir leurs ouvrages. Nous ne pouvons les sauver qu'en considérant leur être dans ses ouvrages, c'est-à-dire la forme.

Et j'arrive ici à cette formule qui m'est chère, mais que je n'oserais pas dire devant beaucoup de philosophes : c'est que la philosophie est une affaire de forme. C'est-à-dire que, dans le centre de la pensée, peut se trouver le formateur, le constructeur dont je vous ai parlé. Et alors rien n'empêcherait, en généralisant le mot de *poésie*, de trouver dans cette organisation, cette production et excitation intrinsèque dépensée, quelque chose qui ressemble à de la poésie.

L'intérêt, comme je vous le disais, que peut exciter, par exemple, la construction à forme géométrique de Spinoza, est déjà pour moi une forme d'existence. Platon, Spinoza croyaient que c'étaient des moyens d'atteindre la vérité. Nous savons qu'il n'en est rien, qu'ils atteignaient leur vérité, ce qui est fort différent. Car leur vérité, c'est précisément une expression d'artiste. Un artiste dit : « Je tiens ma vérité », parce qu'il a vu de telle façon ; il a vu, dans une œuvre qu'il cherchait, ce qu'il doit faire, ce qui correspond exactement à sa sensibilité et à ses moyens d'action ; c'est là sa vérité. J'applique exactement le même mot, la même expression, aux philosophes.

Un autre exemple assez intéressant, est celui, tout récent, de Nietzsche. Ni Platon, ni Spinoza, ni Frédéric Nietzsche[11] ne nous apprennent grand-chose, en vérité. Si, ils nous apprennent leur allure et leur structure d'esprit. Notre pouvoir extérieur n'est en rien augmenté par leurs travaux, et, sur ce point, nous serions justes de dire qu'il en est exactement de même des théories scientifiques qui ont cessé de plaire. Elles sont belles par elles-mêmes, quelquefois. Il est certain que certains exposés scientifiques d'il y a cinquante ans, qui sont périmés, par exemple, la théorie de l'énergie, quand elle se réduisait à elle-même, est une chose admirable. On peut regretter beaucoup que les découvertes subséquentes l'aient rendue insuffisante à tout expliquer et à tout décrire, mais enfin, par son élégance extrême, par ce fait qu'elle ne servait absolument de rien, que de quelques idées et de quelques principes initiaux pour recouvrir le monde d'un système de

pensée, eh bien, c'était là extrêmement élégant, et nous dispensait de bien des choses.

Aujourd'hui, on a été plus long, et on a montré qu'il fallait voir les choses en détail, mais, à cette époque-là, quand elle est arrivée, qu'elle s'est substituée au mécanisme, à la mode anglaise qu'elle remplaçait, cette espèce d'imagination de machines, de rouages, de leviers, que les savants anglais, surtout, étaient obligés de produire pour expliquer des phénomènes divers, comme la lumière ou l'électricité, la théorie de l'énergie a supprimé ou a écarté beaucoup de ces modèles compliqués, pour nous donner, par quelques propositions très simples, une vue de l'univers infiniment plus élégante[12]. Eh bien, elle est périmée. Elle est encore employée, mais, naturellement, pas seule. Mais cependant elle reste à l'état de dessein, à l'état de projet, à l'état d'exécution même, à condition de ne plus considérer les applications que comme un modèle d'architecture de pensée.

En somme, j'essaie de vous montrer comme on pourrait tirer, de la philosophie telle qu'elle a été conçue, des modèles, comme on a des musées d'anciens peintres, qui servent encore aux peintres actuels, quelquefois, quand ils daignent les voir pour s'instruire, pour s'instruire dans le domaine de l'art, pas pour s'instruire autrement.

Et pourquoi, alors, essayer de sauver la philosophie à ce point ? Vous allez voir ma conclusion : c'est parce qu'il y a un danger public. Il y a un danger public ! Ce danger est insidieux, quoique brutal. C'est, pour l'appeler par son nom, la perte générale de l'individualité. L'individu se meurt, voilà le fait. Et c'est pourquoi, en parlant de philosophie, j'ai insisté tout à l'heure sur le rôle que devrait jouer, dans une philosophie consciente d'elle-même, qui n'a plus les prétentions explicatives de jadis, le rôle de la constitution forte, de la personnalité, de l'individualité.

Les arts, évidemment, peuvent servir à cette fin-là. La littérature peut s'y employer, mais la littérature et les arts procèdent par œuvres, dont les objets sont particuliers. L'œuvre d'art a un sujet ou, du moins, l'a

quelquefois — on peut y renoncer aussi, mais alors je ne sais pas ce que l'on a.

La littérature, également, envisage des faits particuliers, un roman, une impression qui fait un poème, un récit qui fait un roman, une aventure quelconque, tandis que l'artiste possible que serait le philosophe de l'avenir, qui est, je vous le répète, existant virtuellement, puisque les œuvres du passé, privées, dépouillées de leur prétention à la vérité, qu'elles ne représentent pas, nous restent à titre de modèles esthétiques — je puis donc dire, par conséquent, qu'il y a déjà des artistes de cette espèce et que, en jugeant comme artistes ou Platon ou Spinoza, nous avons déjà créé des modèles, nous avons déjà ouvert notre musée de philosophie.

Alors, ce philosophe ne sera pas tout de même, en général — il n'est pas absolument nécessaire qu'il soit ignorant, entièrement, de la science. Mais qu'est-ce qu'il trouvera dans la science ? Non seulement les résultats, non seulement les théories dont je vous parlais, non seulement les résultats positifs. Il trouvera autre chose : il trouvera le savant. Il trouvera le savant, et il trouvera l'*habitus*, la manière de vivre intellectuelle, s'entend, la manière de s'employer, la manière de travailler du savant[13]. Et il remarquera que, la science étant, comme je vous l'ai expliqué, essentiellement transmissible, tend à unifier toutes les têtes humaines. Tous les cerveaux humains sont destinés à penser de même, s'ils se résolvent à penser uniquement selon les voies scientifiques. Il n'y a pas deux manières de démontrer tel théorème. Il n'y a pas deux manières, ou il y a un nombre très petit de manières, de préparer de l'oxyde de carbone.

Ceci dit, la recherche scientifique, qui conserve, elle, naturellement, la spontanéité, l'inventivité, etc., personnelle, toutefois ne la développe que sur un point, et on peut être un monsieur extrêmement inventif, extrêmement plein d'idées, extrêmement important dans l'ordre des remueurs d'idées et des créateurs d'idées, dans l'ordre scientifique, et cependant être un monsieur étroitement spécialisé.

C’est là un véritable danger pour l’intellect moderne, car, quelle que soit la profondeur, quelle que soit l’ingéniosité, quelles que soient les facultés puissantes du savant renfermé dans sa spécialité, il n’en est pas moins un spécialiste, et vous observerez très souvent, déjà aujourd’hui, chez des savants qui sortent de leur spécialité, une étonnante insensibilité ou incompréhension vis-à-vis du reste. Ce n’est pas qu’ils le fassent exprès, mais enfin ils sont comme cela.

Le philosophe doit être un spécialiste universel. Sa spécialité, c’est de n’en pas avoir, et non pas d’une façon négative, mais d’une façon positive. En d’autres termes, il doit toujours ramener à sa personnalité propre, je ne dirais même pas à son *moi* — le mot serait trop vaste —, mais à sa personnalité telle qu’elle est, avec ses inégalités propres, toute l’expérience qu’il trouve autour de soi, y compris les connaissances scientifiques qu’il peut emprunter çà et là.

En somme, jusqu’ici, jusqu’à notre époque — et encore, à notre époque... — puisque ce que je dis n’est, après tout, qu’une anticipation —, la philosophie était un mixte — j’emploie ce terme, que j’emprunte à l’ancienne chimie —, elle était un mélange. Mais les mélanges, dans le monde moderne, à part ceux que constitue la société moderne elle-même, ne sont pas viables. La science moderne a conduit à des idées de pureté, c’est-à-dire de séparation. Elle s’est décidée dans les arts, elle a enfanté dans la poésie certaines théories, dans les arts elle s’est manifestée aussi. Il y a, en somme, une tendance à la séparation des facteurs. Et dans la philosophie, jusqu’ici, on trouvait au contraire un mélange : on trouvait à la fois de la science, on trouvait de la morale, on trouvait de l’esthétique, on trouvait de la psychologie, et, en somme, il y avait dans le cerveau philosophique une sorte de marché général des valeurs, en matière intellectuelle et morale.

Ceci n’est pas conforme à l’époque, puisque l’époque tend à la spécialisation et à la pureté, qui est une forme. La spécialisation est une

forme de la pureté, au sens où j'emploie ce mot. Eh bien, je crois qu'elle doit maintenant prendre conscience de sa spécialité à elle, qui consistera dans cet appui, dans cette recherche intérieure, qui est l'expression par le moi, en présence du moi, de toutes sortes de phénomènes ou d'impressions, et de toutes sortes de valeurs. En somme, le philosophe essaie de se placer au centre réel de soi-même.

Nous avons ainsi essayé de vous décrire ce qu'était à nos yeux la philosophie, quand on en voit les parties esthétiques, ou plutôt quand on en voit ce que j'appellerais le *substratum* esthétique.

Dans mes prochaines leçons, je compte terminer avec la sensibilité et traiter, d'une façon plus générale que je ne l'ai fait, les propriétés principales de la sensibilité, celles du moins qu'on peut facilement dénoter et exprimer ; et, par conséquent, les questions de symétrie, les questions de contraste, les questions de similitude viendront au premier plan de ma prochaine leçon.

1. Archives Gallimard. Dactylographie transcrivant une sténographie complète de la leçon par Fernande Sergent.

2. Telle est la leçon donnée par Socrate à la fin du dialogue *Eupalinos ou l'architecte* (1921, *Œ2*, p. 139-147 ; *LP1*, p. 553-562).

3. Voir plus haut la leçon du 28 janvier 1938, p. 326.

4. Le dominicain allemand Albert le Grand fut le maître de Thomas d'Aquin.

5. Émile Zola, « Proudhon et Courbet », dans *Mes haines*, Paris, Charpentier, 1893, p. 25 : « Une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament. »

6. Dans une multiplication, le multiplicande (*ce qui doit être multiplié*, en latin) est le nombre énoncé le premier, le multiplicateur le second. De même, l'explicande est, étymologiquement, *ce qui doit être expliqué*.

7. L'Académie française prépare son dictionnaire de la langue française lors de séances hebdomadaires, qui ont lieu le jeudi.

8. Voir plus haut la leçon du 29 janvier 1938, p. 345.

9. Nous corrigeons la transcription, qui mentionne par erreur l'année 1893, alors que c'est en 1895 que le physicien allemand Wilhelm Röntgen découvrit les rayons X.

10. Le physicien allemand Max Planck formula en 1900 le premier postulat de la mécanique quantique, selon lequel l'énergie électromagnétique est émise selon des quantités discrètes, c'est-à-dire non continues.

11. Dans les premières traductions françaises de Nietzsche, le prénom du philosophe, Friedrich, avait été francisé.

12. Du XVIII^e^ au XIX^e^ siècle, les théories de l'énergie passèrent par des phases successives : mécanique, thermodynamique, électromagnétique. Isaac Newton défendit une théorie corpusculaire de la lumière, au mécanisme compliqué, qui fut finalement supplantée par la conception ondulatoire.

13. Hérité des traductions latines d'Aristote, le terme d'*habitus* fut réintroduit à l'époque contemporaine par l'anthropologue Marcel Mauss, collègue de Valéry au Collège de France.

*OceanofPDF.com*

VENDREDI 11 FÉVRIER 1938

(15e leçon)

# *La sensibilité généralisée*

Valéry développe dans cette leçon la notion, pour lui essentielle, de « sensibilité généralisée » — *généralisée*, parce que, dans cette acception spécifique de la notion, la sensibilité ne se limite pas aux émotions et aux sensations, mais inclut tous les phénomènes de l'intellect, même les plus abstraits. Relève ainsi de la sensibilité, ainsi entendue, la conscience même d'exister, le centre vide autour duquel se rassemblent, comme en un anneau, toutes nos perceptions, ce que Valéry nomme ailleurs, dans les *Cahiers* et dans « Note et digression » (1919), « le *moi* pur ». La sensibilité construit de la sorte un « monde extérieur », qu'elle distingue de la conscience. Telle serait la structure phénoménologique fondamentale de l'expérience humaine. Seul ce qui contraint l'action physique ou intellectuelle et lui oppose une résistance — les corps solides ou la logique formelle, par exemple — ne ressortit pas au domaine de la sensibilité. Confronté à l'ambition de sa propre entreprise théorique, et s'avouant « fatigué », Valéry formule en conclusion, de manière ironique, la crainte, déjà exprimée dans une leçon précédente, d'être « en train de construire une manière de mythe, quelque chose qui n'existe pas, sous le nom de *sensibilité généralisée* ».

Mesdames, Messieurs,

Au point où nous en sommes de ce cours, qui, je vous le répète et je vous le rappelle, n'est pas un enseignement au sens strict du terme, c'est-à-dire un exposé de résultats, mais qui est beaucoup plus un groupement particulier et même, si vous voulez bien, personnel de problèmes, eh bien, à ce point où nous sommes arrivés, il convient sans doute de considérer de nouveau notre objet premier, notre point de départ, et de nous demander si nous l'avons un peu précisé[1].

En vérité, mon intention aurait été, serait, pourrait être de construire une notion nouvelle dans cet ordre d'idée de sensibilité. Je ne sais pas si je pourrai y arriver. J'y trouve de grandes difficultés, mais c'est au fond l'objectif de cet ensemble de vues que je vous ai proposées.

Nous sommes partis de cette idée que la production des œuvres de l'esprit avait pour condition, avait pour substance, avait pour source, pour origine, et avait pour terme, et aussi, si vous voulez bien, avait comme aliment, aliment d'énergie, une production ou une disponibilité spéciale sans but, une disponibilité, que j'ai appelée *sensibilité*, c'est-à-dire une production qui n'ait pas de modèle psychique déterminé, qui n'ait pas de but déterminé, qui n'ait pas de but — je veux dire — de but exprimable, de but qu'on puisse séparer de l'exécution d'une transformation donnée. Et, lorsqu'on fait intervenir le but, lorsqu'on fait intervenir l'exemple, le modèle, le type distinct de ce que l'on fait ou de ce qui se fait, alors nous avons affaire à ce que j'ai appelé l'*action*, qui sera l'objet de la deuxième partie de ce cours, probablement l'année prochaine.

Nous avons, par conséquent, considéré ces productions de sensibilité qui sont tellement inhérentes à nous, à notre vie, à ceux qui nous entourent, qu'il est très difficile de les distinguer.

J'aurais pu oser adjoindre au mot *sensibilité* l'épithète noble de *généralisée* : la *sensibilité généralisée* peut être, au fond, le titre de ce que je voulais dire. Et, en effet, pourquoi *généralisée* ? Parce que d'abord nous considérons, en général, dans les produits de notre être psychique, nous considérons à part ce que nous appelons les productions de l'intelligence, les faits de l'intelligence. On distingue la sensibilité et l'intelligence, dans leur cours habituel. Autrefois, surtout, on avait une distinction très nette, ou qu'on croyait telle, quoique très peu définie, en vérité, entre sensibilité et intelligence, ou intellect.

Je crois vous avoir montré, par plusieurs exemples, que cette distinction était illusoire, telle qu'on la présentait, ou du moins telle qu'on ne la

précisait pas, et que, dans bien des cas, les productions dites intellectuelles avaient absolument les caractères d'une production de sensibilité. Par exemple, il y a quelque temps, je crois, j'ai fait allusion à toutes ces fabrications d'hypothèses, les véritables drames qui se font sous l'impression de l'anxiété ou sous celle d'un besoin. Eh bien, on peut évidemment les raconter ; on peut évidemment les considérer comme une production de l'intelligence ; dans un certain sens, elles peuvent impliquer même des actes intellectuels. Cela n'empêche pas que, dans leur origine, dans leur formation, dans leur production spontanée, elles aient, d'autre part, ces caractères que j'ai attribués à la sensibilité.

*Sensibilité généralisée* veut dire qu'il ne s'agit pas seulement des phénomènes ou des événements qui se produisent dans ce qu'on appelle nos sens, ou en corrélation avec nos sens, soit isolés, soit combinés entre eux, mais que tout ce qui se présente dans ces conditions de spontanéité et de réponse à une lacune, à une excitation, à un besoin, pourra se classer, à partir de ces caractères mêmes, dans la catégorie *sensibilité* — ajoutons : *généralisée*.

D'ailleurs, même dans le cas où nous pourrons nettement parler de séparation entre ma sensibilité et mon intelligence, même dans ce cas, qui sera caractérisé le plus possible par l'opposition d'un but à une exécution, à une transformation donnée d'un but, à la phase de l'opération où ce but sera atteint, eh bien, même dans ce cas, il faudra bien avouer que le but lui-même est toujours un produit de sensibilité. Si nos objets, par exemple, et même le plus abstrait que vous voudrez — ce sera l'objet de résoudre un problème de philosophie ou de mathématiques — eh bien, même dans ce cas-là, le but et sa valeur d'excitation, sa valeur d'aiguillon, qui peut être presque rapprochée de l'instinct, dans certains cas — nous avons un instinct de comprendre, un instinct de construire —, eh bien, dans ces cas-là, nous pourrons considérer le but, pris en lui-même, comme une opération prise en elle-même, comme autant de produits de sensibilité. Et l'opposition entre

sensibilité et fonctions intellectuelles ne se produira que grâce à quelque condition nouvelle, qui sera précisément le fait de l'écartement de la distance initiale entre le but et le terme, ou, par exemple aussi, entre une certaine donnée et son expression, quand on considère l'expression comme bien distincte.

Si je cherche l'expression, en langage ou sous une autre forme — par exemple, sous forme d'écriture algébrique —, si je cherche l'expression de quelque chose, ici évidemment intervient un élément qu'on ne peut pas entièrement attribuer à des phénomènes spontanés. Je suis obligé de me mouvoir en va-et-vient, entre une expression que je forme, entre mes moyens de l'expression, entre mon vocabulaire et les formes, et le modèle que j'ai choisi. Et là intervient, par conséquent, un temps, un moment, dans lequel je ne peux pas tout attribuer à la sensibilité. Je fais des comparaisons qui, elles, ne ressortissent pas, au moins d'une façon simple, à la notion de sensibilité.

Ainsi, tandis que, dans l'acception ordinaire du terme, le nom de *sensibilité* ne s'applique guère qu'aux sensations de différents sens, auxquels on adjoint plaisir et douleur — à peu près, si vous voulez, comme j'ai adjoint le blanc et le noir à l'ensemble des couleurs des physiciens —, j'ai cru devoir annexer à ce sens restreint d'autres emplois, parmi lesquels l'ordre intellectuel, que je vous indiquais. D'où le mot *généralisée*.

En second lieu, j'ai insisté, au cours de ces différentes leçons, sur les propriétés productrices. J'ai remarqué avec vous que ces propriétés productrices semblaient d'une telle importance qu'on pourrait presque considérer ce qui est considéré d'habitude comme le propre de la sensibilité, c'est-à-dire la réceptivité, la passivité — eh bien, on pourrait considérer ces propriétés réceptrices comme une application particulière, un cas particulier de la notion générale de productions par la sensibilité. On pourrait considérer que, par exemple, toutes les fois que nous disons *recevoir une impression*, cette impression n'est considérée comme telle que

parce qu’elle n’est pas très simple, parce qu’elle est produite — j’emploie le mot de *produire* — par une pluralité d’appareils, et non pas par un seul.

En d’autres termes, si nous voulions considérer un de nos sens à part, réduit à sa seule activité, une activité rétinienne, une activité olfactive, une activité motrice, etc., dans ce cas, nous pourrions difficilement distinguer ce qui est réception de ce qui est production. Et je ne vous cacherai pas qu’ici se dressent des difficultés considérables, d’une énorme importance, mais presque inextricables, parce que on se trouve en présence d’une quantité d’intrications, d’implications mutuelles, qui rendent même l’expression des choses très difficile et, d’ailleurs, qui ont donné naissance à des problèmes célèbres, comme celui que j’ai effleuré, l’autre jour, sur la réalité.

Si, en effet, vous considérez un organe des sens, vous ne pouvez plus dire aujourd’hui que vous recevez, je suppose, une couleur de l’extérieur. Vous savez très bien que quelque chose, qui n’est pas couleur, fait quelque chose qui est couleur, et qu’il nous est impossible de trouver comment une transformation si importante s’opère. Du jour où la physique nous a appris que ce que nous appelons *couleur*, ou bien ce que nous appelons *son*, doit se traduire en termes d’énergie vibratoire, de telle ou telle nature — il n’y a aucun rapport entre une vibration quelconque, entre le fait abstrait d’une vibration, ou entre des vibrations produites par un appareil de vibrations, qui appartient à un certain domaine, par exemple, le domaine du mouvement — eh bien, vous ne pouvez pas, connaissant uniquement cette face des choses, en déduire une couleur ou un sens : c’est impossible. Nous savons très bien qu’à un certain moment se passe quelque chose, une transformation de nature entièrement inconnue.

Nous savons sans doute que, par exemple, au niveau de la rétine, lorsque la lumière, c’est-à-dire ce que les physiciens veulent bien nous servir sous le nom de *lumière* — tantôt ce seront des émissions de particules, tantôt ce seront des ondulations, plus récemment ce sont des photons, etc. — enfin, les physiciens nous offrent quelque chose qu’ils

appellent *lumière*, et que nous recevons dans l'œil. Alors, qu'est-ce qui se passe ? Cette modification — et je n'ose pas dire de quoi, car je n'en sais rien, ni eux non plus : on a supprimé l'éther[2] — d'ailleurs, la notion même de milieu extérieur est une notion qui est déjà presque inextricable, car, quand nous nous plaçons au point de vue des sens... En tout cas, figurons ceci grossièrement par l'arrivée de quelque chose dans un œil, qui reçoit sur la rétine quelque chose, dans un œil qui reçoit sur la rétine ce quelque chose : d'un côté, par conséquent, physique, équation du mouvement des particules ; de l'autre, rouge, vert, bleu, etc. Aucun moyen de transformer une chose en une autre. Et même, comme nous l'avons montré il y a quelques leçons, et même *opposition*, puisque, d'un côté, comme je vous l'ai expliqué, croissance et fréquence indéfinies, avec un registre où l'œil est impressionné et un registre *infra* et *supra* où il ne l'est plus ; et, d'autre part, un système fermé de sensations, le système des complémentaires.

Eh bien, comment nous représenter ceci ? Nous savons qu'évidemment, par les complémentaires, précisément, l'ébranlement de la rétine donne lieu à des phénomènes tout à fait nouveaux, que non seulement nous ne pouvons pas traduire la représentation physique des phénomènes en couleurs, nous n'avons aucun moyen d'opérer sur une haute fréquence pour en tirer la notion de rouge, évidemment, et, d'autre part, même cette notion de rouge, nous n'avons aucun moyen de savoir comment l'œil la transforme en notion de vert, etc.

Ici, par conséquent, nous avons un tas de barrages, un tas de cloisons qui nous empêchent de construire une notion simple de tout ceci. Nous avons beau considérer une rétine, nous avons beau trouver sur la rétine le pourpre rétinien, nous avons beau considérer cela comme une plaque photographique, nous n'en sommes pas plus avancés pour cela. Sans doute, nous avons des problèmes physiologiques à résoudre, des plus importants : savoir comment l'œil renouvelle si rapidement cette couche sensible qui le recouvre, comment on peut, en promenant un regard, ne pas recevoir toutes

les impressions superposées, une sorte de photographie composite, mais comment nous avons une vue distincte, même avec un mouvement de tête assez rapide. Eh bien, nous ne trouvons jamais, en ceci, qu'une correspondance entre des faits absolument hétérogènes.

Enfin, nous avons pu cependant montrer que, dans ces systèmes hétérogènes, on trouvait, à côté des correspondances que je viens de signaler, on trouvait aussi des relations souvent très curieuses, très frappantes, entre les éléments des domaines de sensibilité. Mais tout ceci, naturellement, laisse entier le problème dont je vous parlais, ce problème où il n'y a pas de communication entre nos divers domaines.

Et alors nous avons été obligés de construire quelques idées qui puissent nous servir à apporter quelque ordre dans cette question de l'intelligence.

Je vous ai dit que nous sommes faits, le monde autour de nous est fait, nous semble fait, d'éléments de cette nature. Ce qui est curieux, c'est que ces éléments qui nous constituent, qui nous sont intimement liés, qui sont nous, nous soient aussi étrangers. En vérité, même les éléments de sensibilité que nous pouvons le moins accuser, par exemple, notre plaisir, notre douleur, nous sont, au fond, des étrangers. Pourquoi et comment ? Ils nous surprennent. Une douleur, hélas, nous surprend quelquefois. Un plaisir, quelquefois aussi, plus rarement. Nous sommes le siège de modifications qui, si intimes soient-elles, cependant se distinguent encore de quelque chose.

Elles se distinguent de quelque chose, mais voici le comble de l'étonnement et de la curiosité : c'est que ce quelque chose, lui aussi, se distingue de nous, et on peut dire qu'à chaque instant, à chaque souffle, nous nous distinguons de notre moi, que ce moi lui-même est, en somme, une sorte de réponse à l'hétérogénéité, à la diversité, à la variété de la sensibilité générale. À chaque instant un moi se forme, en quelque sorte, qui s'y oppose, qui n'est pas un objet, un être, une notion que l'on puisse nettement isoler, et il m'est arrivé de la comparer assez grossièrement à cet

être abstrait, tout à fait abstrait, qu'est, par exemple, le centre de gravité d'un corps creux, mettons d'un anneau[3].

Vous savez qu'un anneau, par exemple, ou un objet creux, une sphère creuse, a un centre de gravité, au point de vue de la mécanique ; que, si vous le lancez en l'air, si on le soumet à diverses modifications mécaniques quelconques, le centre de gravité joue un rôle essentiel ; et cependant il n'existe pas, il n'est pas matérialisé. Eh bien, quelquefois je pense que notre moi fonctionnel, ce moi qui doit intervenir à chaque instant de notre existence, consciente ou semi-consciente, est de même nature, est quelque chose d'absolument abstrait, et d'existant, en même temps.

Évidemment, ces notions sont un peu délicates, un peu difficiles, mais j'y arrive tout naturellement en observant comment, d'abord, le moi dont je parle se distingue, ainsi que je vous l'ai déjà dit, de la personnalité, qui est un fait de mémoire. On peut perdre la mémoire, à chaque instant des gens oublient entièrement leur nom, ils oublient leur nature entièrement, ce qu'ils sont, ils oublient même, chose étrange, la forme de leur corps : ce sont des cas d'aliénation. Mais on voit des aliénés prétendre avoir un corps qu'ils n'ont pas, dire : « Je suis très gros », et ils sont devenus très maigres. Il semble qu'ils ont la sensation exacte de quelqu'un pour qui ce serait la vérité, mais ils ne perdent pas le moi.

Ce moi dont je parle, ce moi abstrait, reste attaché à l'être même en tant qu'il est conscient. On a beau perdre la mémoire, le souvenir de ce qu'on est, le souvenir de la vie, du nom, des attachements, de tout, avoir même les erreurs les plus considérables sur son propre être instantané en tant que corps, se tromper sur la sensation même du corps qu'on a, et cependant, pour se tromper il faut que quelqu'un se trompe, et ce quelqu'un qui se trompe à l'instant même, dont l'erreur pourrait être rectifiée, par exemple, dans le sommeil, eh bien, ce quelqu'un n'est pas un quelqu'un ; ce n'est rien ; c'est une sorte d'abstraction qui se trouve liée à l'exercice même de la pensée consciente. Et alors on peut considérer même ce point vivant et

abstrait, étant et n’étant pas, on peut lui-même le considérer comme une fonction, peut-être la fonction supérieure de la sensibilité.

Et, en effet, pourquoi est-ce que je puis dire ceci ? C’est précisément parce qu’il y a de nombreux cas, des cas constants, où l’on voit qu’un être a perdu connaissance, et il la reprend, on voit renaître la sensibilité. Un être a été endormi, a été anesthésié, ses réflexes ont été abolis excepté les derniers qui le retenaient à la vie, mais il revient à la vie, et on voit alors apparaître, avant la personnalité, avant la conscience réelle du corps, quelque chose, une distinction, quelque chose qui se sépare en quelque sorte, et ce quelque chose, là, c’est ce que j’appellerai ce moi abstrait. Et lui-même, étant ainsi produit et reproduit, eh bien, par ce caractère-là, appartient, par ce caractère-là, à nos effets de sensibilité.

En somme, tous ces produits de sensibilité remplissent tout, je puis dire. Nous ne pouvons pas nous en détacher, et l’immense difficulté que je trouve, c’est de chercher à définir ce qui n’est pas sensibilité, parce que je la trouve partout, parce que le moindre corps, le moindre objet, même quand la sensibilité ne semble pas intéressée, est cependant construit, fait d’éléments, de petits éléments, si vous voulez, de sensations, forcément.

La difficulté, d’abord, consiste à trouver ce qui échappe à cela, ce qui n’est pas soumis à ces conditions. Il faudrait, par conséquent, porter son attention et sa pensée sur tous ces points de sensibilité, et rechercher de son mieux les caractères qu’on peut trouver dans la plupart d’entre eux. Par exemple, nous pouvons admettre qu’appartiennent incontestablement à la sensibilité tous les faits qui nous frappent, tout ce qui nous advient dans un temps extrêmement bref. Les temps extrêmement courts sont certainement, en cela, des éléments de sensibilité incontestables. On pourrait dire que ce sont des indivisibles, à ce point de vue-là. Et en général, en examinant d’un peu plus près ce qu’on trouve dans ce temps très court, en regardant à la loupe, on trouve qu’ils contiennent ou bien ce que nous avons appelé une excitation, ou bien ce que nous avons appelé une réponse, une riposte. Mais

on ne trouve pas les deux, ou du moins, en général, je crois qu'on ne trouve pas les deux. Dès que vous avez conscience de la correspondance — d'ailleurs, hétérogène, toujours hétéroclite — entre une excitation et une riposte, alors quelque chose de nouveau s'insère, et vous n'avez plus un temps indivisible.

De même, et tout à fait au contraire, si vous considérez un objet en tant qu'il ait une durée indéterminée, par exemple, cette table que je considère, qui dure, je sais bien, et nous savons bien, par bien d'autres voies, que cette table est en quelque sorte renouvelée à chaque instant, à tous les points de vue. Par exemple, elle est éclairée par une lampe qui produit une lumière de cinquante cadences par seconde. Eh bien, cinquante fois par seconde, la table disparaît de mes yeux, mais je n'en sais rien. Ou bien, à un autre point de vue, la table est considérée par un physicien comme une sorte de ballet prodigieux d'éléments très petits, qui seront, à telle échelle, des molécules, à telle échelle, des électrons, et tout ceci a un mouvement perpétuel en agitation stationnaire. Tout ceci nous échappe entièrement. Nous voyons une table qui se conserve.

Mais comment peut-elle présenter cette continuité de durée, cette continuité indéterminée, cette continuité d'objet, comme nous disons ? Certainement, ici, intervient quelque chose. Je dois fournir quelque chose pour qu'elle dure, je dois — entre, si vous voulez, les oscillations de la lumière qui se produisent — la conserver. Il y a là une conservation qui m'est entièrement insensible, mais qui me fait croire que la table dure.

En somme, l'ensemble des objets qui nous entourent à chaque instant, qui nous enferment dans une sphère de sensations et de perceptions, cet ensemble-là est un ensemble entretenu. Il ne faudrait pas le considérer comme une chose qui dure par soi-même. Il faut le considérer comme entretenu de deux façons, et, sans doute, par l'énergie extérieure, de laquelle nous ne savons absolument rien, que nous ne connaissons que très indirectement et très savamment, et, de l'autre, entretenu parce que mes

organes des sens s’en mêlent, que mon énergie de vie s’en mêle, que je suis, à chaque instant, en mesure de fournir de quoi donner à cette énergie extérieure une suite, une existence consciente. Cet ensemble qui nous entoure doit être appelé *monde extérieur*, que je distinguerai, au moins provisoirement — parce qu’il vaut mieux avoir un langage un peu séparatif, un peu distinctif —, du milieu extérieur, en appelant *milieu extérieur*, si vous voulez, et même *milieu* tout court, ce que la physique étudie, l’espace dont s’occupe la physique, ou l’étendue où la physique travaille, et alors ce monde extérieur me pénètre entièrement. Il n’est plus le monde extérieur. C’est un milieu dans lequel je suis entièrement plongé, et je ne sais pas du tout jusqu’à quel point ce que je pense, ce que je dis — du moins ce que je pense, parce que ce que je dis m’apparaît — est ou non partie de ce milieu. Je sais bien que ma pensée n’est pas monde extérieur, mais je ne sais pas si elle n’est pas milieu, milieu tout court. Je n’en sais absolument rien, ni personne. Par conséquent, vous voyez comme la simple introduction de la notion de sensibilité nous permet de distinguer aussi des nuances assez délicates et très importantes dans notre langage.

Si on a pu — et ceci a été l’objet de très grandes recherches philosophiques, et même a été le point de départ de bien des idées mystiques — si on a pu assimiler la pensée de la veille, l’objet qui dure, la sensation qui se continue, ou bien toute autre sensation, si on a pu assimiler cet ensemble, cette sorte de sphère variable, changeante, qui nous entoure, à un état de rêve, c’est que, précisément, on a pu trouver dans les caractéristiques de la veille certaines caractéristiques qu’on avait observées ou cru observer dans le rêve, en particulier, les modes de variation. Et ainsi, à notre point de vue, nous serions très disposés, nous, au contraire, à assimiler la veille à un produit de sensibilité, qui n’a aucune raison de s’opposer carrément au rêve. C’est une question, si vous voulez, de conditions plus ou moins nombreuses à ajouter, qu’on pourrait appeler les degrés de liberté.

En somme je suis conduit, comme vous voyez, à unifier bien des choses sous ce chef de *produits de sensibilité*, et je dois arriver maintenant à une notion qui me paraît capitale, mais très difficile à définir, très difficile peut-être à justifier, dont je voudrais vous donner une idée.

D'abord, tout à l'heure, je vous ai indiqué que j'avais plus de difficulté à penser et à parler non-sensibilité que sensibilité ; que la grande difficulté que je trouvais à cette étude était plutôt de définir ce qui n'est pas sensibilité, que ce qui l'est. Il y a cependant des caractères que, communément, nous refusons à la sensibilité, que nous préférons attribuer soit à une condition physique des objets, soit à une condition psychique particulière, qui est intellectuelle. Ceci est en opposition, remarquez bien. D'un côté, nous considérons que certaines choses doivent être classées dans la catégorie de l'insensible, ces choses-là appartenant au milieu extérieur, au monde extérieur. D'autre part, certaines choses doivent être classées par nous, au contraire, en opposition avec le monde sensible, mais en même temps en opposition avec notre sensibilité propre, et c'est le domaine intellectuel.

Si vous voulez, d'un autre côté, je fais actuellement une expression assez grossière : d'un côté, le corps solide, de l'autre, la logique formelle feront deux bons contrastes avec la sensibilité telle qu'on l'entend.

Et alors, en recherchant les modes, les types d'opposition à la sensibilité, nous trouverons des caractéristiques qui, chose curieuse, vont toutes se classer, ou presque toutes, dans l'édifice des sciences. La science semble avoir eu une sorte de phobie à l'égard de la sensibilité, phobie qui se comprend très bien, et que nous expliquerons plus tard, et avoir recherché à tirer à elle, classé et construit ce qui est même son édifice propre : toute une série de caractéristiques, qu'on ne peut pas abandonner à la sensibilité, et avec lesquelles elle a essayé de construire la notion d'objectivité, parce qu'elle ne trouvait pas, dans des notions de sensibilité, un terrain assez

solide pour ajouter ses résultats. Et c'est la grande affaire : en sciences, la grande affaire a été certainement l'activité des résultats.

Et je vous ai dit, tout à l'heure, que la sensibilité se présentait d'une façon tout à fait simple et constante, soit quand on examinait des effets instantanés, des temps extrêmement courts, des temps qui sont indivisibles, ou bien au contraire des choses qui durent tout le temps. Eh bien, en dehors de cela, il faut trouver de quoi constituer un ensemble additif. Ce qui dure tout le temps, c'est fait, c'est une masse qui dure. Ce qui ne dure pas ne peut pas s'additionner : il faut, par conséquent, trouver, pour rétablir un mode intellectuel, avec ses propriétés de construction, l'addition des éléments, qui ne soient pas, d'une façon évidente au moins, des éléments de sensibilité.

Et alors on trouvera, par exemple, même dans les principes de la mécanique, tout ce qu'il faut pour s'opposer à la sensibilité. Prenez pour exemple un grand principe de Newton, qui s'appelle le principe de l'action et de la réaction, principe que Newton a formulé et qui se formulait ainsi : tout ce qui presse ou qui tire quelque chose est également tiré ou pressé par cette chose-là. Il y a une formule latine que donne Newton, qui est très bien faite au point de vue de la simplicité de l'expression [4].

Eh bien, la sensibilité, ce n'est pas du tout cela. Et c'est, au contraire, l'inégalité de l'action et de la réaction qui est caractéristique de la sensibilité. Et non seulement *inégalité*, mais quelque chose de bien pire. Dans l'inégalité newtonienne, vous retrouvez ce qui se trouve tout le temps, dans toute mécanique : il faut bien écrire le signe *égal* ; sans cela, on ne fait rien. Mais ce signe *égal*, qu'est-ce qu'il veut dire ? Il veut dire que les choses qui sont de part et d'autre sont, au fond, comparables, sont de même famille, au moins au point de vue de la mesure. On peut traduire en nombres le premier membre et le second de l'équation. Il y a possibilité, il y a donc homogénéité des grandeurs qui vont entrer dans ces relations mathématiques.

Mais, au contraire, nous savons et nous avons vu que rien de pareil ne se trouvait dans l'ordre de la sensibilité, et que, si vous prenez tel type, tout à fait banal, et immédiat, d'une action réflexe, c'est-à-dire de la réponse opposée par l'organisme à une attaque dirigée contre lui, si, par exemple, vous opposez, à une sensation de piqûre, un mouvement de recul, ou si, à une sensation de passage de la main devant l'œil, l'occlusion de la paupière, il n'y a absolument aucun rapport entre ces deux phénomènes. D'un côté, vous avez une piqûre, un choc, n'importe quoi ; de l'autre, vous aurez une réaction de l'organisme beaucoup plus limitée, qui sera une sécrétion, qui sera un mouvement, un déplacement, un cri. Entre ces deux termes, vous n'avez aucun rapport. C'est l'inégalité qui est elle-même ici la condition essentielle, ou plutôt la chose d'observation constante et essentielle. Par conséquent, l'égalité a disparu.

Et, de même, la commensurabilité, qui est également fondamentale pour les sciences, n'existe pas. De même que vous avez, des deux côtés, deux phénomènes complètement différents, comme mon choc et un cri, comme un choc et une douleur, eh bien, vous aurez non seulement cette hétérogénéité, mais vous aurez une absolue différence, du moins incommensurabilité au point de vue des quantités.

Si vous mesurez, par exemple, la piqûre produite, vous pouvez la mesurer par un ressort qui se détend et qui enfonce une pointe dans votre chair. Si vous mesurez le mouvement ou le cri produit par l'animal ou par l'être ainsi touché, ainsi blessé, vous n'aurez aucun rapport de mensuration possible, et il n'y en aura aucun, et vous n'aurez même pas l'unité de mesure pour mesurer les deux d'une façon homogène. Et de même pour la conservation : la sensibilité est hors de la conservation, elle ne s'en inquiète pas, elle ne conserve rien. C'est un phénomène qui est instantané, ou qui dure un certain petit temps, mais qui, par lui-même, n'a rien de conservatif.

Au contraire, tous les principes d'une science sont toujours des principes de commensurabilité, d'homogénéité ou de conservation. Sans

cela, aucun moyen d'assembler, de construire, de combiner.

J'oubliais — il est vrai que cela rentre un peu dans ce que je dis — j'oubliais également une autre forme, une autre notion scientifique, qui se trouve un peu dans la sensibilité, mais d'une façon très bornée : c'est la continuité, qui, elle, apparaît dans la sensibilité, mais dans des conditions extrêmement particulières, à ce point que, quand on veut se servir de continuité en science, on est obligé de refaire entièrement, de partir de la notion de continuité intuitive, sensible, pour en faire tout à fait autre chose. De sorte que nous avons été conduits, en luttant contre notre impuissance devant la sensibilité, à essayer de trouver dans cet ordre de choses, de phénomènes, de quoi, mon Dieu, non pas construire une science, mais de quoi lui donner une certaine figure, une certaine physionomie intelligible, à ce qui, en soi, ne l'est pas. Et c'est pourquoi j'ai insisté : j'ai tiré ce que j'ai pu, et je tirerai encore d'une notion comme la complémentarité, que j'ai extrêmement développée et extrêmement généralisée. Et ce fait alors, étant bien défini par l'observation, m'a paru susceptible d'être généralisé au point où je l'ai fait, c'est-à-dire non seulement entre points déterminés, mais dans des correspondances entre réactions de l'organisme, beaucoup plus étendues que celui que produit un seul organe.

Et, à ce propos, j'ai oublié peut-être de vous dire, et cela me paraît un point important, je ne crois pas l'avoir dit : c'est que, si nous examinons à ce point de vue de sensibilité, c'est-à-dire au point de vue des réactions produites, sur des actions déterminées, par l'être vivant, nous trouverons que l'être se divise en parties, qui sont de véritables unités, de véritables indivisibles, au sens de la sensibilité. Par exemple, si vous prenez une fibre musculaire ou un élément rétinien, il ne peut évidemment subir et rendre qu'une seule chose, qu'une seule impression. Il subit une seule action ; il la condense. Par exemple, une petite surface élémentaire sur la rétine ne distingue pas les objets très voisins. Si vous regardez avec une loupe, au contraire, un très petit objet, il se divisera ; il ira, par conséquent,

impressionner deux éléments rétiniens distincts. Mais si vous enlevez la loupe, vous ne voyez plus qu'un point. Par conséquent, votre rétine est divisée en petits pavés sensibles : chacun, quel que soit le nombre des photons qu'il reçoit, ne répond que par une seule chose. Premier point.

De même, les fibres musculaires ont, évidemment, une limite de divisibilité par rapport à l'excitabilité, ou à l'excitation qu'elles reçoivent, et elles ne peuvent pas, évidemment, obéir à la fois à deux excitations différentes.

Et de plus, et cela a un caractère extrêmement curieux, très impressionnant, c'est que, si vous prenez un de ces éléments de sensibilité organique, eh bien, qu'il s'agisse de fibres musculaires, qu'il s'agisse d'éléments rétiniens ou d'éléments auditifs, il y a ce fait très curieux, sur lequel on n'a pas assez insisté, à mon avis, c'est que, quelle que soit l'action que vous exercez sur eux, ils répondent toujours d'une seule manière. Ce sont des êtres qui n'ont appris qu'un mot et qui ne répondent que par ce mot ou par ce groupe de mots, qui est fini.

Par exemple, une fibre musculaire détachée d'un animal vivant ne sait faire qu'une chose : elle ne sait que se contracter. Ou, au contraire, elle ne sait que revenir à l'état de détente. Eh bien, que vous agissiez sur la fibre par un coup, par une décharge électrique, par un courant électrique, par une goutte d'acide, par conséquent, par voie chimique ou par même un rayon de lumière, cette fibre musculaire ne saura que se contracter. C'est tout ce qu'elle sait faire. Vous lui demanderez n'importe quoi ; elle répondra toujours : « Je me contracte. » Et de même, si vous attaquez un élément de la rétine, cet élément vous dira : « Moi, je sais dire blanc, noir, vert, rouge, bleu, etc. C'est tout ce que je sais faire. Maintenant, vous pouvez m'attaquer avec un rayon lumineux, vous pouvez m'attaquer par une pointe quelconque, par voie toxique, en me faisant prendre telle ou telle substance, qui me fera voir telle couleur, cela m'est complètement égal. Je ne sais que mes couleurs, et je vous récite mes couleurs. C'est tout ce que je sais. »

Par conséquent, nous sommes construits d'éléments qui sont, en quelque sorte, spécialisés à fond, à vie et à jamais, et qui répondront toujours de la même façon, en récitant leur même leçon, quelle que soit la question posée. Et c'est là un fait capital pour nous.

De plus, il y a une question qui vient s'ajouter à celle-ci. Non seulement nous avons déjà observé cette pluralité, cette polyvalence, en quelque sorte, par rapport à une seule réponse de nos éléments sensibles, mais il y a encore autre chose qui s'ajoute à cela : ce sont les questions qui tiennent alors à la quantité — par exemple, les questions de grandeur, les intensités produites. Et nous trouvons alors que, là, il y a même de grandes conséquences, dans notre vie humaine, qui résultent de ce fait : c'est que, dans la sensibilité, il n'y a pas proportion entre l'effet et la cause.

Admettons ces termes d'effet et de cause, sur lesquels je fais toute réserve, comme je l'ai déjà fait, qui s'appliquent extrêmement exactement dans l'ordre vivant, et pas ailleurs. Eh bien, le rapport entre la cause et l'effet n'existe pas en matière de sensibilité. Du moins, s'il existe, c'est dans des conditions extrêmement complexes, très difficiles à isoler, très difficiles à considérer comme des choses constantes et très variables. Par exemple, la formule « petite cause, grands effets » est une formule qui, dans l'ordre de la sensibilité, est constante, et elle varie alors d'individu à individu. Par exemple, on dira qu'un individu est très sensible, parce qu'à la moindre chose il se mettra à fondre en larmes, ou il aura au contraire des explosions de colère très faciles, ou bien il réagira d'une façon exagérée, ou au contraire d'une façon qui soit étonnante, par sa faiblesse, en présence d'excitations très fortes.

Il y a par conséquent une absence de loi simple, de proportionnalité entre la cause et l'effet dans ce domaine. Et aussi, comme je vous l'ai indiqué, il y aura une très grande différence d'individu à individu, et de moment à moment, de phase en phase, ou même d'état — comment dirais-je ? — de phase caractérisée par une idée, entre la capacité de distinguer un

nombre d’impressions données. Je m’explique très mal, en ce moment-ci. Je reviens : il arrivera que, sous l’influence d’un phénomène particulier, que j’étudierai dans l’autre partie du cours, qui s’appelle l’attention[5], notre faculté de diviser, de reconnaître un certain nombre de distinctions, se produira.

Tout à l’heure, je parlais de l’élément rétinien, qui, recevant plusieurs impressions, ne rend qu’une seule sensation, parce que ces impressions sont venues sur un même pavé rétinien. Eh bien, il semblerait que, dans l’attention, ce phénomène curieux se produise : c’est que l’attention serait comme une loupe qui permettrait de changer la distribution, d’augmenter la capacité, de faire varier cette sorte de spécialisation des éléments de la rétine. Supposez que nous ayons un instrument spécial, un appareil intérieur, une manière d’être à nous, qui nous modifie intérieurement de façon que notre esprit, ou plutôt notre sensibilité intellectuelle, reçoive ou non, plus ou moins, admette ou non, plus ou moins, et plus ou moins à la fois, et pendant plus ou moins longtemps, certaines impressions qui, séparées, ne donnent rien comme résultat intellectuel ; qui au contraire, conjointes et additionnées entre elles, donneront quelque chose de nouveau, l’idée que nous cherchions, la découverte que nous poursuivons. Il y a, par conséquent, là, une variabilité extraordinaire. Et ceci s’ajoute à ce que je viens de vous dire sur la manière curieuse dont il faut aborder les questions de sensibilité, si on veut en faire autre chose qu’une simple suite d’exemples et de cas particuliers.

Vous voyez le mal que j’ai à établir, dans l’ordre de la sensibilité, quelque chose qui ressemble à une connaissance ordonnée ?

En somme, je pourrais dire, pour ramener même ce que je dis, dans ce cours, à ce cours lui-même, que je suis en train de construire une manière de mythe, quelque chose qui n’existe pas, sous le nom de *sensibilité généralisée*. Et ayant mis, comme je vous l’ai dit, de côté tout ce qui me

semblait ne pas appartenir à la sensibilité, tous ces principes mécaniques que je mets de côté, il me reste un ensemble.

Je ne peux pas continuer aujourd'hui à parler, parce que je suis trop fatigué, mais mon intention était d'aborder aujourd'hui, précisément — comment dirais-je ? — la création, peu spontanée, comme vous le voyez, du mythe que je désirerais me permettre de concevoir, l'ensemble de sensibilité, d'une façon peut-être un peu différente de la manière dont on la conçoit en général. Peut-être, demain, pourrai-je aborder ce que j'appelle l'implexe, la question de l'implexe. C'est une invention de mot que je fais là, mais elle m'a paru nécessaire pour pouvoir grouper, et en même temps compléter, l'idée que je désirerais vous donner des fonctions et de la sensibilité, après quoi nous pourrions aborder, peut-être pas cette année-ci, une fois ces questions plus ou moins acceptées par vous, l'étude de l'action, c'est-à-dire de ce qui nous conduira à la production même des ouvrages de l'esprit.

1. Archives Gallimard. Dactylographie transcrivant une sténographie complète de la leçon par Fernande Sergent.

2. L'hypothèse de l'existence de l'éther, à savoir d'un milieu capable de diffuser la lumière, largement acceptée par les physiciens au XIX^e^ siècle, fut abandonnée après la publication, en 1905, des travaux d'Albert Einstein sur la relativité restreinte.

3. C'est ce que Valéry appelle, dans les *Cahiers* ou dans « Note et digression », « le *moi* pur » (1919, *Œ1*, p. 1228 ; *LP1*, p. 857).

4. Isaac Newton, *Philosophiae naturalis principia mathematica* (1687) : « *actioni contrariam semper et equalem esse reactionem* » [il y a toujours une réaction contraire et égale à l'action].

5. Voir plus haut la leçon du 8 janvier 1938, p. 212, et, t. II, celle du 17 janvier 1941, p. 61.

OceanofPDF.com

SAMEDI 12 FÉVRIER 1938

(16e leçon)

# *Phénoménologie du moi*

Cette leçon, la dernière de 1938 pour laquelle nous disposions d'une transcription *verbatim*, propose un essai de description phénoménologique du moi, dans son rapport avec la perception. Valéry s'excuse lui-même devant son auditoire de procéder à un délicat « travail [...] de tâtonnement » et d'avoir l'air d'« inventer » les états psychologiques fugaces qu'il s'efforce de définir.

L'action de la sensibilité est en effet d'autant plus difficile à décrire qu'elle n'a pas de témoin direct. À l'instant même où est perçu quelque chose, il n'y a pas à proprement parler de sujet : il n'y a que du perçu. Le sujet n'apparaît que dans un second temps, en se remémorant ou en reproduisant l'événement. Chaque sensation crée une séparation, chaque fois nouvelle, entre un moi et un non-moi instantanés, le non-moi étant la supposition, à valeur explicative, de quelque chose d'externe au moi, celle d'un « monde extérieur » (à distinguer du « milieu extérieur » qui, quant à lui, est strictement inconnaissable) : « L'extériorité serait alors, dans ce système-là, simplement la variation de l'intériorité. » Valéry explique ainsi « la genèse du rêve », d'une manière qu'il veut « très différente » de « l'école freudienne » : « le moi du rêve » est « inventif par déficience, parce qu'il ne peut pas se renseigner suffisamment » sur les perceptions qui lui parviennent [1].

Quant au monde extérieur, il ne prend sens que par les notions que nous ajoutons aux sensations. Valéry propose ainsi à ses auditeurs divers exercices de réduction phénoménologique, consistant à regarder les choses comme « un texte de langue inconnue ». C'est là ce que font, chacun à sa manière, l'artiste et le savant, quitte à se faire ensuite taxer d'« obscurité », comme il arriva à l'auteur du « Cimetière marin ».

Mesdames et Messieurs,

J'ai oublié hier de vous donner une indication qui pourrait être intéressante au point de vue de la sensation [2].

La sensation — ce n’est pas, évidemment, une représentation exacte que je vous donne, c’est une simple idée, une figuration, une image, si vous voulez, de la sensation, image qui permet de se rendre un compte un peu plus précis de la différence que je vous ai indiquée entre la sensation, telle que l’organe des sens nous la donne, et ce qu’on peut trouver par l’étude physique des moyens d’action qui produisent la sensation. Je vous ai indiqué que les fréquences, par exemple, croissantes d’une impression lumineuse, d’une excitation lumineuse, ne correspondent pas du tout à ce qui se passe dans l’œil, lequel, lui, produit un système fermé.

Eh bien, on peut représenter cela d’une façon très simple — d’ailleurs, tout à fait insuffisante, je crois, au point de vue rigoureux, mais c’est une simple image — par un circuit analogue à ces circuits fermés et interrompus en un point, qui ont servi à Branly à découvrir la transmission des ondes hertziennes[3]. Si vous avez un circuit de cette espèce, avec une certaine partie qui sera, je suppose, une partie que nous appellerons *sensible* — dans l’appareil de Branly ou dans les appareils analogues, c’est un système qui, au passage l’un de l’autre, se cohère —, si vous avez une source d’énergie, que je place ici[4], et, ailleurs, un appareil qui puisse, quand le courant passe, donner lieu à un signal, si une impression extérieure, mettons, des photons ou une onde lumineuse quelconque, vient frapper cette partie-là et la rend conductrice — ce sera la partie qui correspondra à l’organe des sens. Alors, ce que vous obtiendrez ici ne sera pas autre chose que l’énergie provenant de la source qui aura pu arriver jusqu’au récepteur. Rien ne viendra de l’extérieur, ici, si ce n’est l’impulsion qui ferme simplement le circuit. Rien n’entre, si vous voulez, dans le circuit : l’impression extérieure est simplement une modification de la conduction du circuit. Rien n’entre là-dedans. Par conséquent, la source, en quelque sorte, qui produit l’énergie est recueillie par un récepteur qui appartient au même être que la cause. Et l’intervention extérieure se borne simplement à ouvrir ou fermer un commutateur.

Eh bien, cette image-là laisse beaucoup à désirer à bien des points de vue, mais elle permet de comprendre que la sensation qui nous parvient n'est pas du tout une réception de l'extérieur : elle est une production de nous, et il n'appartient à l'extérieur que la variation de cette production. Ce que nous connaissons, en somme, sous forme de sensation n'est pas autre chose qu'une variation d'une énergie extérieure qui nous est parfaitement inconnue et interdite.

Je reviens maintenant au cours, et, d'ailleurs, ceci m'amène à vous dire que je n'ai pas la prétention de songer à fonder une sorte de science de la sensibilité. D'ailleurs, les conditions mêmes de la science s'y refusent, ici et en ces matières. Vous le voyez bien par la peine que j'ai à vous exposer toutes ces choses : les définitions manquent ; on ne peut pas faire de définition, à moins d'excéder le domaine strict de la sensibilité. On ne peut pas songer à définir non plus, non seulement des conceptions fondamentales, mais des opérations. Il n'y a pas d'opération qu'on puisse indiquer et décrire comme une opération uniforme dans une science quelconque. Il n'y a pas non plus possibilité de déterminer exactement des faits, et, même, décrire des faits, la description, n'est pas possible, ou même pas concevable, dans la plupart des cas de ce domaine.

Ce qui ne veut pas dire qu'on ne puisse pas en éclaircir certains points, par des méthodes scientifiques. Et c'est ce qui se passe dans tous les laboratoires où on fait de la psychophysiologie. Mais ces méthodes, en dépit des espoirs qu'elles ont fait quelquefois concevoir, jusqu'à présent et, je crois, peut-être pour toujours, ne pourront pas franchir un certain seuil, le seuil qui nous importe. Ces méthodes n'ont jamais prise que sur un versant des phénomènes, et jamais sur le système réellement intérieur, celui que nous connaissons directement par la sensation.

Il y a un exemple fameux de cette illusion, c'est la fameuse relation mathématique qu'avait établie Fechner : la loi de Fechner[5]. Cette loi décrétait une équation en forme logarithmique entre l'énergie excitante et

l’intensité de la soi-disant sensation. Mais ce n’était pas une sensation qu’on mesurait, c’était un réflexe qui accompagnait la sensation. L’intensité de sensation n’était pas connue ; ce qu’on voyait, c’était l’intensité de réflexes produits, réflexes, par conséquent, qui n’étaient pas une sensation, qui étaient un fait qu’on pouvait constater, décrire, photographier, etc.

Ce que Flechner appelait sensation n’est, en somme, qu’une manifestation extérieure à la conscience de l’être, et c’est pourquoi, d’ailleurs, on pouvait l’enregistrer. Cette manifestation extérieure entrée dans le monde extérieur, a été soumise, par conséquent, à tous les appareils possibles de description et d’enregistrement. Toute manifestation sensible du vivant — je dis *sensible* — n’est jamais qu’une manifestation motrice ou bien sécrétoire ; ou bien elle est une combinaison des deux. Mais ce n’est pas la sensibilité, laquelle n’a qu’un seul témoin et un témoin d’un genre très particulier. Ce témoin, si nous le prenons sur le fait en nous-mêmes, et si nous le prenons en flagrant délit, n’est pas tout à fait, n’est même pas du tout le sujet que nous connaissons, que nous savons, que nous sommes, si, naturellement, nous pensons à nous, si nous nous mettons nous-mêmes comme sujets d’expérience. Ce n’est pas du tout ce sujet complet, l’être complet que nous sommes, qui est, lui, le premier témoin, le témoin essentiel de la sensation. Nous nous réduisons, à ce moment-là, au moment de la sensation, à ce qu’il faut que nous soyons, ce qu’il suffit pour sentir et, en somme, pour opposer quelque chose, que nous appellerons un moi, au non-moi caractérisé par la sensation même. Et ainsi nous instituons, à la place de ce qui était, si vous voulez, à la place du rien ou du quelque chose antérieur — nous instituons un moi et un non-moi instantanés, qui constituent le fait *sensation*.

Pour bien comprendre ceci, il faut distinguer le mécanisme qui, lui, se passe de la sensibilité consciente, qui est le mécanisme de l’action réflexe ordinaire qui, lui, comprend nécessairement une demande et une réponse uniformes — correspondance uniforme, toujours la même, toujours dans un

même sens, et qui n’a aucun rapport, qu’un rapport d’observation externe, avec la sensation même. Il ne faut pas confondre du tout. Ce qui cause la confusion très fréquente, c’est qu’en physiologie on appelle souvent *sensibilité* la propriété de répondre précisément, non pas par la sensation, mais par une action motrice ou sécrétoire : on parlera de la sensibilité de l’animal, ou d’une portion d’animal, à une excitation — mais exactement comme on parlerait de la sensibilité d’une balance ou d’un moyen d’enregistrement quelconque. Tandis que la sensibilité dont nous nous occupons est celle qui est tout à fait séparée de tout moyen d’observation possible, qui crée en quelque sorte un observateur, et cet observateur est indivis, est instantané. C’est ce moi dont je vous parle.

Pour rendre ceci plus clair, plus facile à saisir, quoiqu’en somme il suffise de faire appel chacun à sa propre expérience, mais, pour rendre ce que je vous dis plus clair et surtout plus acceptable, il suffit de vous figurer ce qui peut se passer en vous lorsqu’on vous tire du sommeil ou d’un état d’absence par une sensation vive, intense, par une action intense : par exemple, un coup de canon ; par exemple, une piqûre ; par exemple, une attaque quelconque de votre inexistence relative ou absolue.

À ce moment-là, eh bien, cet effet de rupture ne peut pas être suivi d’une connaissance intellectuelle immédiate. D’abord, vous produisez, et au plus tôt, le minimum de perception nécessaire, de perception psychique, qui est au fond un minimum de production, qui est nécessaire — pour quoi faire ? À la première chose qui se passe, je crois — remarquez que nous faisons du microscope, et un microscope tout à fait, comment dirais-je, aventureux — je pense que ce qui se passe après le premier choc, après la rupture de l’état antérieur, qui était un état d’inexistence, ou relatif ou absolu — il se passe un minimum de production psychique, qui est dirigé, orienté — vers quoi ? Vers une sorte de reproduction, de répétition de l’événement. Il est répété, exactement comme l’œil, qui est mon instrument

favori d’exemple, comme l’œil répète à sa façon — à *sa* façon — la radiation intense qu’il a brusquement perçue.

Vous produisez donc une sorte de moi, un de ces moi diminués dont je vous parlais tout à l’heure : le moi qui suffit à distinguer un non-moi ; et alors la répétition commence à essayer de se produire pour ressaisir ce qui s’est passé et pour le produire à son tour. Vous commencez par vouloir — *vouloir* est un mot, naturellement, du langage courant, que j’emploie ici : il ne s’agit pas de volonté — mais vous commencez par tenter de reproduire l’événement qui vous a ainsi saisi, qui vous a surpris, qui vous a interrompu, et ceci, remarquez bien, est en quelque sorte un élément, un état élémentaire de ce qu’on appellera, beaucoup plus tard, dans une phase beaucoup plus complexe de la vie psychique, ce qu’on appellera la *compréhension*.

Qu’est-ce que comprendre ? C’est se faire cause de ce qui vous a interrompus. Car on nous dit quelque chose, nous entendons quelque chose : le comprendre, c’est, en somme, reconstituer plus ou moins vite tout ce qu’il faut pour que nous puissions reproduire volontairement ce qui a été produit à nos yeux. Et ceci a ce caractère si remarquable — je sors maintenant de l’état très élémentaire où je m’étais placé un instant pour vous expliquer — eh bien, la compréhension a pour *summum*, pour chef-d’œuvre, non seulement le fait que nous pouvons restituer la cause du phénomène qui s’est produit, mais encore que nous pouvons généraliser. Par exemple, on me dit quelque chose, et je comprends la langue dans laquelle on me parle, je me mets à la place de celui qui a émis, et je conçois non seulement la signification de ce qu’il dit, mais le besoin auquel il obéit. Et je reconstitue entièrement de quoi me mettre, en quelque sorte, à la place de ce qui s’est passé, et répéter tout ce qui vient d’avoir lieu, et de m’être soumis, avec la formation intérieure de l’action complète, avec sa fin, que je suppose, que je crée, qui est ma compréhension, sa fin et ses moyens.

Eh bien, dans le cas dont je parle, c’est un état, si vous voulez, infiniment petit, un état élémentaire, qui se produit dès le choc, quand se produit en nous un fait de sensibilité, une réaction de sensibilité, qui tend à répéter ce qui s’est passé, pour commencer à en faire quelque chose qui nous appartienne, que nous puissions reproduire. Nous sommes sur le chemin de la compréhension intellectuelle, sans que même la question puisse encore être étudiée ici.

Puis, ce système qui s’est ainsi installé, ce système élémentaire d’un moi instantané, vis-à-vis d’un non-moi non moins instantané et non différencié, encore non reconnu, non baptisé, non classé, eh bien, ce système se modifie, exactement toujours comme dans le cas de l’œil, qui est un organe si précieux pour moi, au point de vue de mes explications, comme l’œil se modifie en présence d’une vue, quand il s’accommode.

Supposez que vous considériez un œil vivant, et que vous fassiez varier les objets qui sont en face de cet œil, que vous fassiez tourner cet œil, et que vous ralentissiez énormément — ce qui peut arriver dans certains cas pathologiques — que vous ralentissiez énormément le processus de déformation qui va permettre à l’impression lumineuse de se former exactement sur la rétine, de manière à donner l’image nette, la correspondance, point par point, de l’image à l’objet. Eh bien, si vous assistiez à cette déformation qui est complexe, qui entraîne à la fois, je suppose, l’orientation des yeux, la convergence des deux yeux, l’ouverture de la pupille, qui s’accommode à l’intensité lumineuse, la modification du cristallin, qui va permettre la formation d’images nettes, eh bien, tout cela, si vous le voyez en gros et, en quelque sorte, très ralenti, donnera peut-être une idée de ce qui peut se passer plus profondément en nous, quand nous sommes soumis au choc d’une sensation et que nous sommes obligés de faire une véritable construction intérieure, dont nous n’avons aucune conscience, en général, pour arriver à reconnaître quelque chose dans cette

sensation, pour arriver à l'orienter en nous vers tel point, vers tel système de classification et de défense que nous avons.

Dans ce moment-là, il se produit également, et comme appareil d'accommodation — ici, accommodation intérieure —, un appel de mémoire, un appel de souvenir, et il se fait une véritable reconstitution, ou construction, ou reconstruction plutôt, de notre personnalité en tant qu'intelligible et qu'intelligente. Notre personnalité individuelle est complexe, et en même temps l'événement se précise et, si vous voulez, on a, de part et d'autre, deux choses : d'un côté, l'événement se précise et, corrélativement, le moi se différencie, devient plus riche et plus capable de donner à cette sensation qui est en face de lui, qui devient une perception, qui devient une idée, qui devient une connaissance — de lui donner une suite conforme à votre nature, au moment, aux circonstances, à ce qu'est même la chose qui se produit devant vous. Il y a, par conséquent, ici un double processus, un qui consiste dans la modification du non-moi par le moi, et du moi par le non-moi. Tout ceci est corrélatif.

Et alors nous pouvons dire qu'il y a un temps, le temps précédent, où vous n'étiez, saisis par la sensation ou par l'excitation, que le minimum de vous-mêmes, le minimum de ce que vous pouvez être — le minimum de votre possibilité. Vous n'étiez, en somme, que le germe. Vous et la sensation étiez, en quelque sorte, la fécondation d'un germe de vous-mêmes, qui se développe dans un temps suivant et qui va donner peu à peu — je dis *peu à peu* : ceci se passe évidemment dans une fraction de seconde, peut-être dans un centième de seconde —, mais enfin, si j'agrandis l'échelle, eh bien, on peut penser que, peu à peu, vous allez vous former capables de ce que d'autres, par la sensation, vous révélaient. Il y a un échange, difficile à exprimer, mais que vous comprenez, entre ces deux termes. En somme, le témoin qui définira la sensibilité est ce témoin élémentaire, ce témoin diminué, ce témoin qui est très loin du personnage que nous croyons être quand nous nous sentons plus complets.

Ce personnage est ce que peut être un instant : il est ce que peut être une durée de sensibilité, qui est naturellement trop brève pour contenir tout ce que nous savons, toutes nos prétentions, toutes nos qualités et toutes nos puissances, ou tous nos pouvoirs. Ainsi, ce moi, ce moi de sensibilité, est sans mémoire, il n'est capable d'aucune opération, il est purement fonctionnel, purement expédient.

Peut-être pourrait-on, puisque nous sommes dans des choses très hardies — dans ce moment-ci, je ne vous cacherai pas que, ce que je vous dis là, je ne le garantis pas absolument, ce sont mes impressions, c'est un travail, que je fais ici, de tâtonnement avec vous — eh bien, peut-être pourrait-on penser, en faisant une très légère excursion, que ce moi, l'autre moi, celui qui est un moi créateur, semble-t-il, le moi qui découvre une idée, est lui-même assez restreint dans son opération. Ce n'est pas un moi complet, et ça ne peut pas être un moi complet. Le moi qui découvre l'idée n'est pas encore le moi qui l'évalue, le moi qui dit : « Mais voilà une bonne idée, elle me surprend, elle m'intéresse. » Avant celui-là, il y a celui qui voit, mais il est antérieur à celui qui va approuver ou désapprouver l'idée, à celui qui pourra s'admirer de l'avoir trouvée. Ce sont là des étages successifs de l'être. Je les donne, naturellement, à une très grande échelle, mais je ne crois pas qu'on puisse autrement comprendre comment peut se produire, par exemple, une découverte intérieure, une trouvaille que nous faisons, et même une simple idée.

Il se peut donc très bien que notre invention, ce que nous appelons *invention*, dépende de ce fait que nous sommes incomplets au moment où elle se produit, que nous ne sommes pas complets, que nous ne sommes pas, à ce moment-là, tout entiers présents, tout entiers déterminés, trop déterminés, trop gênés par tout ce que nous pouvons être, par tout ce que nous sommes, et, par conséquent, ne possédant pas les degrés de liberté qu'il faut, ou qu'il faut à nos éléments psychiques, latents, pour que ces éléments puissent, obéissant à je ne sais quelles attractions ou affinités que

j’ignore, mais qui sont existantes tout de même, former ce groupe nouveau qui va à son tour nous surprendre, produire une nouvelle réaction de sensibilité, et se faire ou accepter et approuver par nous, ou au contraire rejeter.

En somme, on pourrait dire, avec beaucoup d’audace, beaucoup de témérité, que chaque moi, chacun de ces moi successifs dont je vous parlais, qui se trouvent dans l’instant, est en relation réciproque avec le non-moi de l’instant, ce non-moi étant ou une sensation, ou une lueur, qui sera peut-être une idée ou un simple souvenir. Et on pourrait dire, par conséquent, que tel phénomène interne ou non, tel moi... Il y a une sorte, si vous voulez, d’équilibre entre ce moi et ce non-moi, mais tout ceci appartient, naturellement, à des états naissants. Nous traversons ces instants, nous traversons ces états plus ou moins vite, généralement si vite que j’ai l’air d’inventer, évidemment, quand je vous les décris. Cependant, je crois que je me borne à observer de mon mieux. En somme, ce dont je vous parle doit être considéré comme se passant si vite qu’en général on n’en a pas conscience, et il faut chercher, par conséquent, des cas où on peut essayer de saisir sur le fait, ou bien où l’on peut essayer d’imaginer — ma foi, allons jusque-là — d’imaginer ces processus, et où on se trouve, en somme, les imaginer assez naturellement.

Par exemple, je suppose — très gratuitement, bien entendu — que, dans un rêve, dans le rêve, le moi de l’instant, le moi instantané seul est possible. Il est seul admis à entrer dans le rêve. Sans quoi il n’y aurait plus sommeil. Il n’y a qu’*un* moi instantané, et peut-être, si nous pouvions préciser beaucoup ces vues-là, pourrions-nous expliquer la genèse du rêve très différemment, avec une explication très différente de celle que l’on donne souvent, soit dans les théories que vous savez, les théories récentes de l’école freudienne, soit autrement. Il suffirait, par conséquent, de consentir à examiner l’élément du rêve, si on pouvait l’examiner ou, en tout cas, le figurer, et de chercher à faire une sorte de synthèse du rêve pendant la

veille, en s’attachant à considérer simplement les commencements, les insuffisances de moi que nous trouvons dans ces commencements de nos sensations ou de nos impressions.

Et alors, admettons, comme je viens de vous le dire, que, dans l’état de rêve, un moi très insuffisant, un moi incomplet, un moi presque — comment dirais-je ? — indivisible, est possible, et que, dans cet état, il soit exactement, étroitement, réciproque des images et des sentiments qui sont produits, eux, par des excitations cachées, qui sont dues aux actions exercées sur notre système nerveux, ou bien par notre position dans un lit, ou bien par nos affaires viscérales, par notre digestion, par le foie, par l’intestin, etc. Nous sommes donc soumis à des excitations qui ne peuvent pas exciter chez nous une conscience suffisante, et alors qui se font le chemin qu’elles peuvent dans notre vie psychique, et qui, par conséquent, font naître, à chaque excitation qui franchit le seuil de la conscience du rêveur, un moi correspondant.

En somme, on pourrait dire que le rêve serait constitué par ce fait que, tout le temps, il y aurait un moi en équilibre — permettez-moi l’expression très hardie — en équilibre explicatif, et un équilibre inventif, avec des incidents physiologiques directement inconnus et quelquefois inconnaissables.

Ainsi, ce moi du rêve serait donc inventif par déficience, parce qu’il ne peut pas se renseigner suffisamment. Et alors il se renseigne en créant, comme nous faisons, d’ailleurs, dans tous les cas possibles. Toutes les fois que nous ne savons pas quelque chose, nous ne sommes pas embarrassés : nous inventons une explication. Mais là, l’explication n’a pas de correctif direct : elle est prise dans toute sa valeur, et avec valeur de réalité. Tandis que, dans la veille, quand nous expliquons quelque chose, quand nous disons : « j’entends un bruit », je sais que c’est une voiture, nous inventons la voiture, mais nous savons que c’est provisoire, que cela n’a pas grande importance, que, si nous pouvons vérifier ou expliquer, nous le pouvons.

Dans le rêve, la voiture arrive. En somme, on pourrait dire, d'une façon paradoxale, que ce rêveur a une immense richesse que lui donne sa pauvreté : il a une immense liberté créatrice, et cette liberté créatrice ne le laisse jamais en défaut. On pourrait dire, en empruntant l'expression d'une hymne célèbre : « *Quantum potes, tantum aude*. Ose tant que tu pourras[6] ! » Et le rêveur ose tant qu'il peut.

Du reste, il n'en est pas gêné, parce que, chez lui, il n'y a pas de retour ; il ne va pas essayer de répéter, parce qu'il dort. Il ne peut pas essayer de répéter ; sa conscience, si vous voulez, n'a pas de va-et-vient, et, par conséquent, il inventera toujours. En somme, il fournira toujours de quoi, exactement comme un homme qui aurait une fortune immense pourrait toujours jouer et ne perdrait jamais, parce que, quand il perd, il en remettra toujours.

Tout ceci est, naturellement, imaginaire. Il me semble que je puis, par des explications incertaines et aventureuses, préciser certains points de sensibilité, et j'ajoute que, si la connaissance scientifique expire nécessairement, comme je vous l'ai dit, sur le seuil de la sensibilité, de la vraie sensibilité, puisqu'elle n'a ni moyen de définir, ni moyen de mesurer, rien pour elle, et même pas le recours extérieur à un tiers personnage, à un témoin autre que nous-même, qui, lui, est formé par le phénomène lui-même, comme je vous l'ai expliqué, eh bien, cependant, il ne me semble pas absolument impossible de se faire un essai de représentation moins confuse que l'ordinaire, moins inutilisable, de ce monde essentiellement instable, essentiellement divers, essentiellement immédiat, dont, en somme, on peut dire que l'hétérogénéité, l'hétérogène, l'hétéroclite, la non-suite, la non-continuité, tout ce que je vous ai expliqué comme s'appliquant à ce domaine-là, ou dont on peut trouver une sorte de description presque par opposition aux principes scientifiques, aux principes de la mécanique...

Par exemple, je vous ai dit hier que, dans ce domaine-là, tout ce qui était vrai mécaniquement est faux : l'action et la réaction n'ont plus du tout

d’égalité, ici ; cela n’existe même pas. La continuité n’existe pas : c’est la discontinuité qui règne, avec des fragments de continuité apparents. De même, l’égalité n’existe pas, c’est l’inégalité qui règne. Par conséquent, c’est tout un monde qui se dérobe, tout de suite, à la tentative de saisir, même par l’esprit, scientifiquement. Et cependant, ce monde de l’hétéroclite, de l’hétérogène, ce monde dont le moteur est en quelque sorte l’inattendu — le moteur, et parfois, même, le régime — ne me paraît pas tout à fait impossible à considérer un peu autrement, avec une tentative, au moins, d’organisation mentale pour le classer, pour le saisir, malgré toutes les difficultés que je vous ai énoncées, et qui sont évidentes. D’ailleurs, vous savez bien qu’il est certain qu’on ne peut pas, par exemple, penser un instant à comparer des sensations, à comparer le plaisir de l’un avec celui de l’autre, ou à vouloir celui de l’un avec celui de l’autre. Il n’y a aucune comparaison possible, même de nous-même à nous-même.

Pour ceci, pour essayer de préciser les points de vue, on peut s’y prendre de diverses façons, on peut observer que tout ce qui nous assiège, de cet ordre-là, qu’il soit ou bien du type qu’on peut appeler du type *donné*, c’est-à-dire du type de l’ensemble des sensations que nous localisons dans un non-moi extérieur, ou bien du type qu’on peut appeler *produit* ou *spontané*, eh bien, cet ensemble-là... — et, entre parenthèses, quand je dis *produit* et quand je dis *donné*, c’est parce que nous avons l’habitude et nous sommes obligés, même, de considérer une partie de nos sensations comme donnée extérieurement, l’autre comme produite, mais je vous ai montré, par cet exemple-là, qu’en somme on pouvait réunir les deux. C’est même pour cela que j’ai fait cette image : réunir les deux, en pensant que toutes sont produites. Seulement, les unes sont produites de façon telle que nous pouvons assigner, non pas le produit lui-même de la sensation — la couleur, ici —, mais l’entrée en jeu, l’intervention de cette couleur et sa variation, à ce qu’on pourrait appeler un *milieu extérieur*, qui n’est pas le monde extérieur, puisque ce milieu extérieur, nous ne le connaissons pas, nous ne

l’avons jamais vu : il se traduit en nous par des variations de la sensation. Mais la sensation elle-même est toujours produite : elle est notre produit. Et cet exemple-là était précisément pour vous indiquer, d’une façon évidemment grossière, par cet exemple du circuit oscillant, pour vous montrer à quel point on peut attribuer à une production de nous ce que le langage ordinaire, l’habitude, nous fait attribuer à quelque chose d’extérieur. L’extériorité serait alors, dans ce système-là, simplement la variation de l’intériorité.

Eh bien, donc, nous avons cet ensemble de sensations, le fait *sensibilité* — je dis *sensation*, c’est peut-être un peu restreint : tous les produits immédiats, tous les produits instantanés, fussent-ils d’apparence psychique, souvenirs, par exemple, peuvent se classer toujours dans la sensibilité. Eh bien, tout cela se place de soi-même, d’une façon tout à fait courante, immédiate et obligatoire, dans la pratique, en *donné* et en *produit*. Ce *donné*, nous l’attribuons au monde extérieur, et nous avons, par conséquent, à former un premier objet, que nous appellerons le *monde*. Là-dedans, nous plaçons tout ce qui nous semble ne pas être de nous, que nous ne pouvons pas nous attribuer. Au contraire, nous aurions beaucoup de difficulté, nous avons beaucoup de difficulté, nous avons même une grande répugnance à nous attribuer la formation de cet ensemble *monde extérieur*. Nous ne pouvons concevoir quelque part même, la participation, dans tout ce qu’il nous présente, par exemple, dans sa durée, dans l’infinité de ses aspects, dans sa variété. Enfin, ses propriétés nous paraissent entièrement étrangères à nous.

Et vous savez à quel point ceci nous paraît tellement étranger à nous, qu’il a fallu à des philosophes de longs efforts intellectuels, de longs efforts dialectiques, quantité de discussions et — comment dirais-je ? — de divisions de cheveux en huit, pour arriver à mettre en doute ce qu’on appelle l’existence de ce monde extérieur. Or — et, entre parenthèses, comme je vous l’ai indiqué dans une leçon précédente, la question de

l’existence est à mon avis purement verbale, puisque tout se passe comme s’il était ou comme s’il n’était pas, peu importe : rien n’est changé par le jugement qu’on prononce — quoi qu’il en soit, nous construisons tout de même, nous sommes obligés de construire cet objet, ce système général du monde extérieur, et nous avons une grande répugnance à penser qu’il est de nous : nous ne pouvons pas.

Il suffit d’ailleurs de considérer, par exemple, la vastitude du monde qui nous entoure, de considérer la complication de certains objets. Comment voulez-vous que nous soyons, nous, les auteurs de toutes les finesses d’une feuille, ou de toutes les complications de l’être vivant, ou de toute la vastitude du ciel étoilé ? Évidemment, nous ne pouvons pas songer que c’est nous qui avons fait cela, que c’est nous qui faisons l’intensité lumineuse du soleil : ceci est impossible. Et cependant, je vous dis, et cependant, il est incontestable que nous y sommes pour beaucoup. Et là est un point, un problème que je livre à vos méditations, mais qui me paraît extrêmement difficile à résoudre. D’un côté, nous savons bien que rien de ce que nous percevons avec nos sens, rien de ce qui nous frappe, qui tombe sous nos sens, ne peut être que de notre fabrication. Nous ne pouvons pas, évidemment, ne pas penser que nos yeux, que nos oreilles, que notre tact, que notre sens thermique et musculaire, n’intervient pas tout le temps là-dedans. Cependant, il y a autre chose. Quoi ? Je n’en sais rien.

Et alors, je fais ici une remarque assez curieuse, je crois. Il se fait quelquefois qu’un incident assez curieux se produit : c’est l’opposition entre le fonctionnement et le produit du fonctionnement. Admettons un instant la vue ou l’ouïe, ce que j’entends et ce que je vois, comme produits d’un fonctionnement. Eh bien, il arrive ceci, qui est très curieux : c’est que, dès que nous avons, par un accident quelconque, par un incident quelconque, conscience du fonctionnement, même le produit fonctionnement en souffre. Il y a là une sorte de contrariété dans ce domaine. Par exemple, la vue nous cache l’œil. Si l’œil souffre, la vue

souffre. Mais alors, c'est l'œil qui prend le dessus, l'œil se fait sentir, la vue souffre. L'oreille se fait sentir, l'ouïe en souffre. Il y a une gêne qui se produit. La sensation de l'existence de l'œil est, en quelque sorte, en contradiction avec la vision nette. Et ceci est très général. L'œil semble, est sensible à soi-même, et alors, sensible à soi-même, il l'est moins à ce qui n'est pas soi-même.

Et remarquez que ceci est tellement général qu'on peut l'appliquer à bien autre chose qu'à l'œil : à notre conscience, à la conscience de soi, à la conscience de nous, en toute espèce de genre. Lorsque nous avons une grande conscience de nous-même et, par exemple, de notre pensée, notre pensée en est modifiée, altérée, elle n'a plus sa liberté d'allure, elle a une chaîne de plus, elle perd un degré de sa liberté. Ainsi, nous arrivons à voir la sensibilité se réintroduire tout d'un coup, au moment où nous l'attendions le moins, et à l'occasion du fonctionnement qui nous faisait croire à l'existence des choses extérieures. Or, ce produit du monde extérieur repose sur un fonctionnement, est lié à un fonctionnement qui, dès qu'il apparaît, altère le monde extérieur. C'est là un fait extrêmement curieux.

La conscience altère la pensée en elle-même pour nous montrer, évidemment, quelque chose, et c'est pourquoi il est si difficile de procéder à ce qu'on appelle de l'introspection, parce que la relation entre la chose et son observateur, la chose intérieure et son moi, son observateur correspondant, se trouve extrêmement — comment dirais-je ? — la relation se trouve extrêmement sensible elle-même, et nous sentons très bien qu'en observant, nous déformons l'objet de l'observation, que nous influençons ce que nous voulons observer. Il n'y a plus indépendance.

Nous serions obligés ici d'introduire une notion de relativité, si nous le pouvons. Il n'y a plus indépendance, exactement comme le monsieur qui dirait : « J'observe le temps avec ma montre, mais il se trouve que le mouvement de ma montre n'est pas indépendant du mouvement du corps que j'observe[7]. » Il y a liaison entre eux. Alors, je ne sais plus, il y a une

correspondance, et d'ailleurs ceci se rattache à des difficultés plus ou moins subtiles qui ont paru dans la physique moderne, où, à une certaine échelle, il semble bien que, s'il y avait observation possible, cette observation comblerait le phénomène. Nous aurions une lumière qui tomberait sur le photon, l'électron, ce que vous voudrez, qu'on observerait, modifierait son mouvement de manière que nous ne pourrions pas avoir une idée nette ou de sa position ou de sa vitesse[8].

Eh bien, dans le monde intérieur, ceci est courant. Toute l'observation interne est une observation dans laquelle la relation entre ce qui est perçu et ce qui perçoit, que nous sommes obligés de distinguer entre eux, naturellement, qui introduit en nous ce fait capital, l'inégalité de l'opposition inégale de deux termes, qui sont cependant intimement liés l'un à l'autre — eh bien, nous constatons, nous sentons bien que notre observation est toujours viciée par cette relation même, et que nous ne savons jamais à qui appartient ce que nous avons l'intention d'observer.

C'est exactement comme, si vous voulez... On pourrait concevoir très bien un rêve qui a été... Je crois que j'ai même cité ce cas assez intéressant, que je trouve admirable, de cette invention des Anciens quant à leurs enfers : plus Tantale approche la main de la grappe, plus il approche, plus la grappe s'éloigne[9]. Il y a là une corrélation qui est très vraie, très remarquable, et qui, dans le domaine intérieur, joue un rôle extrêmement puissant. Quant à dire que ceci se passe dans le domaine extérieur, je crois qu'on peut l'observer aussi dans des cas particuliers. Il se fait entre l'observation et l'observateur une sorte d'action réciproque mutuelle qui, à mon avis, est caractéristique aussi du rêve et qui, dans le cauchemar, est absolument visible.

En somme, j'ai essayé de mettre à part un monde extérieur, qui se construit malgré toutes les difficultés que je vous ai indiquées, malgré cette espèce de relation. Nous la nions, et non seulement nous la nions, mais nous avons répugnance à nous attribuer ce monde extérieur. Ce monde extérieur,

j’y reviens, n’est pas le monde de la physique, bien entendu, et il n’est pas davantage le monde ordinaire, le monde connu, le monde dont nous parlons constamment. Car le monde dont nous parlons constamment, le monde dans lequel nous vivons au point de vue pratique, ou de la pratique courante, sur lequel nous spéculons quand nous projetons quelque chose : « j’irai à tel endroit, je ferai ceci », ce n’est pas tout à fait de ce monde-là que je parle quand je parle de la formation du monde par la sensibilité. Celui dont je parle est très différent : c’est un monde borné, un monde qui n’a pas de notion, qui n’emporte pas encore de notion. Nous ne sommes pas encore arrivés au moment où les notions se produisent, où les connaissances se produisent, qui viennent s’ajouter à ce que nous percevons.

Ce monde dont je parle se borne à ce qui est perçu par nous. Il s’agit donc d’une extériorité actuelle, bornée, qui est bornée à ce que nos sens perçoivent, qui est instantanée, qui est distribuée autour de nous ou produite autour de nous, et qu’on peut considérer comme une sphère, qui nous enferme en une sphère sensorielle, qui nous *enferme*. Et tout ce qui se trouve dans cette sphère, dans cette enceinte, est sujet à toutes les substitutions d’objets que vous voudrez, ou de sensations. Si nous nous mouvons ou si nous sommes mus, ce n’est guère qu’un ensemble de substitutions qui s’appliquent à ces objets. Nous n’en savons pas davantage. Et nous pouvons donc considérer ce système, non pas comme dans le monde connu ordinaire, pratique, comme une collection d’objets : des hommes, des murs, des êtres, etc. Ce n’est pas encore cela. Nous le considérons tout simplement comme un système de sensations, sans autre signification. Ici, c’est le point de départ, très important point de départ.

Si vous supprimez un instant tout ce que vous savez, cela ne vous empêche pas de voir autour de vous, de sentir, de connaître la résistance des corps, leur température, etc. Si vous supprimez tout ce qui fait que vous reconnaissez les objets, si vous regardez les choses comme vous regarderiez un texte de langue inconnue, qui sera pour vous un ensemble de caractères

écrits, comme cela, d'une forme ou d'une autre ; si vous songez même à décrire un de ces mondes-là, un de ces instants, à décrire, par exemple, cette salle, qui ne serait plus une salle, vous auriez simplement à noter tout ceci en termes de votre sensibilité exclusivement. Vous pourriez dire, par conséquent : « couleurs ». Vous pourriez dire : « ombres et lumières ». Vous pourriez dire certains tracements, qui seraient ce que vous suggèrent les frontières des couleurs de la salle. Vous aurez envie de tracer des lignes qui, pour vous, seront la traduction motrice des frontières de séparation, des impressions visuelles de couleurs. Eh bien, ce sera une description parfaitement rigoureuse que vous pourrez faire, une description qui sera véritablement scientifique.

Et alors, qu'est-ce qui arrivera ? Quand vous aurez fait votre description, personne n'y comprendra plus rien, et vous serez taxés d'obscurité. Pourquoi ? Parce que vous avez été extrêmement précis et que vous n'avez exactement mis sur votre papier que ce que vous avez perçu, pas autre chose. On vous traitera d'obscurs : on aura raison, absolument raison. Et pourquoi, cependant, serez-vous obscurs, quand vous n'aurez fait que vous en tenir à ce que vous voyez[10] ? C'est là une question bien curieuse.

Plus vous serez complets, plus vous serez précis dans cette description purement sensorielle, plus serez-vous inintelligible. Vous vous êtes bornés, en somme, à supprimer, d'un aspect du monde, ou plutôt d'un de ces mondes, puisqu'il y en a autant qu'il y aura de systèmes de sensations fermées — ainsi, vous vous serez bornés à supprimer tout ce qui n'est pas observable et tout ce qui n'est pas observé. Et, en somme, pour devenir intelligibles, pour rendre la description intelligible, il faudra que vous y joigniez quelque chose et que vous supprimiez quelque chose. Par conséquent, l'intelligibilité de vos descriptions dépendra de l'altération que vous y apporterez, de l'altération, du moins, que vous apporterez à ce que vous avez constaté. C'est là un fait très curieux.

D’ailleurs, il y a de petites expériences extrêmement simples — je ne sais pas si on peut appeler cela des expériences —, qui vous rendent immédiatement sensibles, si je puis dire, les cas de ce genre. Il y a des cas très simples, où vous ne reconnaissez plus les choses que vous connaissez mieux, et cependant elles sont sous vos yeux. Par exemple, vous n’avez qu’à prier une personne, celle que vous connaîtrez le mieux, de vous permettre de la regarder avec le visage à l’envers : eh bien, vous reconnaissez peu ce visage, vous pouvez même ne pas le reconnaître du tout. Il est devenu absolument neuf, et parfois étrange, par une simple rotation de cent quatre-vingts degrés.

Par conséquent, il en faut bien peu pour que le même soit méconnaissable, la même chose soit absolument méconnaissable. Il s’en faut de bien peu, et il suffit, en somme, de constater l’opération, extrêmement simple, qui n’altérera rien de ce que nous percevons par les sens, car le visage est exactement le même, il n’a pas changé du tout, il est simplement retourné, simplement changé, il a changé son orientation par rapport à l’orientation corporelle générale. Il n’est pas changé en soi, il a les mêmes couleurs, les mêmes formes, il a suffi pour cela que je le fasse tourner pour transformer entièrement — quoi ? Sa reconnaissabilité, par conséquent, une propriété ultérieure, secondaire, une propriété qui vient après. La valeur même, les développements possibles, les associations d’idées, la compréhension que je fais de l’objet, tout le psychisme suivant est détraqué, parce que j’ai à peine altéré, même pas la sensation, mais une distribution.

Et vous savez à ce point combien, dans cet ordre-là, on trouve de choses curieuses et intéressantes. Par exemple, voici un fait assez curieux, qui montre ce qu’on pourrait appeler la pluralité, la multiplicité du même : la même chose, par une modification très légère de l’optique de l’œil, devient différente. Vous avez certainement tous observé que, si vous regardez sur un mur un semis de fleurs, de petites fleurs, qui forment un réseau

orthogonal, eh bien, il y a des jours ou des moments où vous percevez cela suivant, justement, sa nature orthogonale ; et quelquefois vous aurez une sensation de vue oblique : vous verrez sur ce mur une sorte de voie oblique. Et le même effet se produit quand on remarque un damier. C'est un réseau de carrés : eh bien, vous pouvez le voir de telle façon que vous ne puissiez presque pas, pendant quelques instants, vous détacher de la notion losangée, de la vue losangée.

Il y a ainsi, dans l'ordre des sensations, certaines expériences infiniment petites, infiniment peu importantes, qui cependant montrent bien toute une multiplicité de possibilités qui sont là. C'est là un point sur lequel je voulais attirer votre attention, car je n'oublie pas que l'objet final de ce cours, ou plutôt de ces recherches, n'est autre que la production de l'œuvre, et que des considérations de ce genre ont, dans la production des œuvres, la plus grande importance. C'est à ce point, situé entre la première sensation et la résolution ultérieure en connaissance, en association d'idées, en action, etc., c'est à ce point-là que l'artiste et, quelquefois, le savant peuvent intercaler quelque chose de nouveau, un nouveau développement, qui ne va pas suivre le développement commun des idées et rejoindre la pratique, mais qui s'éloignera vers un monde complètement différent, qui pourra conduire à la conception d'idées et d'œuvres qui ne sont pas forcément, d'ailleurs, impliquées dans la reconnaissance de l'objet en question.

Je poursuivrai ces explications vendredi prochain.

*

En conclusion de la leçon du 11 février 1938, Valéry annonçait une réflexion sur la notion, pour lui fondamentale, d'implexe, qu'il avait beaucoup développée dans son dialogue *L'Idée fixe* (1932). Il n'en fut finalement pas question le 12 février, mais on trouvera ici les notes préparatoires de la séance, qui définissent l'implexe comme « le possible du moi de l'instant », la « capacité de possibilités de productions spontanées [11] » en réponse à une excitation ou un événement donné. À la différence de l'inconscient freudien, l'implexe n'est pas une entité ou une instance dans le psychisme : il n'est que la description d'une propriété de ce psychisme.

## IMPLEXE DU LANGAGE[12]

L’usage du langage suppose que « nous » ayons une possession cachée de signes-sens bien distincts, et équidistants de toute excitation, formant une table latente à double entrée. Tous ces couples sont égaux avant emploi, comme les sons possibles des cordes du piano (cette égalité : le possible).

Ils sont d’ailleurs égaux (ou presque) quant aux conditions d’ébranlement de chacun. Ces conditions sont indépendantes des relations intrinsèques de l’ensemble des sens, ou de celui des signes.

Le grand mystère est cette latence et imminence, comparable (sans grand profit) à une attente. On « peut » en rapprocher le système latent des couleurs en chaque élément discret rétinien. Si la manifestation de ce langage ne se produisait que comme celle des réflexes, *il n’y aurait pas d’intellect*. Mais les dépendances que l’on cherche entre les combinaisons, les classements des éléments hors de toute excitation spéciale ; le *dépassement de l’instant* [*phrase inachevée*]

Voici encore une observation relative au possible, et qui est essentielle pour le fonctionnement mental, et pour celui du langage. Elle est tellement simple qu’elle se fait généralement oublier ; mais je tiens infiniment à ces choses si évidentes qu’elles perdent toute existence : nous sommes bien rarement sensibles aux éléments les plus constants et d’ailleurs les plus fondamentaux de notre perception (le sol, par exemple ; notre volume de corps).

Je reviens à mon observation : dans notre pensée, dans nos imaginations, combinaisons, constructions mentales, la différence fonctionnelle de possibilité de perception ou d’impulsion s’atténue, disparaît. Je m’explique : voir — ou plutôt : *tel objet* est une image ; agir, saisir cet objet est une autre image. Entre ces deux types d’images, la différence de production, la disponibilité est presque nulle, cependant que l’objet lui-même, comme reçu par l’œil, et l’acte comme excitation motrice

et transformation musculaire sont extrêmement différents. Il en résulte que, « dans l'esprit », *voir* et *faire* son équipossibles ; et ceci définit cette phase de fonctionnement que l'on appelle *esprit*. (Notez les termes d'intériorité : *dans* l'esprit.) *Dans* ce domaine, il ne m'en coûte pas davantage, et il n'en résulte pas davantage de faire ou de voir. Vous sentez comme cette propriété est essentielle à tout système de signes. On pourrait prendre le signe + pour désigner un nombre, et le signe A pour signaliser une addition. La convention est libre.

Ainsi l'équivalence est le paradis du possible.

Mais nous voulons sortir de ce possible ; il nous est indispensable. Il mène à tout, mais à condition d'en sortir. Il s'agit donc de créer ou de subir une intervention qui nous restituera l'inégalité, sans laquelle rien n'aurait lieu.

Ainsi le possible paraît et reparaît, tantôt réprimé par la perception extérieure ; tantôt par une sensation impérieuse ; tantôt par une sorte de *valorisation*, d'origine quelconque, ou une polarisation. Mais quand cette circonstance « tropique » ne se résout pas par ses propres effets ; quand l'initiative, l'impulsion, l'inégalité de circonstance ne nous excite pas directement à produire spontanément la solution unique qui lui convient et l'annule, alors se fait un relais psychique, qui éveille tout ce possible de l'esprit et ses ressources.

Nous faisons des combinaisons, des hypothèses, nous produisons des doutes ; c'est-à-dire que nous fournissons des *équivalences* pour obtenir de nous une classification, un choix, une inégalité obtenue par voie de comparaisons... Ici n'omettons pas de distinguer soigneusement la comparaison, qui est un acte, de la production d'une similitude, qui est une fonction de la sensibilité, laquelle peut se borner à une substitution, comme par déformation continue ; ou par insuffisance de précision de perception. Un peintre cligne des yeux pour observer des lieux (au sens géométrique), des lieux de même valeur, ou de même ton, etc.

Ainsi le possible nous apparaît comme l'ensemble de tous les versants d'un événement ; versants bien différents, dont l'un se développe jusqu'à la conscience la plus consciente, qui peut-être est excitée par certaines résistances. Un autre ébauche ou poursuit une suite indéfinie ou plutôt une substitution indéfinie de faits accomplis, enregistrés, et sans aucun ordre. Un autre, enfin, interpose au contraire un type régulier de substitutions non également possibles, mais qui s'effectueraient dans un certain ordre et tendent à se constituer une sorte de groupe fini. Tout ceci se mêle et se compose ou se brouille dans le réel.

Mais j'ai pensé utile de distinguer dans les possibles certains d'entre eux qui sont spécifiquement spontanés, qui sont liés à l'instant même, c'est-à-dire au point où les circonstances extérieures et la réaction de l'être sont assez rapprochées pour que le caractère réflexe soit aussi pur qu'on l'observe chez des enfants ou des primitifs, dont les relais psychiques n'ont pas été multipliés.

C'est pourquoi j'ai introduit ce mot d'implexe.

L'implexe sera le possible, ou l'un des possibles du moi de l'instant. Il est l'avenir immédiat de l'événement. Mais il y a plusieurs de ces avenirs, ou plusieurs implexes de chaque événement.

Ces avenirs sont des produits ; tout *avenir est un produit de sensibilité*. On peut donner quelquefois ce nom au résultat d'un certain calcul : le soleil, etc. Mais cet avenir-là est toute autre chose : il est fondé sur des constances et des conservations ; sur une construction du temps...

Mais l'avenir-implexe, loin de se détacher de notre *moi*, lui est essentiellement attaché. Il se réfère directement à nos fonctions et à nos actes immédiats et *il nous permet de noter nos limites, nos pouvoirs directs* : imaginable ; perceptible ; concevable ; faisable ; divisible ; mangeable ; tolérable et leurs négations, par lesquelles nous réagissons.

Ainsi, si nous examinons ces implexes fonction par fonction, nous trouvons finalement notre borne dans chaque domaine.

En effet, il n’est rien dans l’être nerveux et psychique qui interdise le retour à un état antérieur en tant que cet état est *fait de conscience* : toute interdiction ou suppression de ce genre est due à une altération extra-conscience ; la conscience pure et simple *exige sans doute un changement perpétuel*, mais elle exclut d’autre part, et peut-être par une conséquence de cette loi qui lui est essentielle, une altération de ses possibles qui lui est non moins essentielle (et non moins associée). Quand donc cette altération se produit, c’est le mécanisme inconnu qui est atteint.

Je n’ai pas la prétention de songer à fonder une sorte de science de la sensibilité ; puisque les conditions même des sciences se refusent ici, et que ni définitions, ni opérations uniformes, ni déterminations des faits et descriptions des faits ne sont guère possibles ou même concevables dans ce domaine. Je ne dis pas qu’on n’y puisse éclaircir certains points par des méthodes scientifiques ; mais ces méthodes n’ont jamais prise que sur un versant des phénomènes, et jamais sur les deux : par exemple, la fameuse loi de Fechner[13], qui décrétait une relation logarithmique entre l’énergie de l’excitation et l’intensité de la sensation était illusoire. Ce que Fechner appelait *sensation* n’était qu’une manifestation extérieure (et c’est pourquoi on pouvait l’enregistrer). Toute manifestation sensible d’un état du vivant ne peut être que motrice ou sécrétoire, ou les deux ; mais elle n’est pas ou ne peut être sensibilité — laquelle n’a *qu’un seul témoin*, et nous avons dit que ce témoin, pris sur le moment même et comme en flagrant délit, n’était pas tout à fait le sujet que nous connaissons, que nous savons être (si c’est de nous qu’il s’agit) : *il est ce qu’il faut qu’il soit* (et ce qui suffit pour *sentir*) pour servir de *moi* au *non-moi* — pour instituer dans le rien antérieur, dans le non-être, le fait *sensation*.

Pour vous rendre ceci plus clair et plus acceptable, veuillez vous figurer ce qui peut se passer en vous si l’on vous tirait d’un profond sommeil par une action intense : coup de canon, piqûre ou autre attaque de votre inexistence. Cet effet de rupture ne peut pas être suivi d’une connaissance

intellectuelle immédiate. Vous produisez d'abord, et *au plus tôt*, le minimum de production psychique nécessaire — pour quoi faire ? Pour vous *répéter* le coup, l'événement... Vous le répétez donc comme l'œil répète à sa façon la radiation intense reçue. Vous le répétez comme pour le *produire* — et c'est le commencement, l'ébauche de la compréhension, car *comprendre*, c'est se faire *cause*. Vous *produisez* donc d'abord un *moi*, le *moi* qui suffit à distinguer un *non-moi*, puis ce système (*moi non-moi*) se modifie ; et enfin toute une *accommodation* se fait, avec appel de mémoire ; et véritable construction ou plutôt reconstruction de votre individualité intelligible, complexe... qui se forme et se développe en même temps que l'événement se précise — et corrélativement. Mais il y a eu un temps où vous n'étiez que le minimum de vous-même, le minimum de votre possibilité : vous n'étiez que le germe de vous !

Ainsi le témoin unique qui définit la sensibilité est comme très loin du personnage que nous croyons être. Il est ce que peut être un *instant* : la *durée-sensibilité* est trop brève pour qu'elle contienne toutes nos prétentions, toutes nos qualités, tous nos pouvoirs.

Le *moi* de la sensibilité est sans mémoire ni opérations : il est purement fonctionnel et expédient. Peut-être pourrait-on penser que le *moi* qui découvre une idée n'est pas le *moi* qui l'évalue ; ni *celui* qui s'admire, s'approuve de l'avoir trouvée. Ce sont des étages successifs. Et peut-être aussi notre invention dépend-elle de ce fait que nous ne sommes pas à chaque instant tout entiers présents, c'est-à-dire trop déterminés, trop gênés par tout ce que nous pouvons être (Newton enfant).

On pourrait dire (avec un peu d'audace, à la vérité) que chaque *moi* est, dans l'*instant*, en relation réciproque avec le *non-moi* de l'instant, ce *non-moi* étant ou une sensation, ou une lueur d'idée, ou un simple souvenir. Tel phénomène, interne ou non, tel *moi*. *Qualis accidens, talis ego*[14].

Tout ceci ne dure pas. Tout ceci est de l'état naissant.

(Je suppose — gratuitement, d'ailleurs — que, dans le rêve, le *moi* de l'instant seul est possible — et qu'il est, dans cet état, étroitement réciproque des images et sentiments produits par les excitations cachées dues aux actions exercées ou par notre position, ou par nos affaires viscérales, foie, intestin, etc. : nous sommes, permettez-moi l'expression, tout le temps en *équilibre explicatif* et donc *inventif* avec nos incidents physiologiques directement inconnus. Ce moi du rêve est inventif par déficience... Il est l'expédient facile. Il a toute la richesse de sa pauvreté. *Quantum potes, tantum aude*[15].)

Cependant, si la connaissance scientifique expire sur le seuil de la sensibilité, il ne me semble pas impossible de nous faire une représentation moins confuse et moins inutilisable de ce monde essentiellement divers, instable, immédiat, dont l'hétérogène ou l'hétéroclite est la matière — dont l'inattendu est le moteur ou le régime.

Observons d'abord que tout ce qui nous assiège, soit du type *donné* comme l'ensemble des sensations localisées dans le *non-moi*, soit du type *produit* ou spontané, se divise communément en trois catégories, se classe sous *trois chefs*. Cela se classe de soi.

Sous le premier chef, que nous appellerons *monde*, se place tout ce qui ne nous révèle pas notre production. Au contraire, nous avons une sorte de difficulté, si ce n'est de répugnance à nous attribuer la formation de cet ensemble : nous ne pouvons guère nous concevoir quelque part dans cette variété ; et ni sa durée, ni son infinité d'aspects, ni ses propriétés ne paraissent entièrement notre fait. Il faut beaucoup de philosophie, de dialectique pour y penser.

Relevons ici cette caractéristique très simple : c'est que la vue nous cache l'œil. La sensation de l'existence de l'œil est en conflit avec la vision ; ceci est en général : l'œil sensible *à soi-même, on peut songer aussi à la conscience de soi en général*.

J’ajoute, pour éviter toute confusion, que le *monde* dont je parle n’est pas le *monde de la physique*, bien entendu : mais il n’est pas davantage le *monde connu*, le monde au sens habituel, qui comprend quantité de notions : il s’agit ici de l’extériorité actuelle, bornée à ce que nos sens perçoivent... ou produisent, et distribuée autour de nous, nous enfermant dans une sphère sensorielle instantanée. Tout ce qui se trouve dans cette enceinte est sujet à des substitutions quelconques. Se mouvoir, c’est apporter un certain genre de changements à cet ensemble.

Et nous pouvons ou bien interpréter ce contenu comme une collection d’objets, ou bien comme un système de sensations sans autre spécification.

Supprimez un instant tout ce que vous savez, tout ce qui fait que vous reconnaissez les objets : regardez les choses comme vous regarderiez un texte de langue inconnue ; songez à décrire cette salle (qui ne serait plus une salle), songez à décrire tout ceci en termes de votre sensibilité exclusivement. Couleurs, ombre et lumière ; tracements... Je vous préviens que vous serez accusés de « littérature » ; que votre description si rigoureuse, et comme scientifique, puisque vous vous réduisez à l’observation pure, sera traitée de ténébreuse — et vous serez taxés d’obscurité. J’ajoute que vous le serez avec raison.

Pourquoi serez-vous nécessairement obscurs quand vous n’aurez fait que vous en tenir à ce que vous voyez ?

Et, chose admirable, plus vous serez complets et précis dans cette description purement sensorielle, plus vous serez inintelligibles...

Vous vous êtes bornés à supprimer d’un aspect du monde ce qui n’y est pas observable, mais que nous y joignons et qui s’y joint — et qui l’altère, en somme.

Ce qui se passe dans cet essai de représentation sensorielle peut se rapprocher d’autres petites expériences. Vous savez bien que, si vous regardez à l’envers le visage de l’être qui vous est le plus connu, vous reconnaissez assez peu ce visage ; il est rendu neuf et étrange par une

simple rotation de cent quatre-vingts degrés. Il en faut très peu pour que le même soit méconnaissable ; et vous constatez qu'il y suffit d'opérations bien simples, *qui n'altèrent en rien ce que nous percevons par les sens*, pour changer du tout au tout la valeur, les développements, la compréhension : tout le psychisme suivant.

*

Les notes préparatoires suivantes insistent sur l'opposition entre les productions spontanées de la sensibilité et l'action visant à créer une œuvre. Alors que le processus de création pourrait chez le producteur se poursuivre indéfiniment, le consommateur ne se rend pas compte de cet inachèvement en puissance, car l'œuvre soumise à son appréciation crée un effet de clôture : « l'œuvre fera ce qu'il faut pour se finir ».

L'étude des œuvres de l'esprit consiste, pour une grande part, à relever les modes d'une action qui tend à s'opposer à la production spontanée de l'esprit[16]. L'instabilité, la diversité successive illimitée, la passivité, l'inconsistance sont caractéristiques de l'activité mentale immédiate.

(Œuvre opposée à production immédiate et à ses propriétés. Par exemple :

— origine : une fois / répétabilité ;

— instantané / durée ;

— moyen [*inachevé*])

*Dans cet état naissant, le* moi *ne paraît pas* : il ne se distingue pas nettement de ce qui se produit, jusqu'au moment où quelque arrêt ou quelque brusque modification du régime des échanges (de production intérieure contre consommation intérieure) se manifeste : alors le *moi* apparaît *en opposition avec la continuation du régime*.

Nous savons que le moi peut être surpris par la production, peut en être choqué, mortifié ou émerveillé. Nous savons aussi (ou nous pouvons facilement observer) que l'esprit producteur n'a pas de quoi terminer quoi que ce soit, ou plutôt qu'il n'y a pas de produit qui, par soi, soit tel qu'il ne puisse exciter un suivant (l'œuvre fera ce qu'il faut pour se finir). Il n'y a

pas de dernière idée du moi. (La mystique cherche et croit le contraire.) La pensée est [*phrase inachevée*]

1. Sur le rêve, voir « Études » (1909, *Œ1*, p. 931-936 ; *LP1*, p. 1241-1246).

2. Archives Gallimard. Dactylographie transcrivant une sténographie complète de la leçon par Fernande Sergent.

3. Le physicien français Édouard Branly inventa en 1890 le radioconducteur, capable de détecter les ondes hertziennes.

4. Valéry est alors en train de dessiner au tableau.

5. La loi de Weber-Fechner (nommée d'après les psychophysiologistes Ernst Weber et Gustav Fechner) postule que la sensation varie comme le logarithme de l'excitation.

6. Saint Thomas d'Aquin, séquence *Lauda Sion*. Autre traduction par Valéry (NAF 19088, f. 180) : « Ose autant que tu peux oser. »

7. D'après la théorie de la relativité restreinte, formulée par Albert Einstein en 1905, le temps s'écoule différemment selon la vitesse de l'observateur.

8. Principe d'incertitude de Heisenberg. Voir leçon du 4 février 1938.

9. Le supplice de Tantale est commenté dans la leçon du 8 janvier 1938, p. 234.

10. Le reproche fut adressé à Valéry lui-même : essai de description phénoménologique d'une mer où voguent des navires, le premier vers du « Cimetière marin » (« Ce toit tranquille où marchent des colombes ») suscita en 1927 une polémique, au prétexte de son incompréhensibilité prétendue (voir W. Marx, « Valéry, Flaubert et les oiseaux qui marchent : généalogie d'une image », *Revue d'histoire littéraire de la France*, art. cité).

11. NAF 19089, f. 115.

12. NAF 19088, f. 81-88. Dactylographie avec ajouts autographes.

13. Voir le *verbatim* de la leçon.

14. Latin : tel accident, tel moi.

15. Voir le *verbatim* de la leçon.

16. NAF 19089, f. 178. Dactylographie avec ajouts autographes.

OceanofPDF.com

VENDREDI 18 FÉVRIER 1938

(17e leçon)

# *Le corps, l'esprit et le monde*

Valéry présente dans cette dix-septième leçon un ensemble de concepts qui lui est cher : le corps, l'esprit et le monde, ou C E M, ainsi qu'il l'abrège habituellement dans les *Cahiers*. Notre expérience de chaque instant met en effet en jeu ces trois termes, dont l'un ou l'autre domine selon le moment. Ainsi, au moment de l'endormissement, le corps domine en principe, mais l'esprit ou le monde peuvent s'opposer au sommeil. La surprise, utilisée et magnifiée par l'artiste comme par le savant, a la propriété de casser le mécanisme d'adaptation intellectuelle et d'arrêter provisoirement l'activité de production de significations.

Je n'attache aucun sens mystérieux au terme *moi de l'instant* que j'ai employé[1]. Au contraire.

Je n'entends par là qu'un terme complémentaire de ce que peut donner un instant, une sensation, par exemple (encore indivise). Supposez qu'un objet passe rapidement devant vos yeux : vous ne le reconnaissez pas ; vous le désignez par ces mots : « Quelque chose m'a passé devant les yeux. » Vous n'avez donc pu employer à le désigner qu'un minimum de vous, de votre mémoire, de votre ressource d'accommodation, un minimum de vos fonctions.

Supposez que vous ayez pu en voir un peu plus : vous douterez si vous avez vu un oiseau, une pierre, une flèche... Vous êtes un peu plus riches. Mais richesse créée par l'objet, sa vitesse, etc. Mais dans chaque cas un certain *moi* s'est produit. Dans le rêve, il demeurera réciproque de l'image.

Mais dans tous les cas, ce *moi* n'est autre chose que ce par quoi la sensation est opposée ou s'oppose à un *reste*, à un possible, et en particulier à ce possible qui sera transformé en réel ou en connaissance complète, par l'accommodation, le souvenir, etc. — qui demande du *temps* (d'où le nom de *moi* de l'instant).

Toute sensation *doit* être ou annulée, ou compensée, ou développée ; elle excite donc une sensation secondaire de *refus* pour cause de particularité ; de non-moi = non-possibilités. Le *moi* est la liaison entre cet actuel et *son* possible.

On peut le faire *sentir*. Soutenez un corps pesant : le moi de l'instant est ce qui nous permettrait d'écrire *une équation d'équilibre* entre le poids *qui n'est pas moi* et je ne sais quoi que je perçois et qui est en relation avec la *possibilité* de lâcher le poids et celle de continuer mon effort.

C'est ici une *absence* de mouvement qui est équilibrée par une sensation positive (d'effort).

Puisque je suis sur ce point, et que je ne perds pas de vue que mon objet final doit être la production d'œuvres, je veux vous prier de remarquer que cette distinction entre l'effet immédiat et purement sensoriel, effet généralement presque insensible (c'est là le paradoxe : nous ne prenons de la sensation que ce qu'il en faut pour la fuir vers le nom et l'idée), cette distinction entre ce qu'on perçoit et ce que devient en nous cette perception est d'une importance capitale dans les arts.

On peut assimiler la perception du monde extérieur à une expression composée de plusieurs termes, ordonnés par rapport au temps. Cette suite n'est pas, en général, une somme ; ce serait plutôt une suite de substitutions. Le premier terme serait l'impression sensorielle brute ; elle est une sorte d'événement isolé ; nulle signification, puisque la signification est le résultat d'une substitution, et que ce terme est le premier. Chez le sujet normal, la durée de ce premier terme est (peut-on dire par figure) infiniment petite, ce qui ne veut pas dire petite ; mais aussi petite que l'on voudra... Je

me trompe : aussi petite que l'état du sujet le voudra. Vous observerez ceci dans les cas de surprise, par exemple, où l'on dirait que le choc arrête le développement de l'adaptation de l'intellect à l'événement trop intense... Pendant ce terme premier, qui est, dans des milliards de cas contre un, imperceptible, on peut dire que les choses sont ce qu'elles sont. La vérité pure est *insignifiante*.

À propos de surprise, une remarque. Il y a, sous l'effet du choc, un brouillage de la causalité, un véritable désordre des temps, ce qui peut s'interpréter ainsi : que l'ordre des temps : passé, présent, futur, est une fabrication, disons, tardive... dans l'évolution de l'instant. Mon premier terme est *avant le temps* ?

Autre remarque sur la surprise — remarque très importante, si nous la rapprochons de notre théorie des complémentarités. C'est que la surprise donne lieu à une sorte d'état oscillatoire entre les diverses valeurs de nos fonctions esthétiques, motrices et psychiques à l'instant du choc. La pensée semble se reporter à l'état antérieur, en être repoussée, comme si, à l'emplacement d'où l'événement l'a violemment chassée, elle trouvait un intrus, un fait irréductible, inassimilable selon les formes d'accommodation qu'elle avait prises dans l'attente de tout autre suite des choses... (Le plus récent *cause* donc le plus ancien.) Elle y revient, et ne retrouve que peu à peu le fil de son cours naturel. Tout ceci nous rappelle ce que nous avons dit de la succession automatique de couleurs subjectives après un choc lumineux intense. Et de plus, tout ceci nous ramène une fois de plus à cette autre notion de cours naturel des choses, que j'ai utilisée plus d'une fois.

La surprise est un phénomène assez brutal, ainsi considérée. Mais il y a des surprises moindres, et il en est qui ne sont pas pour tout le monde ; il en est qui sont cultivées et recherchées. (Tout le monde n'est pas surpris des choses banales — n'a pas un moi.) Artistes et savants n'ignorent pas que les premiers termes du développement ou de l'évolution de l'instant sont riches, que la sensibilité à l'état pur ou naissant est une mine de trouvailles,

de relations implicites, de combinaisons vierges, comme si, dans cet état, certains groupements étaient encore libres d'obéir à des attractions mutuelles, à des affinités qui cessent, fort peu après, de pouvoir se manifester. Ainsi la liberté des atomes ou des ions à l'état liquide permet-elle des combinaisons que l'état solide survenant ne peut permettre, car le premier terme est très rapidement substitué par les suivants : la sensation est remplacée par des souvenirs et par un processus de réduction ou de résolution qui se réfère, ou nous replace dans ce qu'on peut nommer la *réalité apprise* ou acquise, c'est-à-dire dans un univers de conventions, d'interprétations, de décisions, et de vérifications — un univers qui se tient au moins jusqu'à un certain point.

Il nous est à peu près interdit de nous attarder dans la sensibilité pure ; à moins que... nous n'y soyons contraints : c'est le cas de la douleur. C'est aussi le cas de l'obsession d'origine externe ; par exemple, le prolongement d'une action sensorielle que nous ne pouvons compenser : bruit, sensations thermiques très sensibles, etc.

Ces circonstances nous amènent à passer très naturellement au second chef de notre classement.

Nous ne pouvons tout attribuer au « *monde* » ; nous devons introduire un nouvel objet : notre corps.

Ce corps n'est pas celui de l'anatomiste, ni du physiologiste, pas plus que le monde dont je viens de parler n'est le monde du physicien, ni d'ailleurs celui du discours ordinaire.

Ce corps dont je veux parler nous est si intime, il est en échanges si fréquents, si prompts, si substantiels avec le *moi*, et avec la diversité de nos *moi*, qu'il est très difficile à isoler et à définir, si tant est qu'il soit besoin de le définir.

Ce corps-là est celui dont le membre amputé fait encore partie, celui qui nous est à chaque instant plus ou moins présent ; mais jamais ni tout absent,

ni tout présent, si ce n’est dans des états instables ou aussi anormaux que le seraient pour un organisme des températures extrêmes.

Ce *corps nôtre* est défini en termes de sensibilité — comme le *monde* dont je viens de parler, comme l’esprit dont je vais parler.

Dire qu’il est un produit de sensibilité, c’est dire qu’il est instantané ; qu’il est un élément du présent ressenti, et un élément très variable : on pourrait le considérer comme une dimension de la sensibilité, une variable dont la valeur change selon la circonstance. Cette variable est terriblement complexe.

Mais ce qui nous importe, c’est de noter comme nous le pouvons les attributions qui se font dans notre ensemble de sensations — attributions spontanées, distribution sommaire, expédiente, presque immédiate, qui n’a pas plus ni moins de valeur réfléchie que l’attribution que nous faisons de nos sensations spatiales quand elles se placent vers le « *haut* », vers le « *bas* », vers la droite ou la gauche.

C’est un premier débrouillage... Une première réponse à la confusion toujours initiale ; l’acte d’un *moi* sans souvenirs.

*Observons* bien que pour ce *moi*, qui est également opposé à chacun de mes trois *objets* (C E $M^2$), qui leur répond comme ils lui répondent, ces objets lui sont comme équidistants. Il n’est pas plus esprit qu’il n’est corps, qu’il n’est monde ; et en effet, nous sommes en pleine sensibilité, nous commençons à nous orienter dans les sensations, mais leur intensité seule, quelle qu’en doive être ultérieurement l’espèce ou la conséquence, fait leur importance.

Essayons d’éclaircir ceci par une petite figuration.

Je suppose qu’un homme fatigué se couche et *veuille* dormir. Dans cet état, cet homme se réduit à un *je veux dormir* ; son *moi*, ce *je* est réduit à ce penchant, ce poids qui est excité au sommeil. Son corps du moment est son moi directeur. Mais voici que son activité psychique s’y oppose ; il ne peut

trouver l’absence d’idées qu’il désire. Les forces antagonistes de la pesanteur deviennent sensibles.

Il est donc divisé. Qui est son *moi* ?

Si ce fût une douleur physique qui le tienne éveillé, il y aurait en lui opposition entre son vouloir et son corps ; plus exactement entre un vouloir, un besoin et un corps. Si ce fût le vacarme du vent ou toute autre sensation de ce genre, il y aura opposition avec le « monde ».

Mais il n’y a ni douleur ni vacarme : il y a donc une troisième chose. Appelons-la esprit... puisqu’elle se manifeste par des idées, des images, langage, etc. Notez bien que ce ne sont pas les idées qui, en réalité, tourmentent notre homme — ou plutôt son organisme. C’est ou bien la valeur excitante des idées (valeur qui n’est pas nécessairement attachée aux idées, mais accidentellement) ; ou bien c’est (quelles que soient ces idées, et qu’elles soient les plus insignifiantes du monde pour le patient), c’est simplement leur fréquence ; l’*esprit*, que nous avons invoqué, se réduit ici à une véritable *inconnue* (au sens de l’algèbre). Il est ce qui n’est pas les autres constituants ou sources possibles.

Mais nous sommes obligés de reconnaître ici un quatrième élément : c’est celui qui s’oppose ou peut s’opposer successivement aux trois, et c’est de lui que partiront ou sembleront partir les impulsions ou les actes qui seront produits soit contre le bruit extérieur, soit contre la douleur, soit contre l’obsession psychique.

Peut-être aurais-je dû ne pas employer ces mots *corps*, *esprit*, *monde*, pour désigner mes trois objets ou mes trois ordres, ces trois chefs qui se dessinent pour un classement premier et comme rudimentaire de nos sensations.

Mais ces noms se justifient par le destin ultérieur : le monde s’ordonne en véritable forme d’extériorité et prend, en quelque sorte, une attitude d’indépendance à l’égard de la sensibilité dont il est cependant issu ; le corps s’enrichit de la conscience de ses pouvoirs d’action. Le corps ainsi

détaché de la nébuleuse de notre sensibilité et se précisant, l'*esprit* à son tour se dessine, nous devient un domaine distinct, auquel nous pensons, que nous désignons et qualifions, auquel nous prêtons des propriétés ; nous disons : mon esprit, comme nous disons : mon corps.

Et comme nous nous supposons bientôt à ce monde ébauché, à ce corps soupçonné, à chacun sa profondeur, son dessous, ses ressources cachées, ainsi en est-il de cet esprit. Nous lui donnons également et assez naïvement (ne pouvant faire mieux) des puissances, des formes d'activité prodigieuses... Par exemple, ce qu'on nomme *mémoire*, qui est la chose du monde la plus embarrassante, du moins à mon sens. Mais elle peut se rattacher à tout un ensemble de choses de plus en plus embarrassantes, que la notion d'esprit est faite pour assembler. C'est un maquis.

L'art oblige aux problèmes de la composition d'éléments tout hétéroclites (son et sens, forme et matière) et donc à faire « comme si » des choses incommensurables avaient une commune mesure, se commandaient ou bornaient l'une l'autre (N + $S^3$). Par quoi, peut-être, son attitude était plus générale que celle des sciences, dont le premier soin est de mettre part, de séparer, par exemple, vie et non-vie ; continu et discontinu ; chimie et physique, etc.

Un temps et une parole. Un vide et un plein.

*

Résumé de la dix-septième leçon par Georges Le Breton dans la revue *Yggdrasill*.

On peut assimiler la perception du monde extérieur à une expression composée de plusieurs termes qui s'ordonnent par rapport au temps, expression formée d'une suite de substitutions[4]. Le premier terme serait la perception sensorielle à l'état brut, terme insignifiant par définition, puisque la signification est un phénomène secondaire. Chez le sujet à l'état normal, ce premier terme ne possède qu'une durée infiniment brève. L'état du sujet

commande la durée de l'impression et se trouve également sous sa dépendance. Remarquons aussi que cette durée dépend ici de l'intensité.

*La sensibilité à l'état pur se révèle une mine de trouvailles, de combinaisons vierges*.

En cet état existe une liberté d'obéir à certaines affinités mutuelles, un jeu permet aux éléments de s'attirer selon des lois, la loi du maximum d'effet probable, par exemple. Il convient d'être très sensibilisé à ces premiers effets se produisant avant le passage à l'état solide, à ce tout-fait, inutilisable pour l'artiste. Le moi de l'instant doit être sensibilisé à ces premières combinaisons. La plupart des individus ne s'arrêtent point à ces termes premiers, car, dans ce cas, ils se considèrent comme aliénés. La réalité commune est une réalité apprise, pleine d'une multitude d'interprétations et de décisions. L'univers commun se tient, mais ne se tient qu'avec un grand renfort d'hypothèses.

Du côté de la recherche originale, il peut être intéressant de revenir à certaines conventions en une sorte de contre-marche à l'encontre des choses acquises et adoptées en vue de la constitution d'un univers vérifiable.

En remettant en question de telles habitudes nous enrichirons nos connaissances et ceci nous permettra d'approfondir, de noter, de raisonner une réalité autre.

Nous trouvons que les difficultés insérées entre sensation et perception pourront nous servir dans l'étude d'une autre réalité atteinte par le microscope ou le spectroscope.

La douleur nous met en présence de la sensibilité toute pure, dans un tête-à-tête avec elle. Le cas se présente aussi d'une obsession, prolongement, répétition ou exagération d'une sensation. Ces circonstances puissantes, douleur ou obsession, nous obligent à considérer un second chef : notre corps. Ce corps n'est pas le corps du physiologiste, pas plus que le monde dont je vous parlais n'était celui du physicien ou de la vision commune. Le corps, dont je parle, est si intime, est un échange si

substantiel avec le moi qu'il paraît fort difficile de le définir. C'est le corps de l'instant même[5].

Dans le fond, le corps que j'évoque est presque une définition du présent. Notre corps n'est pas tout présent puisque, de certains organes, nous n'avons pas de sensations. Il n'est jamais tout présent ni tout absent, sauf dans des états anormaux ou instables. Nous définissons ce corps en termes de sensibilité, et dire que c'est un produit de sensibilité, c'est dire qu'il est un fait instantané.

*Ce corps, ce monde, cet esprit envisagés du point de vue de la sensibilité sont des variables, des dimensions de l'instant même*.

Cette division en trois grands chefs semble aussi simple et spontanée que la division entre droite et gauche, haut et bas, sorte de premier débrouillage, de première réponse à la confusion initiale. Le moi, en un tel cas, n'a pas encore de souvenir, il ne sait encore rien. Le moi ici ne fait que s'opposer à la chose qui se présente, il n'est qu'une sorte d'acte qui repousse. Le moi s'enrichit et devient de plus en plus complexe, mais, lors du premier instant, il est le recul du coup de canon qu'est la sensation.

Ce moi se trouve équidistant du corps, du monde et de l'esprit. Il ne s'identifie donc pas à l'esprit. Il est essentiellement celui qui ne veut pas être ce qui se présente. Nous nous plaçons ici en pleine sensibilité. Or en tel moment, monde, corps, esprit s'établissent en équivalence et le chef qui présentera le plus d'intensité deviendra la chose principale. À ce stade, l'importance sera à qui la prendra.

Je suppose un homme fatigué qui se résume en : je veux dormir. Cet être tend à se réduire en quelque chose de la sensibilité. Le moi connaît une sorte de pesanteur. Les forces de son poids physique, qui étaient antagonistes, deviennent de plus en plus sensibles. De plus en plus intensément, il éprouve la lourdeur de son corps. Son corps prend ainsi le rôle de moi directeur, de chef. L'homme fatigué voudrait alors cesser de penser.

Il se peut que son activité psychique s'y oppose ; l'absence d'idées, absence désirée, ne se produit pas et l'homme se sent penser.

Le troisième chef se montre, les idées continuent à exister. Voilà l'être divisé : où est son moi ?

Supposons que nous ayons abouti à une division entre le domaine intellectuel et les productions de sensibilité. Il conviendrait alors de poursuivre ces recherches en vue de précisions plus grandes et la question résolue semblera encore irrésolue, il y aura reprise, recommencement.

Revenons à ce monsieur qui veut dormir. Il peut lui advenir de s'éveiller par suite d'une douleur physique. Au fond, la volonté consiste dans une excitation des muscles striés, mais parfois elle se trompe d'adresse et se dirige vers des parties qui ne peuvent rien faire. Dans ce cas de douleur, une opposition apparaît entre le vouloir et le corps. L'homme peut être empêché de dormir par le bruit, c'est le monde qui joue son rôle. Le dormeur a assimilé ainsi les trois attributions : monde, corps, esprit. L'excitation par les idées qui empêche le sommeil n'est pas liée à la valeur des idées, mais à leur fréquence[6]. L'action mécanique des idées agit et non pas leur valeur. Ici l'esprit est l'X de l'algèbre, une simple négation.

*Ce fameux esprit est ce troisième chef qui n'est pas les deux autres attributions possibles*. Il me faut d'ailleurs reconnaître un quatrième élément : le moi qui s'oppose et dont partiraient les impulsions et les actes.

L'homme qui veut dormir réagit contre l'excitation des idées, contre la douleur et contre le bruit.

Lors d'une surprise, le choc semble arrêter et inhiber le développement de l'adaptation intellectuelle. Le premier terme nous reste d'habitude imperceptible, car nous allons d'ordinaire à la signification, nous voyons des objets au lieu de voir des taches colorées. Durant ce terme premier, que la surprise nous rend ainsi perceptible, les choses sont ce qu'elles sont.

*La réalité à l'état nu est insignifiante*, c'est-à-dire sans aucune signification.

La surprise provoque un brouillage des temps. L'ordre : passé, présent, futur, est, en effet, une fabrication postérieure aux états de sensibilité, une notion tardive au moment du choc, le premier terme existe avant le temps. La surprise donne alors lieu à une sorte d'état oscillatoire entre les diverses valeurs de nos fonctions esthésiques, motrices et psychiques. La pensée semble reportée à l'état antérieur, elle rencontre un fait irréductible qui ne répond pas à son attente. À chaque instant, nous sommes accommodés à des phénomènes qui peuvent survenir et non à d'autres. Puis, peu à peu, nous revenons au cours naturel des choses en une succession de mouvements oscillatoires, succession automatique de couleurs complémentaires dans notre œil, par exemple.

La surprise, comme tout ce qui est humain, est recherchée par les artistes et les poètes. Un poète, un artiste utilise des choses inutilisables. L'artiste va user et abuser des effets de surprise pour séduire et foudroyer le consommateur. Le savant n'ignore pas la richesse de ces termes premiers du développement, de ces instants d'avant le banal, d'avant le cours naturel. On arrête les choses avant qu'elles n'aillent se jeter dans le prévu et dans tout ce que nous savons déjà.

1. NAF 19088, f. 95, 88-94. Dactylographie avec ajouts autographes.

2. Abréviation fréquente dans les *Cahiers* : corps, esprit, monde.

3. Abréviation par laquelle Valéry désigne les « nombres plus subtils », à savoir « les relations cachées qui existent entre les plus diverses choses » (*C1*, p. 815 ; *C*, X, p. 292).

4. *Yggdrasill*, 3$^{e}$ année, n$^{o}$ 32, 25 décembre 1938, p. 139-140.

5. Voir « Réflexions simples sur le corps » (1943, *Œ1*, p. 926-928 ; *LP3*, p. 772-773).

6. *L'Idée fixe, ou Deux hommes à la mer* (1932, *Œ2*, p. 206 ; *LP2*, p. 48) : une idée fixe « acquiert — ou reçoit — d'abord, la propriété de reparaître *plus souvent qu'à son tour*... ».

OceanofPDF.com

SAMEDI 19 FÉVRIER 1938
(18e leçon)

# *Le subconscient*

Dans la dix-huitième leçon, Valéry développe sa critique de la notion de subconscient, qui est à ses yeux le type même du problème mal posé. Le subconscient n'est qu'une sorte de « petit homme » que l'on se figure agissant à l'intérieur de l'esprit et auquel on attribue les nombreuses opérations de l'esprit dont nous ne comprenons pas le mécanisme. Ce n'est que « le nom de l'effet de contraste entre le résultat, la trouvaille, la lueur ou la lumière, et le *moi* qui s'en reconnaît le bénéficiaire indigne ». On ne fait ainsi que déplacer le mystère sans donner d'explication véritable. En vérité, à le bien observer, le fonctionnement conscient de l'esprit est déjà à lui seul plein de mystère, et la supposition de l'existence d'un subconscient n'est qu'une façon peu convaincante de pallier notre méconnaissance de la relation confuse entre intellect et sensibilité, laquelle intervient même, paradoxalement, dans l'exercice de la rationalité.

## SUBCONSCIENT[1]

Ici s'insérerait assez naturellement une question délicate. On parle quelquefois (je veux dire très souvent) de « subconscience ». On entend par là la production d'un résultat remarquable par la justesse ou par la valeur, qui surprend celui qui en recueille le bénéfice, et qui se présente tout fait à l'esprit, sans que le même esprit ait eu conscience de l'avoir élaboré. Tout se passe comme si un autre esprit, et même supérieurement doué, ou prodigieusement patient, ou subtil, ou rapide, eût été chargé de faire un travail à notre place, ou de nous décharger d'une attention qui eût dû se prolonger au-delà de nos forces, ou bien se substituer à nous pendant notre absence mentale ; ou bien même nous favoriser de lumières extraordinaires

dont nous ne pouvons concevoir, les ayant reçues, que la source soit en nous.

En somme, nous constatons que nous sommes le lieu d'un effet sans cause, que nous recevons sans rien avoir donné ; que telle pensée est plus profonde ou plus admirable que nous ne pouvions l'attendre de nous. Ce qui suppose, notez-le, que nous avons quelque idée de notre capacité normale, celle sur laquelle nous pouvons compter...

Les faits de cette espèce sont innombrables ; ils vont depuis des mystères aussi simples et aussi banals que le réveil à l'heure que nous avons fixée avant de nous endormir, jusqu'à la manifestation brusque à notre esprit d'une solution, ou invention, ou d'une décision qui transforme notre situation mentale sur tel point, avec une sorte d'autorité, d'évidence ou de séduction qui nous émerveille et nous met en possession de résultats prestigieux.

Nous recevons du même coup *et* ce présent intellectuel *et* la certitude de sa valeur, que nous ne tardons pas à prendre pour la nôtre. Tout homme ainsi favorisé se pare le plus tôt possible des plumes de son subconscient. Ce que nous recevons ainsi est bien nôtre puisque nous pouvons en disposer ; et il n'est pas nôtre puisque nous ne nous reconnaissons pas, nous ne reconnaissons pas notre action dans ce produit.

C'est ici un cas bien particulier et bien intéressant de ce fonctionnement central dont je vous ai entretenus quand je vous ai parlé de la production du moi corrélatif à chaque production de la sensibilité.

Ici le *moi* produit en regard de l'idée, du constat d'une trouvaille, se trouve au-dessous de sa tâche ; convaincu d'insuffisance. On pourrait donc dire que le subconscient est le nom de l'effet de contraste entre le résultat, la trouvaille, la lueur ou la lumière, et le *moi* qui s'en reconnaît le bénéficiaire indigne.

Faisons ici quelques remarques.

D’abord que nous sommes si sensibles à cette production de valeurs transcendantes à nous, irréductibles à nos pouvoirs ordinaires, que nous n’observons pas tous les coups nuls ou manqués. Nous ne comptons que les coups favorables. Les sottises sont soigneusement éliminées de nos statistiques.

Ensuite, qu’à tout prendre, les valeurs sont relatives : telle illumination de tel esprit sera ridicule au regard de tel autre. Il faudra donc se garder d’attribuer à notre collaborateur masqué une infaillibilité et une universalité qui sont plus que douteuses. Dans les procès de sorcellerie de jadis, les accusés étaient quelquefois convaincus de parler hébreu sans l’avoir jamais appris.

Les amateurs de subconscient doivent prendre garde que jamais une découverte réelle n’a été faite dans les conditions que j’ai indiquées (de promptitude et de certitude) que par des hommes dont le principal objet de leurs méditations était de nature à sensibiliser extrêmement je ne sais quel domaine en eux... Ici l’on me permettra de m’avancer avec une prudente témérité. Nous touchons aux écueils. Peut-être faudrait-il songer à ces derniers essais de la physique moderne, où l’on voit la notion abstraite de probabilité prendre une sorte d’existence quasi réelle ; remplacer (dans un domaine de petitesse si éloigné de celui de nos sens que ce que nous appelons des corps, des distances, des vitesses, de la lumière, et même de l’espace et du temps, n’a plus de signification) les choses « individuées », les objets distincts et bien discernables...

Dans cet état, tout ce qui fait notre clarté, nos moyens de compréhension deviennent des moyens d’erreur ; nous avançons d’erreur en erreur, de théorie en théorie, mais nous avançons en pouvoir d’action. Ce que nous perdons en convergence et cohérence du savoir, nous le gagnons en acquisition de pouvoirs...

Quoi qu’il en soit, je crois que l’essentiel est de ne pas mettre un petit homme, un lutin subtil, dans l’ombre de notre cerveau, un quelqu’un qui

fait pour nous ce que nous ne savons pas faire.

Il faut trouver autre chose ; en admettant que nous ne devions pas renoncer à des explications qui n'expliquent rien ; *car* expliquer, ce n'est que décrire un tableau d'opérations de chacune desquelles nous soyons capables, au moins par l'imagination.

Il y a peut-être une naïveté dans l'espoir de pouvoir concevoir la construction ou la composition d'un trait d'intelligence au moyen d'éléments et de propriétés dont chacun est [*suite manquante*]

Sensibilité et intellect. Croyance. Unité du savoir. Einstein. Mythe du savoir.

*

Résumé de la dix-huitième leçon par Georges Le Breton dans la revue *Yggdrasill.*

J'ai essayé de vous montrer comment spontanément se dissocie en nous la sensibilité et apparaît la division simpliste, primitive, entre monde, corps et esprit[2].

Le monde s'organise en extériorité et prend une indépendance croissante à l'égard de la sensibilité dont il est issu.

Le corps enrichit la conscience de ses pouvoirs d'action, il devient demeure d'action. Il se détache de la nébuleuse sensible et se précise.

L'esprit se constitue en un domaine distinct et se pense lui-même. De même que nous supposons à ce monde ébauché, à ce corps, une profondeur et des ressources plus ou moins cachées, nous attribuons assez naïvement à l'esprit des puissances et des forces d'action parfois prodigieuses.

L'exemple de la mémoire se présente. Peut-être n'avons-nous pas le droit de poser le problème de la mémoire, de le soumettre à la sensibilité questionnante. L'idée ancienne a consisté à comparer la mémoire à des inscriptions sur un disque, mais nombre de faits s'opposent à cette conception d'un mécanisme simple. La matière est conservation, mais pas à toutes les échelles, elle ne l'est point dans le monde des atomes. Il serait

difficile de concevoir une inscription dans la matière qui offrirait la souplesse de la mémoire. Finalement, le problème de la mémoire se révèle comme peut-être insoluble, problème se rattachant à celui du temps, à cette organisation des choses en continuité, en mélodie, à cette liaison de ce qui sera avec ce qui est et de ce qui est avec ce qui fut. La mémoire, au fond, est une magie, elle qui fait apparaître les choses qui ne sont plus avec un à-propos souvent extraordinaire. Il semble que le souvenir dont nous avons besoin monte sur la scène. La mémoire enferme une organisation dont nous n'avons aucune idée.

Dans ce maquis de l'esprit, on trouve du subconscient. Je n'aime pas ce mot qui me rappelle invinciblement de vieilles gravures des ouvrages de Descartes : pour expliquer la vision, on nous offrait l'image d'un petit homme regardant la rétine dessinée en schéma. On place un petit homme dans l'homme et on l'appelle explication. Par subconscience, on pense ainsi un autre individu, plus malin que nous, caché dans les coulisses.

On entend par subconscience la production d'un résultat remarquable qui surprend celui-là même qui en reçoit le bénéfice. Le bénéficiaire reçoit le travail tout fait, et tout se passe comme si un autre esprit, prodigieusement doué, patient et subtil, était chargé de notre travail. Le serviteur de la lampe merveilleuse se substitue à nous pendant notre absence mentale et nous favorise de lumières extraordinaires dont nous ne croyons pas que les sources soient en nous. Nous constatons quelquefois que nous avons été le lieu, le théâtre non éclairé d'un effet sans cause. On peut concevoir que le subconscient dicte un crime, cet effroyable produit de sensibilité nous surprend.

Tout ceci suppose que nous avons quelque idée de notre capacité normale, que nous pouvons mesurer la valeur et la puissance de ce qui nous est livré. Nous disons : ce n'est pas mon esprit, mon imagination, mon sens poétique ordinaire qui m'a fourni ce vers admirable. Innombrables sont les faits de cette espèce, depuis la possibilité de se réveiller à l'heure dite

jusqu'à l'invention qui transforme notre situation mentale avec autorité et séduction. Avec insistance, avec autorité, l'idée s'impose et nous sommes sûrs d'elle avant toute vérification. Ce présent spirituel est reçu en même temps que la certitude de sa valeur, et cette valeur, nous allons la revendiquer.

Tout homme ainsi favorisé se pare le plus tôt possible des plumes de son subconscient, de ce petit lutin, de ce petit démon en train de jouer en nous.

Mais, dès l'abord, nous ne reconnaissons pas notre action dans ce produit. Le moi qui se produit en regard de l'idée est d'abord convaincu de son insuffisance, il admire le produit qu'il va annexer. Le mot *subconscient* est le mot désignant l'effet de contraste entre l'idée apparue et le moi qui admire ce produit. Il existe ainsi, chez l'artiste, une sensibilité à la valeur.

C'est parce que nous n'observons pas tous les coups de la partie que nous sommes tellement sensibles à ces productions de valeur transcendantes à nous.

Nous ne comptons pas les coups manqués, mais seulement les coups gagnés ; dans notre statistique, nous n'inscrivons pas les sottises. Notre plus grand mérite n'est pas de trouver, mais de choisir ce qui est trouvé. Tel état de l'esprit, qui paraît illumination à l'un, semble illusoire et stupide à l'autre. Au poète inspiré, tout ce qu'il produit paraît inspiré, et il sera peut-être qualifié par nous de poète ridicule.

Il faut se mettre en garde contre le producteur caché, ce collaborateur masqué, car son universalité est douteuse.

À l'époque des procès de sorcellerie, des gens soudain parlaient hébreu et grec, il y a un peu de cela chez les amateurs de subconscient.

Mais jamais le gros lot n'est gagné par n'importe qui. Ces conditions de faveur faites à un individu ne tombent pas au hasard, mais sur des hommes sensibilisés à tel domaine. Une découverte de calcul intégral ne surgit pas en n'importe qui, le subconscient n'apparaît que là où il peut apparaître. Il

faut toujours un certain monsieur sensibilisé à quelque chose et un état spécial de sensibilisation.

Nous ne nous mouvons qu'avec difficulté sur cette mer inconnue par définition ; un peu partout, nous nous heurtons à des écueils. Peut-être devons-nous songer à ces derniers essais de physique moderne où l'on voit la notion abstraite de probabilité prendre un corps réel.

La notion d'objet distinct et discernable s'évanouit. La solidité même des choses disparaît, lorsque nous nous enfonçons dans la microphysique. En cet état, tout ce qui constituait notre clarté, nos moyens d'intelligence, nous devient moyen d'erreurs. Nous avançons de théorie en théorie, c'est-à-dire d'erreur en erreur. Nous devons alors faire appel à des théories contradictoires en dehors du vieux mythe de l'unité du savoir. On commence à comprendre qu'une théorie n'est qu'un instrument. La notion de savoir s'amincit pour céder la place à la notion de pouvoir véritable. Ce que nous avons perdu en savoir, nous l'avons acquis en puissance de pouvoir.

Il faut se méfier du lutin subtil qui se cache dans l'ombre. J'ai toujours éprouvé une difficulté, une répugnance à prononcer le mot de subconscient. Prononcer un mot, c'est sanctionner, et ce mot me paraît déjà imprégné d'une foule de fantômes d'idées qu'il vaut mieux écarter de cette recherche.

Que quelqu'un fasse pour nous ce que nous ne savons pas faire, telle est la formule courante de l'inconscient. Mais nous ne devons pas mettre un petit homme dans l'homme. D'ailleurs, le simple fait de la sensation est déjà un fait considérable dont nous ne savons rigoureusement rien. Il y a une naïveté égale dans l'espérance de concevoir la composition d'idées avec des éléments dont chacun se trouve fort éloigné d'être une idée.

Nous parlons ici des rapports de la sensibilité, substantif à surveiller, et de l'intellect, autre substantif à surveiller. Nous sommes portés à diviser tout cela, alors que dans l'esprit tout se mêle. Remarquons que dans les ouvrages de physiologie se trouve rarement traitée la symbiose des diverses

fonctions physiologiques, leur collaboration. Pourtant le problème d'une physiologie ou du corps ou de l'esprit est le problème du fonctionnement de l'ensemble. Nul moyen n'existe d'établir une cloison entre l'intelligence d'une part et la sensibilité de l'autre, nulle division ne peut être obtenue d'un point de vue fonctionnel.

Excusez-moi de la hardiesse dont je vais user devant vous. Je voudrais, en effet, montrer comment on peut, en un domaine extrêmement réservé, celui de la logique, discerner l'intervention de la sensibilité. Considérons les formes de raisonnement. La déduction vient toujours un peu trop tard, comme les carabiniers d'Offenbach[3]. L'induction vient d'abord, elle fait tout. La déduction est une personne impeccable, en uniforme ; l'induction, elle, a mauvaise réputation. Les philosophes ont essayé de justifier, de fonder l'induction. Comment passer du particulier à l'universel ? C'est impossible et c'est le scandale de la logique.

Je crois que, dans l'esprit, la généralisation n'a rien de scandaleux, elle résulte de ce qu'en présence d'un seul phénomène, l'esprit ne peut s'empêcher de le répéter. Ayant détaché l'attribut du sujet, l'esprit se trouve dans l'universel. « Tous les hommes sont mortels. » Que veut dire « tous » ? Notre esprit ne peut se représenter « tous les hommes ».

1. NAF 19088, f. 97-99. Dactylographie avec ajouts autographes.

2. *Yggdrasill*, 4e année, tome III, no 34, 25 février 1939, p. 167-168.

3. Allusion proverbiale au chœur des carabiniers du premier acte, scène 11, de l'opéra bouffe *Les Brigands* de Jacques Offenbach (1869), sur un livret d'Henri Meilhac et Ludovic Halévy : « Nous sommes les carabiniers, / La sécurité des foyers ; / Mais, par un malheureux hasard, / Au secours des particuliers / Nous arrivons toujours trop tard. »

OceanofPDF.com

SAMEDI 26 FÉVRIER 1938
(20e leçon)

# *Le possible et le langage*

La vingtième leçon porte sur la notion de possible, en particulier tel qu'il s'exprime dans le langage.

[*pages manquantes*] éveille l'autre ; chacun peut être ou perçu ou pensé ; et l'un d'eux est toujours un acte volontaire ou peut l'être : *c'est le signe*[1].

Toutes les définitions qui ne consistent pas dans cette *dation* simultanée sont des définitions par opérations... Ou bien ce sont des pseudo-définitions !

Ajoutons que dans la pratique du langage de l'usage, nous apprenons les mots par voie de circonstance, et à peu près comme l'on résout une équation du premier degré. Si nous connaissons tous les mots d'une phrase moins un, nous résolvons cette phrase par rapport à ce mot, etc.

Mais je m'éloigne de mon dessein.

Je disais que la notion de possible est explicitement ou non dans toutes nos définitions ; je le disais pour vous montrer son importance capitale dans nos moyens d'expression.

C'est qu'elle l'est dans toute notre connaissance, laquelle est elle-même *possibilité*. *Possum*, *potis* (maître), *despotes*[2].

*Pouvoir*, *possible* ; joignons à ces termes ceux de *propriété*, de *faculté*, de *capacité*, et celui de *puissance* au sens scolastique (lequel demeure assez

obscur ou disputé), et aussi les mots virtuel, virtualité, les *ibles* et les *ables*, et méditons un peu sur tout ce petit vocabulaire. Joignons-y, si vous voulez, le mot scientifique de potentiel (qui a plusieurs acceptions, d'ailleurs, dans la science).

Tout ceci nous donne l'idée complexe, *curieusement complexe*, de la combinaison intime *d'une affirmation et d'une négation*. Cette intimité est si étroite qu'elle rend la définition cherchée presque impossible : il faudrait écrire que pouvoir, c'est faire sans faire ; qu'une chose est possible quand elle est sans être ; quand nous pensons qu'elle soit et ne voyons pas (par la pensée ou par un jugement de la circonstance) qu'elle *est* ; pas plus que nous ne voyons d'obstacle à son *devenir*.

Essayons de définir ce terme presque inséparable de nous, ce verbe : *pouvoir*, en écrivant des propositions très simples où il figure ; où *il figurerait comme inconnue*.

J'écris : je puis marcher. Considérons cette proposition en grammairien. Nous observerons que ce verbe *pouvoir* semble bien jouer le rôle d'un « auxiliaire ». Comme *être* ou *avoir* ; comme *aller* ou *venir* (dans l'expression des temps). Nous savons, d'ailleurs, qu'il existe des langues dans lesquelles certaines formes verbales incorporent dans le même mot l'idée de possibilité. En français, le subjonctif et l'impératif comme le conditionnel s'y emploient souvent.

De sorte que l'on ne voit pas de raison pour que la conjugaison ne comprenne pas à côté des futurs et des parfaits bien d'autres modalités : *je sais marcher*, *je dois marcher*, *je puis marcher*, comme nous avons : je vais marcher, qui s'insère dans l'ordre des temps verbaux avant : *je marche*, et après : *je marcherai*.

De même que *je vais marcher* s'insère dans la suite des notations *entières* d'époques, ainsi *je puis marcher* s'insère dans l'ensemble des notations *entières* de l'action.

Quand toutes les conditions d'une action sont ou semblent réunies — moins une — et que celle-ci ne dépende 1° en rien des autres ; 2° que d'un événement ou d'une circonstance *étrangère* en nature, et indépendante *en quantité* de l'action elle-même (mais non de ses effets imaginables), la désignation de cette *pensée de l'action* s'exprime par le terme *pouvoir*.

Le pouvoir, *pouvoir*, sont donc des termes qui désignent la pensée d'une action, l'action en tant que *pensée*, sans que la *pensée* d'empêchement se produise — sans que cette pensée suggère celle de son empêchement : *nil obstat*[3]. Mais cette pensée n'emporte pas davantage l'élément excitant qui précipiterait l'acte lui-même. Si l'on sait que telle modification des choses exige telle dépense ou quantité d'effort (1), et si l'on sait ou croit posséder cette force (2), alors la pensée de cette modification est affectée.

En somme, c'est l'*idée que l'on a les moyens d'agir*, sans considération du prix. C'est une connaissance ; c'est une prévision ; et c'est une manière de synthèse du « faire » et du « non-faire ».

De là, il faut passer à l'idée si générale de *possibilité*, qui est en somme une sorte de liberté (au sens mécanique du mot).

1. NAF 19088, f. 106-108. Dactylographie avec ajouts autographes. Un résumé de la leçon par un auditeur figure aux f. 122-124.

2. Latin : je peux (*possum*), capable (*potis*). Grec : maître (*despotes*).

3. Latin : rien ne s'oppose.

OceanofPDF.com

VENDREDI 4 MARS 1938
(21e leçon)

# *Le possible et le temps*

Dans la vingt et unième leçon, Valéry propose un développement considérable sur la façon dont la perception d'un possible crée une sensation de temps, mais un temps de la sensibilité, un temps intime, distinct du temps mesurable de la science. Cette réflexion sur le temps rejoint à bien des égards la théorie bergsonienne de la durée.

La connaissance et le possible[1]. Toute perception contient un élément de possible. La sensation est ce qu'elle est, c'est-à-dire : ne détermine rien par elle-même. Mais au-delà du sentir pur, dès que le connaître se dessine, cette sensation semble venir par une autre voie, celle qui du possible passe au fait.

Que si le possible fait défaut, et que l'impression se manifeste comme venant au contraire de l'*impossible* (le possible étant relatif, et pouvant dépendre de l'attente), on obtient l'effet de surprise — et quand l'intensité est grande, les effets d'oscillation entre les attributions C E M[2] ; ou d'autres pôles : affirmation, négation.

Le possible est donc comparable à un champ de production des modifications compatibles avec la notion d'une chose donnée. Cette notion se constitue alors autour de la sensation comme un espace esthésique moteur plus ou moins complexe, à plus ou moins de variables *produites*, à dimensions ou connexions, et signale à l'être les propriétés, les variations qui sont comme *communes entre la chose et... soi*. Ainsi les

complémentaires (espace tore des couleurs), les lignes entre points donnés, les impulsions suggérées par un objet (il peut tomber) ou les actes de manipulation, fonctionnement sans autre but que réponse à une démangeaison d'action ; les prolongements tangentiels ; la continuité ; les déformations.

Ceci se réduit dans certains cas à l'impulsion d'accroissement de la sensation, ou d'abolition. Ici, de nombreuses impulsions dites « morbides ». Tendance au suicide par tel procédé ; tentations d'agression, d'intervention.

En somme, tout se fait connaître par cette voie de production immédiate, plus ou moins développable et développée, qui d'un premier état, souvent inaperçu, passe au *possible de référence*, et tend normalement à une *diminution* de quelque chose — d'une « liberté », par quoi on arriverait au zéro de possibilité, *le réel* (du moment) — qui est donc un retour plus ou moins stable et définitif.

Toutefois, je dois faire toutes réserves sur l'extériorité que je viens d'alléguer. Elle est, en effet, elle-même, une formation de sensibilité. De même que nous fabriquons (et quand je dis *nous*, entendez-moi : il vaudrait mieux parler au mode impersonnel, et dire : *il se forme* ; *il se fabrique*...), eh bien, de même qu'il se fabrique un passé, un futur, qui sont des formations actuelles, il se fabrique un *intus* et un *extra*, un dedans et un dehors, et même un intermédiaire — celui que nous avons appelé le corps, corps de l'instant...

Nous percevons ce corps tantôt en opposition, tantôt en conjonction, tantôt avec le monde, et tantôt avec l'esprit.

N'oublions pas que tous ces noms désignent toujours ici des effets de sensibilité ; et qu'il faut prendre garde de ne pas leur donner des significations et des valeurs plus riches et plus précises que celles que la sensibilité réduite à soi seule peut donner. Elle peut leur donner des intensités ; *car toute intensité lui appartient* ; c'est un point capital de sa nature. *Comme tout commencement est de son domaine, ainsi toute*

*intensité*. Mais elle ne peut leur donner tout ce que nous apprendrons à adjoindre à ces attributions premières que nous avons montrées se distinguer dans le chaos des sensations. Sans doute, mieux vaudrait énoncer des définitions plus précises, trouver d'autres noms pour désigner ces divisions à l'état naissant de la conscience... Mais la matière est difficile entre toutes ; le langage incertain... Je puis vous donner un exemple de la délicatesse qu'exige ce genre d'analyse sur le vivant : supposez que je veuille insérer ce qu'on nomme le *temps* dans une description de la sensibilité ?

Je serais alors obligé de le considérer comme une possibilité de la conscience, un de ses constituants éventuels, et point comme une catégorie ou une variable. Dans notre sensation, le temps est une sorte d'attribut qui, dans bien des cas, est absent. Dans ce domaine, il n'y a pas de variable indépendante : l'événement et sa variation immédiate, d'une part ; la sensation vague du régime des échanges, sensation de monotonie vitale, d'expédition des affaires courantes, de fonctionnement presque local de la sensibilité et des réponses psychiques réduites que fournit la mémoire qui se borne à livrer le minimum nécessaire à passer outre ; à annuler l'impulsion, qui est insuffisante *en général* pour produire la curiosité, l'inquiétude, le désir, etc., qui exciteraient à leur tour un *moi* dépourvu de moyens plus puissants, lequel exigerait et se créerait un domaine de degré plus élevé, prétendrait embrasser un système des choses ou un monde plus complexe. Alors, peut apparaître l'ordonnance du temps, telle qu'elle est constituée par le type général de l'action, avec son passé et son futur ; ou plutôt avec ses divers passés et ses divers futurs — représentés dans le présent ; c'est-à-dire en contraste avec quelque sensation.

Tandis que le cours ordinaire des choses ne met pas en jeu une sensibilité particulière relative au temps, puisqu'il exclut, par définition, toute spécialisation, et qu'il consiste, en somme, dans une distribution égale de réponses quelconques aux demandes très modérées qui se produisent et

qui ne font qu'entretenir les échanges entre le monde, le corps et l'esprit, l'état de veille stationnaire dans une activité moyenne — en présence d'un moi réduit à ce qui est nécessaire et suffisant pour rétablir l'équilibre entre nos trois facteurs —, s'il arrive qu'une intervention se produise qui transforme l'instant, exige une énergie de qualité supérieure — énergie d'action ou comparable à une énergie d'action —, alors une organisation se dessine, se fait *sensible*, organisation dans laquelle le *possible* prend une place de première importance ?

Les sensations diverses que nous confondons sous le nom vague de temps et qui doivent se résoudre en valeurs ou en *termes d'action* se déclarent et, qu'il s'agisse de la sensation de durée (sensation de spécialisation et de fatigue par spécialisation), de la sensation d'impuissance, de formation d'esquisses d'action sans issue, qui caractérise le passé ressenti, avec son possible particulier, le regret, par exemple, le *si j'avais su* et toutes les expressions du possible *naïvement produit* et *rejeté*, comme un vase manqué l'est par le potier ; la sensation symétrique de possibilité ouverte, qui se précise en images d'avenir, avec les réponses qu'elles reçoivent ; toute cette prolifération fait apparaître l'organisation distributive (chronologique, énergétique) du *temps vrai*, du temps antérieur au temps *linéaire*, et distinct des phénomènes, qui ne sera inventé et isolé que plus tard, au moment où nous ferons sa place à l'*intellect*. Ce temps intelligible que j'appellerai *tardif*, qu'il faudra faire *mesurable*, exige une condition que la sensibilité ne saurait réaliser. Cette condition n'est d'ailleurs satisfaite que moyennant une hypothèse (qui est contestable après tout) et moyennant des conventions fondées sur cette hypothèse. *Ce temps est mesurable*, ce qui suppose une conservation de l'étalon de mesure et, de plus, une indépendance, une invariance de l'instrument de mesure par rapport à la chose mesurée. Si le phénomène dont la variation est mesurée par le chronomètre influe sur cet instrument, la mesure est illusoire. Nous supposons qu'il n'en est pas ainsi. Quelles que soient la vitesse du mobile et

sa direction, l'aiguille de la montre est supposée dans un autre monde ; elle est *insensible* à ce qui se passe, et il n'y a de relation entre elle et ce que l'on mesure que le regard de l'observateur, regard sans influence lui-même sur les deux mouvements qu'il observe.

Ainsi le postulat, la condition de cette forme de *temps* est une condition de l'*insensibilité*. On n'a pu construire les sciences qu'au prix de telles conditions, dont on peut dire que la liste, la table est, *en en prenant la négative, en écrivant les propositions contraires en regard, la plus précise et la plus involontaire définition de cette sensibilité dont je m'occupe*.

1. NAF 19088, f. 112-115. Dactylographie avec ajouts autographes.
2. Corps, esprit, monde.

OceanofPDF.com

SAMEDI 5 MARS 1938
(22e leçon)

# *Moi tardif et maîtrise de soi*

Valéry explore dans cette vingt-deuxième leçon la façon dont la sensibilité peut créer un sentiment du possible et par là donner naissance à un moi « tardif », un moi de la volonté, plus « perfectionné » que celui de l'instant. Dans les arts comme ailleurs, rester maître de ses actes est l'idéal de l'être humain.

La science prétend en effet à une conservation de la possibilité ou à une possibilité de répétition identique, et à une indépendance essentielle de l'esprit à l'égard des objets qu'il traite, en tant qu'il désire obtenir, par une élaboration des idées qu'il s'est faite de ces objets, des résultats qui le satisfassent plus que toute perception directe ; il veut en savoir sur eux, sur les choses, plus qu'il n'en peut savoir par les sens[1].

Mais l'opération de cet esprit ne peut s'accomplir qu'elle ne soit toute distincte du but même qu'elle poursuit, de la matière qu'elle traite, c'est-à-dire des exigences de la sensibilité. L'indépendance de l'acte et de ses conditions d'exercice, de l'excitant et du terme de l'opération, est hors de la sensibilité.

C'est précisément la prétention de la logique ; c'est là l'essence de cette curieuse, puissante et souvent fallacieuse invention de la logique formelle. Cette forme invoquée est indifférente à son « contenu », notion complémentaire plus ou moins inventée *ad hoc*. L'opération de la Logique ignore ce qu'elle fait et ce qu'elle en fait, et ne trouve pas son terme en elle-

même. C’est ce que fait le géomètre quand, appelé au secours par le physicien, il opère sur les variables qu’on lui a confiées, combine les lois expérimentales, et peut développer au-delà de toute vérification possible les perspectives de son calcul[2].

Il est remarquable que l’ambition la plus élevée de l’esprit soit (comme nous l’avons observé) de s’opposer à la sensibilité, et de créer un capital de la connaissance tout à fait indépendant de celle-ci.

Mais cette ambition, qui a pour produit la tendance à l’unification, la croyance à l’*unité* de la nature, à l’existence de lois de la pensée, est née et s’est développée à certaine époque, et en certains lieux. *Elle est plus particulière qu’on ne le croit*, quand on appartient précisément à l’espèce qui l’a conçue — qui a voulu surmonter l’instant et la diversité sensible. D’immenses succès ont été le fruit de cette aventure intellectuelle ; mais la suite en est bien intéressante à observer. Notre temps est précisément une époque critique de ce développement.

L’homme occidental a conçu ses projets de substitution d’un système intelligible à l’univers donné dans une époque où l’on devait considérer que l’ensemble des faits était limité par l’observation immédiate et que les lois s’exprimaient toutes ou s’exprimeraient en combinaison des observations avec nos pouvoirs d’action supposés constants — l’acte de mesurer, par exemple.

Mais ce même développement, l’accroissement des pouvoirs d’action, a fait apparaître des faits tout nouveaux qui, d’abord, ont pu être laborieusement rangés sous les lois antérieurement établies, mais qui s’en éloignent de plus en plus.

C’est une revanche de la sensibilité, mais de celle des appareils...

Ceci n’est pas une boutade pure.

Comment connaissons-nous ces faits nouveaux ? Par relais. Qu’est-ce qu’un relais ? C’est un procédé indirect qui ne se borne pas à amplifier un phénomène, comme une loupe, à utiliser, en la concentrant ou en l’étalant,

l’énergie de ce phénomène, comme le fait le prisme ; mais qui met à portée de cette énergie, parfois incroyablement faible, des systèmes sur lesquels cette minime action agit, pour amorcer une modification aussi grande qu’on le veut. Arcturus à l’Exposition[3].

Or, quoi de plus semblable au mécanisme de nos sens ? (Une faible odeur de fumée.)

C’est là une remarque toute générale ; qui s’accorde avec mon dessein.

Le monde de la science dérive du monde de l’action (comme d’ailleurs l’histoire réelle de la science le montre assez : la pratique et les moyens ont précédé la théorie). À défaut de l’histoire le seul fait que toute notre science physique se résout en un système de formules d’*actes*, que ces actes exigent des moyens matériels ; que le développement de cette science est lié étroitement à celui de ses moyens, *parle de lui-même*. Notons que l’importance de cette action armée d’appareils domine tout ce qui est spéculatif et tout ce qui est sensibilité dans la formation de la science. Car les prévisions théoriques, et les espoirs conçus sont à la merci de l’incident de laboratoire qui renversera l’idée régnante, et ouvrira des voies imprévues.

Mais revenons de cette digression.

Je n’ai voulu, par l’exemple de la notion de temps, que vous montrer combien il faut user de prudence pour se mouvoir dans la forêt magique de la sensibilité. Le langage nous y expose à tous les périls, et le désir de nous y orienter fait partie des mirages et des illusions qui nous y attendent.

Il y a une contradiction latente dans le projet de *comprendre* quoi que ce soit dans le domaine de la sensibilité pure. La difficulté est même plus grave. Sans même songer à comprendre, ce qui n’a pas un sens bien sûr en cette matière, le simple dessein de décrire, et donc de séparer les phénomènes, est contestable.

Toutefois il vaut d’être tenté.

La sensibilité conduit en somme à l'expression : possibilité immédiate. Nos sens constituent des domaines d'attente, dont nous apprenons peu à peu à désigner, tant bien que mal, les diverses déterminations éventuelles. Tantôt nous pouvons les nommer au moyen de quelques noms et les considérer comme une collection d'éléments discrets, assez bien discernables. Cette organisation intellectuelle est plus ou moins précise : elle est plus ou moins conventionnelle. Elle peut se réduire à fort peu de chose et s'exprimer par des métaphores, difficiles à justifier : couleur chaude ; son grave ; odeur douceur ; goût piquant.

Dans chacun de ces domaines si différents (quoique nous nous servions des uns pour qualifier certains caractères des autres) existent des relations non moins immédiates, spontanément affirmées par voie aussi prompte. Par exemple : la différence de deux sons est une perception aussi nette que chacun d'eux (comme la somme deux entiers est un entier). Ceci est une assez grande difficulté.

Nous avons dû introduire la notion de pouvoir et de possible, sous leurs noms multiformes, puisque l'étude de la sensibilité nous a conduits à nous représenter l'origine perpétuelle de notre vie consciente instantanée comme une inégalité très généralement « *accidentelle* » qui vient troubler un certain cours naturel des choses ; qui est d'ailleurs lu lui-même, à l'examen, tramé, composé de produits sensibles (et qui ne pourrait d'ailleurs être composé d'autre chose : échanges à courte période ; résorption, etc.).

Je dois peut-être ici ouvrir une brève parenthèse sur ces sensations qui meurent jeunes ; qui n'ont pas de suite, et ne se développent pas. Ceci tient à je ne sais quels effets d'étouffoirs, qui amortissent si rapidement les résonances sensorielles qu'elles ne se prononcent que dans des cas relativement très rares.

La règle, c'est l'amortissement : sans quoi nos sens excités nous empêcheraient de connaître, c'est-à-dire de donner une suite significative psychique à nos impressions. Si une voix résonne trop dans une enceinte, il

y a brouillage, interférences et l’on entend trop pour distinguer les sons dans leur ordre. Le passé et le présent instantanés se mêlent.

C’est encore l’exemple des complémentaires : l’œil fatigué insère des produits de fatigue dans son fonctionnement.

En somme, le cours naturel : état d’indifférence fonctionnelle, ou plutôt état dans lequel les substitutions des impressions sont assez conformes au régime fonctionnel le plus économique pour ne pas éveiller des ripostes profondes et des changements d’état.

Ceci est assez comparable à ce qui se passe dans la vie fonctionnelle végétative : les fonctions cardinales du cœur, des poumons, du tube digestif travaillent ignorées : notre connaissance courante du monde extérieur est une activité de la sensibilité combinée avec la mémoire, assez rapidement amortie et comme assez unie pour nous permettre de penser à autre chose.

Mais, par rapport à ce cours, se produisent les perturbations de toute espèce, c’est-à-dire les incidents d’origine apparemment externe ou apparemment interne, qui viennent moduler l’onde porteuse de la sensibilité régulière.

Et ces perturbations excitent des produits de sensibilité nouveaux, et des effets psychiques et moteurs d’importance elle-même sensible. *Sentir que l’on pense* prouve que la pensée, quelle qu’elle soit, est en liaison avec un état sensitif et moteur *qui lui est particulier*. *Une pensée importante* est une pensée qui ne demeure pas cantonnée dans un ensemble de substitutions purement psychiques. Elle se détache du cours naturel.

En somme, la sensibilité n’est que le nom de l’événement fondamental qui, de nature inconnue et impénétrable, divise ce qui n’est pas en deux membres, dont l’un est ce qui est, et l’autre que j’ai appelé le *moi* de l’instant.

Je ne me fais aucune illusion sur cette représentation. Mais il n’est pas très facile de trouver un mode d’expression pour ces choses... J’ai dit :

événement, car c’est dire commencement ; et ce caractère initial appartient à la sensibilité : tout ce qui est *commencement* lui appartient.

Rien en deçà... Ainsi, rien ne nous est *donné* quant à ce que nous attribuons à ce que nous plaçons naturellement et invinciblement hors de nous, que dans l’une des catégories sensorielles *spécialisées* : vue, toucher, ouïe, odorat, goût, sens thermique, sens des forces. C’est peut-être cette spécialisation, qui est en somme très nette, qui est la plus précise notion d’extériorité, car *c’est dans cet ensemble que l’on trouve les associations les plus nettes aussi avec les impressions motrices, les localisations, les possibilités spatiales*, dont je vous ai récemment parlé.

En vous exposant ces considérations sur la construction du temps organisé, mon intention était de préparer la voie à une remarque plus générale. Je vous ai dit que l’une des plus grandes difficultés en ces matières était bien plutôt de savoir — ou de reconnaître — *ce qui n’est pas sensibilité*, que de circonscrire ce qui l’est.

En d’autres termes, ce à quoi *nous nous* reconnaissons, de ce qui est produit — au moins dans un premier état — comme un fait sans nom, sans place dans notre connaissance, et à quoi répond un *moi* instantané, un *moi* comme isolé, singulier, et, en quelque sorte, étranger.

Songez, par exemple, à ce que produit une douleur vive, et comme elle isole aussitôt un être dans l’homme ; songez seulement à ce qui se passe au moment de l’étonnement intense — étonnement, qui chose remarquable, peut suivre un acte ou une impression d’action consciente, mais dans laquelle nous refusons de nous reconnaître : nous avons accompli une chose trop belle, ou trop noire, ou trop absurde pour la retrouver *nôtre*, en reprenant le fil de notre *cours naturel*. Elle ne se déduit pas de nous *en tant que connue de nous*. De même, la production d’un rouge comme réponse à un vert donné par la source extérieure ne s’ajuste pas à la figure présente du monde extérieur. C’est une coupure.

Dans tous ces cas, nous ne *nous* reconnaissons pas ; et cependant ces effets (nous devons y consentir) font partie de notre *possible*. Notre douleur, comme notre idée belle et surprenante sont, en quelque matière, de nous. C'est du *moi* à l'état brut, du *moi* inarticulé, pourrait-on dire familièrement — ou littérairement parlant.

Nous réagirons souvent devant ces produits ; et quand un *moi* plus « perfectionné » les jugera, voudra se reconnaître, et même se déguiser devant soi-même — ce qui est le comble de la connaissance de *soi* ! —, il adoptera les uns comme *siens* ; il repoussera les autres ; il dira : je n'ai pas voulu cela ; j'étais ivre ; j'étais fou ; j'étais distrait ; tandis que, dans les cas jugés favorables, il se suggérera et suggérera à autrui que son *génie* ou que des puissances surnaturelles l'habitaient. C'est-à-dire qu'il se donne autant de *moi* particuliers, les uns désavoués, les autres hautement affirmés, qu'il convient à son *moi* tout conscient, celui qui se réfère au système organisé des trois objets ou trois chefs que j'ai décrit [4], et en est le centre de liaison.

Mais ce *moi*-là est, comme je l'ai dit hier, *tardif* ; il est celui de la connaissance qui vient *à son tour*, c'est-à-dire, quelques centièmes ou dixièmes de seconde après l'autre, et qui ne s'en distingue pas si le cours naturel n'est pas affecté — qui s'y oppose dans le cas contraire.

C'est ce *moi* tardif que je fais correspondre à la perception, en tant que l'on désigne ainsi la première organisation qui s'adapte à la sensation. Il reconnaît ou il introduit les distances, les formes nettes, le temps, tout ce qu'il faut pour y placer un personnage, auquel s'ajusteront les besoins, les possibilités pratiques, les connaissances, les valeurs, le nom, l'état, enfin l'infinité de qualités, et de probabilités, tout le développement que nous savons être *nous* à chaque instant du *cours naturel*. *Tout notre possible* du second ordre est alors amorcé... Et il l'est aux dépens du possible du premier moment. La différence la plus remarquable entre les deux états (qui en réalité devraient se subdiviser en je ne sais combien de degrés) est la suivante : *le possible du second ordre dispose des impulsions motrices*

*volontaires*. L’illusion d’agir, de pouvoir agir, de pouvoir faire ou ne pas faire, de pouvoir faire selon un modèle mental (distinction de l’esprit, du corps et du monde très accusée, et ces trois membres aussi précisés que l’on voudra, en somme).

*

Fin de la vingt-deuxième leçon selon le résumé d’un auditeur.

Rien de plus psychophysiologiquement savant en nous que l’*acte suspendu* auquel nous attachons la notion de pouvoir[5]. Le *faire* et le *non-faire* sont réunis dans la même main. Notion de réversibilité.

Intervention de l’esprit dans la coordination des muscles antagonistes (remise en place d’un objet, le tenir sans le laisser tomber). Exemple remarquable d’organisation psycho-intellecto-sensible dans sa coordination maximale. Être *maître de soi* : sans doute ce qu’il y a de plus beau dans l’être humain. Conduire jusqu’à l’extrême la production d’un acte sans se laisser dépasser par l’impulsion, la puissance initiale ; rester maître du contrôle de l’acte jusqu’à la fin de l’opération (écuyer qui tient son cheval en main). *L’état le plus beau de l’être humain*.

Cette manière de voir n’est d’ailleurs pas générale. L’impression contraire domine dans certains arts, dans la littérature, où depuis le romantisme la non-maîtrise de soi est une condition esthétique. Pourtant, il est plus facile de s’abandonner au « galop » des expressions plutôt que de les tenir en main. Il est plus difficile d’exciter par la *répression* des excitations *que par leur excitation*. Au point de vue de l’*autoformation* de l’homme qui veut se *reconstruire* lui-même, le système de la maîtrise est assurément le plus fécond.

1. NAF 19088, f. 115-120, 104-105. Dactylographie avec ajouts autographes.

2. Selon le résumé de la leçon par un auditeur (NAF 19088, f. 125), Valéry introduisit ici deux exemples : celui « d'Henri Poincaré créant au tableau noir au cours d'une conférence qu'il avait oublié de préparer, porté par le développement de l'idée. Dans le domaine musical, par exemple, il arrive qu'une œuvre conçue architecturalement donne chez le récepteur, chez le consommateur, des effets sensibles. Conception combinatoire que Ravel a essayé de réaliser, en tant que problème de l'art musical, dans son *Boléro* ».

3. La lumière amplifiée de l'étoile Arcturus servit à illuminer l'Exposition universelle de Chicago en 1933.

4. Le système corps, esprit, monde (C E M). Voir plus haut.

5. NAF 19088, f. 127. Dactylographie.

*OceanofPDF.com*

VENDREDI 11 MARS 1938
(23e leçon)

# *Langage communicable et langage incommunicable*

S’il est vrai que la sensation musculaire joue un rôle important dans la perception sensorielle en lui fournissant une échelle d’intensité, il ne faut pas non plus négliger le rôle du langage et des sensibilités particulières, liées à des expériences individuelles et sociales. Il existe en effet un langage propre à chacun, incommunicable, différent du langage commun. Ces « sensibilisations particulières [...] modifient étrangement les possibles de l’individu », constate Valéry, introduisant ainsi une notion proche de ce qu’on désigne, en sociologie, sous le nom d’*habitus*.

Nous avons considéré, dans les leçons précédentes, ce que nous avons appelé le *possible* comme une fonction essentielle de la sensibilité ; ou, si vous le voulez, une dépendance, une conséquence immédiate nécessaire de l’événement *sensation*[1]. Toute notion de possibilité ne se rapporte pas si nettement à la sensibilité ; mais toute sensibilité se développe, quand elle se développe, dans un domaine de possibilités. Ce développement naturel est si prompt qu’il est difficile, dans la plupart des cas, de saisir la *sensation même*, telle quelle.

Prenons, par exemple, le cas propice à cette observation : un choc, une douleur vive brusquement déclarée. Elle est, vous le savez, presque aussitôt localisée : première manifestation du possible, car la localisation n’est autre chose qu’une production imaginative (rehaussée bientôt par des sensations motrices secondaires) du système de mouvements qui nous permettraient

d’atteindre le point éclairé par la douleur, à partir de notre attitude initiale, qui nous est elle-même réciproquement connue (ou plutôt *sensible*) et qui devient *plus connue*, et comme plus présente à notre conscience, par une sorte de réaction, consécutive à la sensation vive de l’instant.

Mais la sensation même est, comme je vous le disais, toujours difficile à isoler, à obtenir à l’état brut, si ce n’est dans les cas où elle est si intense qu’elle étouffe, en quelque sorte, le développement des possibles. En d’autres termes, l’inégalité, qui est produite par la sensation, excite au plus tôt tout ce qui lui répond, par une tentative générale de retour à l’*égalité de régime* et à la disponibilité des ressources et des énergies de l’individu. Ce retour s’effectue par tous moyens ; et parfois on observe une sorte d’antagonisme entre eux comme dans le cas d’une impression lumineuse très intense, qui fera d’une part fermer les paupières ; d’autre part, ébranlera la rétine, et lui imposera une production compensatrice de complémentaires.

Ainsi, la sensation origine détermine une sorte de propagation dans un champ de possibilités, très différentes, qui avec des fortunes diverses s’étendent au large de l’événement produit.

Ici, une observation importante. Il semble que la propagation soit d’autant plus *prompte* que le choc est *plus intense*. Dire qu’elle est plus prompte, c’est dire qu’elle atteint et met en jeu les réactions motrices réflexes avant toutes les autres. L’acte réflexe précède largement la connaissance ou la reconnaissance, et l’attribution (la définition, les comparaisons) : la production mentale est un détour, un relais après lequel pourront venir des dispositions motrices raisonnées et une action adaptée.

Nous en retiendrons cette remarque : les *vitesses* et les *temps*, dans cet ordre des choses, ne sont pas des différences *de degrés* ; les effets produits ne sont pas des croissances, des progressions ; ce sont des différences d’espèce irréductibles les unes aux autres. Le vert n’est pas un degré du rouge (pour la conscience). L’oreille seule ne trouve pas que l’*aigu* soit un degré du *grave*. L’aigu devient un *degré* du grave si l’on traduit

l’impression du *son aigu* en lui substituant l’idée d’effort du système musculaire qui produirait l’un et l’autre sons. (C’est le système producteur qui intervient.) Vous voyez ici le rôle de la motricité, du *sens de l’effort*, qui, comme nous l’avons vu, est le seul qui nous donne l’idée — qui deviendra abstraite — de *grandeur*, de croissance continue. Rôle du muscle. Si nous observons un son qui grossit, qui de très faible *passe* au fortissimo, ce sont les muscles de l’oreille interne qui nous procurent la perception de l’accroissement, devant s’adapter à lui ; et l’équilibrer.

On peut dire que la sensation musculaire est le grand intermédiaire entre les diverses espèces sensorielles, d’une part, et le psychisme et ses organisations, d’autre part.

Si l’on songeait à édifier une dynamique de la sensibilité, tout ce qui tient et appartient à la vie consciente et élaborante y lirait ses conditions *essentielles d’existence*.

C’est pourquoi l’étude minutieuse du langage serait si précieuse à instituer à notre présent point de vue. La vie intellectuelle se résume en combinaisons d’éléments qui constituent un « langage », ce langage comprenant : 1º le langage ordinaire ; 2º l’usage d’une quantité d’éléments (images, symboles, etc.) qui composent un quasi-langage individuel, c’est-à-dire une collection de relations signes instituées dans chacun, et qui ont les mêmes propriétés combinatoires que le langage commun, mais seulement pour un seul. Chacun son langage communicable et son langage incommunicable. Or, on retrouve à ce stade, qui n’est plus celui de la sensation, mais celui de la signification, les traits que nous avons signalés dans la sensibilité directe ou brute.

C’est là le domaine de la sensibilité que j’appellerai *indirecte*, ce qui veut simplement dire que les effets et productions de la sensibilité qu’on peut y observer, exigent, supposent des acquisitions, parfois une longue éducation. Il se forme alors comme un nouveau plan de sensibilité : par

exemple, sensibilité de personnalité, sensibilité politique, confessionnelle, professionnelle, etc.

Ce sont des sensibilisations particulières qui modifient étrangement les possibles de l'individu. Ces sensibilisations secondaires jouent dans la vie un rôle capital en tant que la vie est définie comme une suite de fluctuations qui engendrent des effets autour d'elle et la modifient elle-même, et non comme conservation d'un régime permanent — sensiblement permanent. Mais cette distinction est purement théorique ; elle est assez commode, elle est facile à concevoir ; mais l'observation nous montre surtout le chaos des répercussions.

1. NAF 19088, f. 132-134. Dactylographie avec ajouts autographes.

OceanofPDF.com

SAMEDI 12 MARS 1938
(24e leçon)

# *Connaissance et sensibilité*

Même si la connaissance tend à mettre la sensibilité et le subjectif à distance, elle entre elle-même dans le groupe des effets de la sensibilité.

Dès que quelque chose ressemble à quelque chose, qu'on y trouve un haut et un bas, un avant et un après, qu'on distingue un commencement et une fin, un éloignement ou une proximité, qu'on y voit un objet séparable, tangible, utilisable (ici tous les adjectifs en *ible* et en *able*), aussitôt nous pouvons conclure à production secondaire ; et il en est de même des jugements ou sensations de valeurs[1].

Ce qui donc n'est pas informe, singulier, sans attaches, suppose une réaction productrice, et donc un *moi* (c'est-à-dire un dispositif ou un état, qui n'est plus le moi *zéro*) pourvu de tels possibles, de tels moyens ou de telles résonances comme la mémoire, de telle structure d'un certain domaine moteur. Ce qui a un nom, une figure, une fonction, une cause est donc déjà *humanisé*, est *reconnaissable*, et par là il est *autre que ce qu'il est* ou vient d'être ; et par là aussi, il est privé, de stade en stade, de tous les *possibles* qui sont exclus par les déterminations croissantes qu'il reçoit.

Exemple simple : le *sens* d'une parole exclut tout ce que pourrait suggérer ou faire produire le *son* de la voix. Mais si au contraire le son nous

frappe *surtout*, le *sens* tend à ne pas se produire. Le *son d'une langue que nous ignorons* produit en nous ses *effets auditifs entiers*.

Ainsi, bien des effets, bien des productions possibles sont exclues de proche en proche à partir de l'origine de l'impression. L'évolution de celle-ci se dirige, en général, vers une résolution dans l'oubli. Mais dans les cas qui nous intéressent, c'est avant cette fin sans gloire que l'événement fécond peut se placer. C'est avant la classification terminale, avant l'épuisement des possibilités successives, que cette impression a des chances d'exciter la production de valeurs bien distinctes, utilisables ou non.

Supposons, par exemple, que nous ayons (par tournure littéraire de notre esprit) *constitué en valeur* la *similitude*, que percevoir une comparaison, former une métaphore nous soit précieux ; nous sommes sensibilisés (inégalisés) à cet endroit ; et nous nous sommes dressés à chasser l'image dans nos esprits. Les comparaisons n'existent qu'entre des choses inachevées, incomplètes. Supprimons, raturons dans l'apparence d'un objet telle qualité, ou faisons-la varier : nous ne manquerons pas de le réduire à une expression qui conviendra à d'autres.

J'ai d'ailleurs observé que l'erreur qui se produit sur la nature d'un objet peu distinct à la vue engendre des métaphores. Un objet sur l'horizon de la mer est nuage, navire, roche émergée... Cet objet peu distinct est producteur, comme la sensation en général, arrêtée dans son évolution vers la précision finale et résolutoire, se trouve l'être.

Ce qui est vrai des comparaisons, c'est-à-dire des constatations, l'est aussi des opérations. Si l'on dépouille un phénomène de tout ce qui n'est pas mesurable ou quantifiable, et qu'on le représente par un tableau d'opérations, comme le fait le physico-mathématicien, il arrivera que ce squelette de symboles d'actes pourra convenir à bien des types de phénomènes prodigieusement différents. Je vous ai montré que l'alternance des couleurs complémentaires pouvait se représenter par la loi du pendule

amorti. Et quelle différence... De même, toutes les analogies dues à la loi d'attraction universelle ou bien aux lois qui utilisent des fonctions périodiques, du temps.

Tout ceci, dont vous connaissez la fécondité, est dû à cette évolution ou transmission de proche en proche, mais de moins spécialisé à plus spécialisé, de l'impulsion sensorielle originelle. Chaque niveau dépassé fait évanouir un ensemble de possibles. Que si cet étrange mouvement est retardé, il peut arriver que quelque possibilité, qui sans ce retard eût été inactive, soit excitée, et qu'un nouveau commencement se produise, et ses conséquences se développent.

Nous remarquerons que la réflexion consiste quelquefois à tenter de revenir sur un niveau trop hâtivement franchi. À rechercher le point de plus grande liberté pour y retrouver la voie de *la plus grande nécessité*, et non la voie du plus prompt retour au cours naturel (la *destruction*, le disponible libre). Nous cherchons alors à reconstituer d'abord l'état qu'on peut dire *incomplet*, et nous nous y efforçons par des artifices fournis par le langage ; nous insérons, par exemple, des *pourquoi* et des *comment*, c'est-à-dire des formes abrégées de propositions *incomplètes*, auxquelles manque le sujet ou l'attribut ; et nous les plaçons où il nous plaît, selon les inégalités propres de notre sensibilité. Le philosophe ne fait que cela. Le *pourquoi* est caractéristique de sa sensibilité. Il use d'une certaine liberté — cette liberté qui nous permet d'échapper ou de croire échapper à la domination *de l'instant*, liberté qui résulte des relais fournis par le langage.

En somme, on peut dire que l'un des moyens les plus simples pour se faire une idée relativement précise de la sensibilité consiste dans l'examen de ce qui se fait dans un esprit qui tend à se défendre contre ce qu'il ressent comme trop personnel, trop lié à l'instant, trop *soi-même*.

Je vous ai, tout le long de ce cours, exposé que, toutes les fois que la notion de sensibilité se présentait à nous, la première idée qui nous venait était celle de *passivité*, de réception, ou de modification d'origine externe

(que cette extériorité fût monde, corps ou notre esprit...) ; et que l'observation nous conduisait à corriger, ou à compléter cette notation première et insuffisante par celle de production caractéristique ; que la distinction se faisait d'autant plus malaisée entre ces deux notations que nous y regardions de plus près ; qu'elle nous obligeait à modifier notre idée sommaire du *moi*, puis qu'il fallait nécessairement l'opposer successivement et identiquement à des effets dont les uns nous semblaient donnés et les autres fournis ou produits. Le *moi* finit par être *ce qui n'est ni ceci ni cela* : une négation en acte...

Or, ce qu'on peut nommer le progrès en matière de connaissance paraît consister dans la tentative plus ou moins heureuse de séparer cependant aussi souvent et aussi nettement que possible les constituants de nos états psychiques. Cette opération incertaine a donné lieu, toutes les fois qu'on a voulu la porter à la précision d'une formule verbale, à des difficultés célèbres. Comment distinguer l'objectif du subjectif ? Comment préparer le *non-moi* à l'état pur ? Comment soustraire cette notion à la sensibilité, elle qui en fournit, en somme, la substance ? Comment peut-on juger objectivement des choses, et même qu'entendons-nous, au juste, par ce terme ?

Rien de plus curieux que les tentatives faites pour soustraire à l'accusation de subjectivité (comme l'on dit) tel ou tel mode de connaissance. On voit, par exemple, que certains de nos sens et certains accords de sensations ont été choisis de préférence : que le toucher, l'effort moteur ou résistant (ce qui nous donne le fameux « corps solide ») ont pris l'avantage. C'est-à-dire qu'on les suppose moins producteurs que la vue, moins sensibles à des interventions isolées et irrégulières. Le critérium choisi a été la possibilité de retrouver un système d'impressions et de le reconstituer par des actes : c'est là la grande institution de la mesure, dont tous les traits sont décrits minutieusement dans les axiomes de la géométrie.

Deux observations très simples montrent bien que la distinction dont je parle est d'ailleurs une production naturelle, quoique sa mise au clair, son expression explicite demeure jusqu'ici et peut-être à jamais inconnue. J'ai déjà invoqué l'état de celui qui s'éveille et qui sépare peu à peu (ou brusquement) des constituants de son état. Considérez aussi l'enfance première ; le dégagement croissant de ses perceptions : le *moi*, le *toi*, les *choses* — les tâtonnements qui ébauchent les grandes divisions de l'être, c'est-à-dire... *du possible* ou plutôt des *possibles* de divers genres : possibles moteurs, possibles purement esthésiques (au premier rang : plaisir et douleur, sensations impérieuses et sensations négligeables, etc.).

C'est-à-dire construction de nos trois objets : corps, monde, esprit. Le fait remarquable est la convergence de ces essais. Chacun est, en somme, accidentel : chaque instant est événement qui peut se placer avant ou après tel autre, affecter tel sens ou tel autre ; et cependant, d'âge en âge, de mois en mois, la formation nette et la distinction s'opèrent. Parallèlement, ou plutôt en liaison avec cette formation celle du langage (dans les deux sens que j'ai donnés).

La même observation se fait dans un domaine tout restreint. Considérons non plus ce qui se passe dans un être qui commence sa carrière de vie, mais seulement un sens de cet être, et non plus dans son éducation, mais dans son opération continuelle. Considérons la vision et l'admirable processus de l'accommodation. La production combinée de la netteté et de la perception de distance est également à méditer.

On pourrait aussi bien invoquer ici l'accommodation de l'homme sur la terre ; le passage du confus au distinct, etc. *Voir* cartes.

Tout ceci (si différent...) est un processus de séparation — un essai de faire précipiter dans le mélange de nos sensations certains produits qui ne soient plus (ou qui semblent ne plus être) soumis aux conditions de la sensibilité.

Mais quels que soient les voies et les méthodes, et même leurs heureux succès, nos prévisions justifiées, nos pouvoirs développés, finalement, *nous devons reconnaître* que les résultats, et d'ailleurs le but lui-même et ses conditions, rentrent dans le groupe de la sensibilité. Tout s'achève dans la sensibilité affective où tout a commencé. *Puissance et connaissance se résolvent en plaisir et douleur*. (Plaisir et douleur, blanc et noir, ou *transition*, acuité.)

1. NAF 19088, f. 135-140. Dactylographie avec ajouts autographes.

OceanofPDF.com

VENDREDI 18 MARS 1938
(25e leçon)

# *L’art de l’épithète*

Prises par un tiers (peut-être Lucienne Julien Cain), ces notes fragmentaires sur la vingt-cinquième leçon contiennent des remarques intéressantes sur l’usage de l’épithète.

Très belle expression[1]. Ce cours sur l’incertain.

Certains effets puissants en littérature s’obtiennent par le choix de l’épithète ou sa place, non compris dans l’implexe des épithètes attendues.

Modification du substantif pour pouvoir lui annexer l’*attribut*. Destruction de l’ensemble de la phrase.

Tout art suggestif (symboliste) tend à susciter un travail mental dirigé contre l’implexe originel. Le *premier* implexe est mis en défaut par ce *nouvel* implexe en puissance faisant face aux nouvelles obligations. D’où deux emplois du langage.

L’attribut *réel* est celui qui ne nous contraint pas à modifier le cours naturel.

Rapprocher ce que vous m’avez dit l’autre jour à propos d’« écrire comme Léonard dessine » : le verbe est le dessin, l’épithète est la *couleur*.

1. NAF 19088, f. 128. Dactylographie avec ajouts allographes. Cette remarque semble un commentaire rétrospectif de l’auteur des notes.

OceanofPDF.com

SAMEDI 26 MARS 1938

(28e leçon)

# *Critique de la spéculation métaphysique*

Les questions sur la vie ne peuvent être qu'indiscrètes, liées à des illusions de la sensibilité. D'où une critique de la spéculation métaphysique. Seuls les arts donnent directement la parole à la sensibilité, mais comme le feraient les inscriptions fragmentaires d'une langue très ancienne, dont il ne subsisterait ni grammaire ni vocabulaire.

Pour parler « sensibilité », nous sommes obligés d'en parler selon la connaissance ; seuls les arts lui donnent la parole directement, mais par fragments, et fragments adaptés à des buts particuliers[1]. Ainsi, une langue très ancienne ne nous est connue que par des inscriptions, çà et là, et il n'existe ni vocabulaire complet ni grammaire de ce langage. Une théorie de la sensibilité consisterait...

Cependant, nous ne sommes faits que de ce que nous sentons ; et même nos actes, comme nos pensées jusqu'aux plus abstraites, sont des combinaisons d'éléments de sensibilité. Mais rien n'est plus difficile aux vivants que de pénétrer les choses de la vie. Il nous est plus aisé de concevoir et de manœuvrer les phénomènes de la nature inorganique que ceux que les plantes et les animaux, et nous-mêmes, nous donnons à observer. Notre corps est aussi inconnu de nous que des autres.

Si donc nous nous posons des questions sur la vie, ce que ne peuvent être que des questions indiscrètes, dues :

1) À ceci que notre pensée s’est développée par l’usage du langage jusqu’à se placer hors de la vie : celui qui pense omet les conditions de son acte mental ; il croit n’être que pensée ; il n’a pas de sensibilité pour les conditions nécessaires, mais cachées de cette pensée (de même qu’il n’a pas de sensibilité pour son fonctionnement viscéral). Cette indépendance est remarquable. La pensée exige l’omission de la chose qui pense ; elle la représente de temps à autre par ce *moi* qui, d’ailleurs, ne figure pas explicitement dans la plupart de nos jugements.

2) De plus, ce même langage est formé d’éléments distincts et combinables : nous pouvons former les combinaisons les plus arbitraires sans aucun égard aux valeurs de chacun des termes. Nous arrivons à donner un sens à certaines de ces formations. Et nous en formons nous-mêmes à partir de certains effets d’étonnement.

Mais la question (fait de sensibilité) ne détermine pas l’existence ou la possibilité d’une réponse ; ou plutôt elle ne garantit pas son propre sens. En effet, si la demande est un fait de sensibilité (un besoin, une lacune, une résistance au cours naturel), la réponse ne doit pas être de même espèce ; ou bien elle est fallacieuse. Exactement comme dans le cas de l’homme affamé qui produit finalement des images hallucinatoires de mets délicieux. Ces aliments ne le nourrissent pas ; le besoin, fait de sensibilité, exige une nourriture réelle, un apport d’espèce tout autre, et non un produit de lui-même, un *lui-même* sous une autre forme.

Vous savez comme ceci s’applique souvent à la métaphysique ; de quoi je déduirai facilement deux conséquences. Mais ces deux conséquences, vous l’observerez, demeurent dans l’ordre de la sensibilité.

L’une est la répugnance (fait de sensibilité), marquée chez tant d’esprits, pour la spéculation « métaphysique », et leur recours aux sciences d’observation et d’expérience. Ils ont la sensation de ne recevoir pour nourriture que des aliments illusoires, de même espèce que les questions : ce ne sont, pour eux, que des réponses verbales, qui sont des transformées

des questions ; et ils repoussent questions avec réponses ; ou bien ils pensent que des réponses substantielles seront trouvées par voie non purement mentale, au prix d'autre chose que du travail intellectuel.

Deuxième conséquence, tout autre — et cependant analogue à celle-ci. Certains découvriront ou croiront découvrir, au sein même de leur sensation d'existence et de connaissance, des états tout différents de l'état de travail mental ; et généralement situés hors des possibles du langage ; états rares ; états indescriptibles ; états de valeur incomparable ? Notez qu'on les désigne par ces mots négatifs quant à la possibilité.

Ultérieurement, ces données primitives subissent des développements et applications divers. Mais je ne retiens que le fait initial. Ainsi le passage de l'ordre esthésique à l'ordre intellectuel se manifeste ici assez nettement.

1. NAF 19088, f. 148-150. Dactylographie avec ajouts autographes.

*OceanofPDF.com*

NOTES DIVERSES
1937-1938

# *L’auteur, la langue littéraire, l’éros, etc.*

L’auteur des œuvres de l’esprit, tel que le vise Valéry, n’est pas l’individu tel que le connaît l’état civil. Ce n’est pas le sujet biographique. La production des œuvres de l’esprit suppose un processus mental de type impersonnel. C’est ce qui justifie l’approche générale et non biographique pratiquée dans le cours de poétique. La compréhension du mécanisme de la production des œuvres passe par des analogies, notamment celle avec le fonctionnement d’une machine thermique.

La tentative que nous avons entreprise de nous faire quelque idée de la production des œuvres de l’esprit peut se concevoir de bien des manières, dont aucune ne s’impose *par elle-même* — quoique chacune s’impose ou finisse par s’imposer à celui qui s’entreprend, parce que c’est *lui*[1].

Le tableau devant être fait, le tempérament du peintre intervient. Le modèle ici est très mal déterminé ; l’éclairage, la pose, etc., sont autant de libertés, à quoi s’ajoute, comme possibilités de différentes œuvres [*phrase inachevée*]

Auteur.

Il y a une confusion dans le vague où ces questions sont généralement retenues par l’usage, le vocabulaire de l’usage — parfois le sentiment —, entre l’*auteur* de l’œuvre et ce qui fait l’œuvre. L’auteur est un mythe visible, un individu relativement impénétrable. Mais on a beau le connaître,

cette connaissance est *extérieure*, et de cette connaissance l'œuvre ne peut résulter comme l'opération de cet individu.

(De la biographie. C'est l'*auteur nominal*. L'*auteur* est le responsable extérieur, comme le propriétaire d'un animal est responsable des accidents causés par sa vache.

Si nous pensons véritablement son opération, Racine n'est plus Racine, Archimède [n'est plus Archimède], etc. Nous concevons un *écart* de l'état de Racine pendant lequel Racine oublie qu'il est Racine et ne pourrait s'en souvenir sans cesser d'opérer.)

Nous savons seulement que l'œuvre est le produit final d'une modification de cet être — modification qui intéresse son milieu, qui se dessine, se développe et se résout, s'achève, replaçant le système vivant dans un état initial — cependant qu'il se détache de lui, et prend place dans le milieu, un effet sensible extérieur.

Ce que l'on peut comparer à ce qui se passe dans une de ces machines thermiques où un fluide élastique sert de transformateur ou d'intermédiaire entre des formes d'énergie et revient à un état initial, ayant accompli son cycle. L'agent redevient non-agent.

Il y a donc dans une œuvre une part qui tient à ce type cyclique (il y a dans les actes et fabrications de l'homme des *traits* qui tiennent à la nature cyclique de l'acte musculaire), des bornes comme des périodes. *Tout acte est fermé*, s'oppose à l'esprit.

Si je me résous à cette image, c'est que nous ne parlons que par analogies, et ces analogies sont forcément de l'ordre sensible ou physique. Nous ne pouvons transmettre à nous-mêmes comme aux autres que par ce moyen de communication, de communauté, d'échange de signaux, et de conservation.

Le sensible et le faisable sont les moyens nécessaires de la transmissibilité.

En somme, la notion d’œuvre est une notion d’action (considérée du côté de sa production).

Cette action exige une modification particulière, une mise en train, une coordination, un groupement *non permanent* dans l’individu-auteur, et nous devons avant toute chose essayer d’isoler ce système, de l’imaginer et de noter aussi tous les obstacles que nous trouverons à nous faire cette représentation — obstacles dont plus d’un sera invincible, comme vous pouvez le penser.

Nous avons besoin, avant toute chose, d’une sorte de formule d’action, qui nous permette de suivre un genre d’action si complexe, sans trop nous écarter de ce que nous considérons comme l’ordre naturel des phénomènes (si ce sont là des phénomènes).

Il est évident que cette formule d’action doit être aussi générale que possible — *générale* signifiant d’abord que les actions les plus variées puissent être rapportées à elle — et ensuite qu’elle doit nous suggérer des questions, des difficultés auxquelles nous n’aurions pas songé sans un cadre exigeant tiré de l’observation.

*

« Le véritable auteur n’est pas le signataire » : l’individu n’est qu’un instrument de l’œuvre, qui l’utilise pour se réaliser.

Selon le point de vue que nous avons choisi et expliqué, une œuvre doit s’entendre comme trois *choses* bien différentes[2]. Elle se prête à trois considérations, non seulement différentes, mais incompatibles : sa production, sa description, sa consommation. Ces trois adaptations de la pensée à la notion d’œuvre ont entre elles des relations diverses et très variables. Par exemple :

— nombre des mots — peut intervenir dans le producteur ;
— matière ;
— connaissance personnelle de l’auteur peut influencer le consommateur ;
— l’ambition personnelle, Institut.

Mais ceci est *circonstanciel*. Nous ne recherchons que la plus grande généralité.

Actuellement, et dans cet esprit, nous ne songeons qu'à la production même. Nous avons essayé de la diviser en deux temps, division non artificielle puisqu'elle est facilement observable, mais qu'il devient d'autant plus difficile de suivre que les problèmes deviennent plus complexes. Cf. un réseau nerveux, la dissection fine, coupes.

Nous avons parlé de sensibilité et de produits immédiats de la sensibilité, des curieuses relations des sensations entre elles quand elles sont de même espèce. Mais nous avons réservé la production même de l'œuvre. *Celle-ci est pour nous un élément d'un certain processus fonctionnel. Le véritable auteur n'est pas le signataire*, l'homme à biographie — n'est pas une personne déterminée.

L'arbre semble auteur de ses fruits. Mais qui ne voit avec les yeux de la réflexion que ces fruits comme l'arbre sont des objets extérieurs à leur nature — par notre observation extérieure. *Tant que nous les voyons dans cette extériorité, nous ne voyons pas la puissance de transformation et d'engendrement qu'ils supposent*.

L'arbre n'est pas un arbre, *en ceci qu'il n'y a pas plusieurs arbres*. En tant qu'il agit en arbre, fait de l'arbre. Car penser *arbre*, c'est penser qu'il y en a plusieurs, c'est le voir de l'extérieur. Donc, c'est un fonctionnement qui aboutit à cet objet, l'*œuvre*.

« L'œuvre ou plutôt l'impulsion organisatrice utilise un individu pour se réaliser. » Ou l'individu se fait instrument.

*

Valéry veut proposer une autre esthétique que l'esthétique classique, historique ou scientifique : une esthétique utile à la consommation de l'art, dont elle augmenterait la jouissance, comme à sa production, puisqu'elle permettrait de mieux créer.

## DE L'ART[3]

Il y a mille et une manières de penser à l'art et d'en discourir. L'abondance engendre la disette. Il y a bien une ou plusieurs esthétiques, auxquelles on oppose ou on applique la question : qu'en peut-il résulter ?

Il y a une esthétique « classique » (« le Beau »). Mais celle-ci se suffit à elle-même ; et il n'existerait aucune œuvre d'art qu'elle existerait aussi bien. Elle est d'origine dialectique, spécule sur le langage, prend les faits et œuvres pour exemples, non pour origine, etc.

Il y a une esthétique « *historique* » : influences, lexicologie, origines, etc. Application du pourquoi et du comment : 1º à l'impression et jouissance des choses des sens, etc., sans qu'elle engendre le désir de les éprouver encore, et par association à pensée ; 2º à la fabrication.

Il y a une esthétique « scientifique » : étude qui intervient d'un côté ou de l'autre (production ou consommation).

Sont légitimes, puisqu'elles sont.

Mais je considérerai le sujet de la manière la plus simple et la plus positive du monde : si je lis quelque chose ayant trait à l'art ou aux arts, mon espérance intellectuelle est d'y trouver ou bien de quoi augmenter ma jouissance, m'apprendre à jouir davantage de *ce qui est*, ou bien à faire ou à mieux faire *ce qui n'est pas*. Le reste...

Mais autre « esthétique » : raccord des choses de l'art — production et consommation — au fonctionnement de la vie : 1º individuelle, organique ; 2º sociale ; 3º [*phrase inachevée*]. Ceci est la division de mon sujet.

Il s'agit en somme de l'effet ou de l'action de certaines fabrications humaines sur certains individus.

Ces produits sont ou des objets matériels, ou des actes et enchaînements d'actes, ou des sommations d'impressions produites par ces enchaînements ou leur succession.

## SYSTÈME. POÏÉTIQUE. PHASES. IMPLEXES. SURPRISE, ETC.[4]

L’idée fondamentale étant « transformation ≠ conservation », j’ai cherché de tout temps les « équations de condition » de la *transformation de l’être en lui-même*.

*Ce même a des degrés*. Le minimum absolu de l’identité est ce que je nomme le *moi pur*, qui est une propriété cardinale de la connaissance. C’est un effet fonctionnel. Ce *moi pur* peut se comparer au centre de masses d’un système matériel. Il répond à toute sensibilité. Il est le premier éveillé et le dernier résorbé. Il repousse également tout, car *rien n’est lui*. C’est le principe d’équinégation ou équirépulsion.

La transformation de l’être en soi-même dépend du degré d’être ou de moi considéré, du système d’attributs qui définissent tel degré. « Revenir à soi » a mille interprétations. On retrouve ses forces, un souvenir, une volonté, etc.

Chaque « fonction » simple ou composée a son retour nécessaire à une valeur, de laquelle elle a été écartée par une excitation. Cette excitation, si elle est suffisamment intense, peut se qualifier « d’événement ».

Tous les « événements » tendent à se distribuer d’eux-mêmes selon trois espèces auxquelles *correspondront* trois « implexes » ou domaines de première localisation : le *mon-corps*, le *mon-monde*, le *mon-esprit*.

Grâce à l’équirépulsion du *moi pur*, je puis penser *mon-esprit* lui-même comme une fonction : avoir une idée de lui, constater qu’il répond à mon besoin, etc., compter sur lui ou non...

L’*implexe* en général est le nom que je donne à toutes les formes de retour ou réponses qui peuvent se produire à partir d’un état donné sous le coup d’une excitation ou événement donné. Exemple : un souvenir, un mouvement simple (c’est-à-dire qui n’exige pas une modification préalable de mécanisme, un *montage*). Mais les modifications possibles ou montages eux-mêmes sont aussi des implexes d’ordre supérieur, ou plutôt les supposent.

*Phase* est cet « état donné », qui est défini par ses implexes propres ou capacité de réponses (quelconques) sans recours à des modifications d'ordre supérieur (c'est-à-dire à plus de connexions...). C'est l'ensemble des possibilités immédiates — de « plus courts chemins ».

Toutefois, il est des phases dans lesquelles figure l'interdiction des plus courts chemins, en ce sens qu'elles comprennent des résistances et conservations spéciales dans leur montage.

Entre un « événement » quelconque et sa résolution par retour existe une sorte de distance due à la phase. La résolution peut exiger un changement de phase-adaptation, accommodation avant action *exacte*. Et il y a une inertie de phase.

Ici, on peut concevoir l'effet *surprise*.

## L'INSTANTANÉ[5]

*L'effet littéraire est par essence instantané* = ne tend pas à modifications extérieures, ni durables (c'est-à-dire comparables à des extérieures).

D'où l'idée de *jeu*, amusement, passe-temps. D'où la tentative de certains de donner valeur sérieuse : *castigare mores*[6], et corrélativement, celle d'utiliser l'appât amusant des lettres à des fins « sérieuses ».

Effets momentanés = amusement. Cf. amour et mariage.

Qui cherche la durée s'éloigne de l'amusement, et donc de la sensibilité.

Toutefois, un produit de sensibilité pure peut être comme le produit d'une sorte de nécessité intrinsèque.

## POÉTIQUE[7]
## LANGUE LITTÉRAIRE

Le principe est le suivant : tout langage d'intention non réelle subit un changement virtuel (comme changement de réglage ou d'accommodation,

de préparation, avec économie de temps de réaction pour vision nette, etc.) qui modifie les possibilités.

Il y a donc un écart plus ou moins sensible au premier abord entre les langages dans leurs relations avec le réel. De plus, des combinaisons. Un langage du type non réel peut être employé avec intention d'action réelle : apologues. Un langage tout réel de forme peut être employé avec valeur de non réel : roman « moderne ».

Et encore, chose importante : il existe un domaine du non réel, non actuel, mais qui suppose une intention de dominer le réel par un réel de second ordre, par exemple, plus général ou plus « profond », comme un réel exprimé après réflexion, ou simplification, ou révélation. Plus abstrait, plus parfait, mais non arbitraire (dans l'intention).

L'emploi de la mythologie peut être dû à l'intention de supprimer comme inutile à l'effet cherché toute une partie du réel arbitraire, laquelle joue un rôle essentiel dans les arts d'imitation (roman, etc.) et dans tous les cas où l'élément choisi est de ceux qui peindraient aussi bien un réel.

## POÉTIQUE. LITTÉRATURE[8]

Voir dans une page une construction et action de machine vivante — et sentir l'opération des forces mentales sur les pièces de mécanisme linguistique. Le *style* est alors sensible, et il est fait d'une composition de vertus antagonistes : d'une part, il accepte la langue et lui cède et, de l'autre, il la viole avec bonheur.

L'exécution d'une œuvre, si on la réduisait aux actes décisifs en faisant abstraction des tâtonnements, des reprises, etc., serait comparable à une danse et *fornication*, à cause de la particulière combinaison des organes et actes ordinaires liés par un lien complexe (convention et phase accommodée à...), et à un *seuil*, limite, vers lequel, etc.

## POÉTIQUE[9]
## PROBLÈME DE LA POÉSIE

Je suppose qu'à partir du langage ordinaire, considéré comme une fonction, un système de possibilités, qui répond par des actes d'un certain genre à des excitations diverses (d'où toute une étude à faire sur la formation de cet organisme fonctionnel, sa structure, son excitabilité, ses effets tantôt immédiats, tantôt calculés, etc.), on veuille faire une application de cette « faculté » (qui est d'abord expédiente, transitive, circonstancielle ou accidentelle) qui produise un état ou phase — peut-être en faisant imiter par X l'état qui produirait cette expression — et que l'on cherche à donner à un discours des caractères *opposés* à son emploi habituel, c'est-à-dire valeur propre, suite de transformations au lieu de substitutions, unité sensible, conservation d'état, enchaînement des actes-figures, comme une danse, etc., ce qui exige transformation de l'attente et toutes les modifications par lesquelles on puisse atteindre ce résultat.

D'où l'énoncé général : *que peut-on modifier du langage* : 1º qui conserve les caractères et conventions fondamentales ou principes (comme celui-ci, *il y a un sens*, donc possibilité de trouver ou donner un sens : ce qui est perçu ne suffit pas, etc.) ; 2º qui diminue certaines exigences ou propriétés usuelles ; 3º qui augmente certaines conditions, en observant que cette augmentation ou introduction définit un domaine : celui de la « poésie », par exemple, que nous recherchons (ce pourrait être autre chose) ?

*Sur quoi* peut porter cette entreprise de modifications du statut d'une fonction ? Problème assez comparable à celui-ci : sur quoi porte la modification de la conscience dans le rêve ?

*

L'imagination au sens courant du terme est une combinaison de mémoire et de production de la sensibilité [10]. Exemples : contes fantastiques, ornements imitatifs.

Ce sont des produits impurs, mais très puissants, car ils composent, ils ajoutent la valeur mythique et représentative à la valeur d'énergie sensorielle.

## POÉTIQUE[11]

La généralisation du cycle Éros donne le schème le plus complet de l'activité poïétique, de ses conditions, de ses phases, de son caractère d'écart du fonctionnement continuel ; du « formel », du « significatif », de « l'accidentel » qu'elle comporte ; de la division du travail (mâle et femelle, auteur et patient) ; de leur distinction profonde ; du rôle et des interventions du sensitif, de l'affectif et du psychisme.

Distinction du désir, de ses créations immédiates, et de l'exécution.

États naissants ; terrain caché ; développements intérieurs.

Excitation primitive, diffuse : croyances qui en découlent ; choses apprises. Idoles ; formation de valeurs. Ambitions de divers ordres. Imitation par admiration. Contagion. « Beauté » ressentie et « beauté apprise ».

Tendance à l'action : *l'impulsion d'auteur*.

Excitation particulière : sujets, moments. Lumière singulière.

Satisfactions incomplètes : autofécondation ; gestation.

Période d'action (l'exécution) : tâtonnements, expériences. Détachement de l'homme technique : *l'exécutant*. Division des fonctions. Nuits obscures.

*Idée plus ou moins efficiente du but, des moyens*. Prévisions.

Achèvement : ses diverses formes et conditions. Convergence ou non. Repentirs.

## POÉTIQUE. *IN ACTU*[12]

Qu'est-ce *qui distingue fonctionnellement* un livre d'histoire d'un livre de philosophie ou d'économie, ou d'un conte ? (*Parce que nous les*

*distinguons très vite, il n'en suit pas que nous sachions comment*.) Il y a d'abord des caractères « objectifs », mais encore moyennant des conventions. On fera la liste des mots employés ; leur classification ; leurs fréquences.

Ensuite, le mode de les lire, la *clef* des attentions de forme diverse. Par exemple, s'attendre à telle facilité ou difficulté (comme dans l'action physique, on se dispose, se roidit, etc.). Croire (pour l'histoire) ; ne pas croire, pour la philosophie. Prendre égard au son, exclure le réel, pour la poésie.

En somme, permissions et interdictions *a priori*. Et non conscientes, sans quoi... *Faute de quoi*, nous sortons des conventions implicites traditionnelles à nos risques et périls. L'histoire se fait conte ; la poésie, absurdité.

Mais il y a des domaines où cette conscience est non destructive, mais féconde. Prendre conscience d'un automatisme purement acquis = nouveauté possible. *Géométrie*[13].

## POÉTIQUE. ŒUVRES[14]

Les œuvres n'existent qu'en *acte*. Ce n'est qu'en acte qu'on peut les observer, c'est-à-dire en production ou consommation.

Or, à côté des œuvres, il y a des productions non cataloguées :

— paysages, etc. (consommation) ;

— rêves, idées, créations psychologiques diverses, qui s'en distinguent *infiniment peu*, puisque la différence est décroissante.

Il y a transformation possible de ceci en *œuvres*, c'est-à-dire objets.

Mais il y a des caractères objectifs des œuvres. Par exemple, nombre des mots (épithètes) de couleur, surface d'un tableau, et les proportions du rectangle. Et des caractères mixtes : conditions données, nombre de pages[15].

## POÉTIQUE[16]

On peut considérer les œuvres comme des sujets anatomiques ; on peut les regarder dans leurs abords et les circonstances quelconques, comme la vie (c'est-à-dire la « biographie des auteurs », mais l'auteur n'est pas un « homme », mais un système particulier...). D'où, d'un côté, critique, stylistique, métrique ; de l'autre, historique, bibliographique, etc.

Mais on peut les considérer comme fonctionnement, état d'une transformation. Il s'agit de la concevoir. Ses conditions. C'est le faire qui est au premier plan.

On a beau : 1º compter les tours d'une spire, etc. ; 2º suivre le mollusque dans ses tours ; ces observations objectives et incontestables sont sans résultat quant à la génération de la coquille... Il faut forger d'autres notions que les reçues pour mesurer les problèmes en unités de nous. Observer nos *pouvoirs*, car c'est en eux que gît le comprendre — *id est*[17] : le *imaginer refaire*. Donc analyse de l'acte.

## POÉTIQUE. FABRICATION[18]

Le travail de l'esprit est contre ces caractères de l'esprit qui ne sont que ceux de la sensibilité (ou modification instantanée toujours « antérieure » : formations, similitudes, d'où figures, identifications partielles, contrastes, etc.) ; contre l'instantané, contre le nombre restreint et petit des variables, contre la durée et le plus court chemin, contre l'« intuition » naïve, contre l'instabilité.

Mais, et ceci montre la curieuse complexité de ces phénomènes, ce travail peut se donner pour but de décrire ou de représenter, reproduire ce qu'il a pour fonction de réprimer. Racine : songe[19]. Il se mettra à exciter le désordre, à détruire, lui constructeur. *C'est en quoi il est intelligent. Il est une fonction non monotone*.

Et il devra s'exprimer parfois par une formule paradoxale, comme *attendre l'inattendu*, ce qui est une attitude *fréquente* chez le poète.

## POÏÉTIQUE[20]

Les œuvres de l’esprit (spéculatives) peuvent se diviser en deux classes par le raisonnement suivant.

Les unes sont celles qu’on peut concevoir les produits d’une construction, c’est-à-dire conduites de leur invention à leur projet et de là à leur réalisation, par une opération du type *calcul* (opération qui se commande de proche en proche et qui met en œuvre des actions successives bien déterminées), c’est-à-dire sans rien qui exige le recours à l’éventuel, au type *tirage au sort*, attente de l’imprévu favorable, et qui espère, peut obtenir des résultats imprévus, voire hors de toute prévision. Les autres, au contraire.

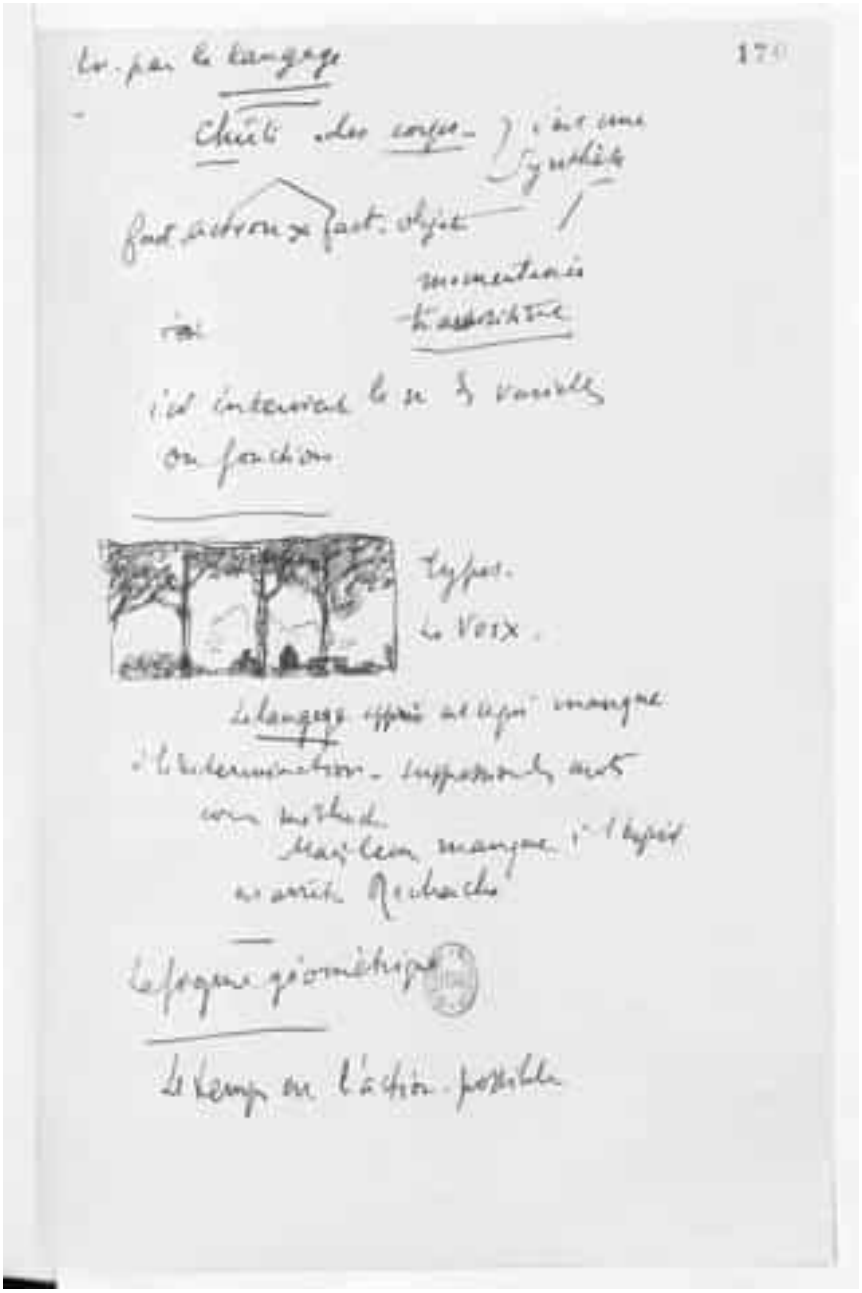
L’œuvre d’art passe en général pour être celle qui ne peut être le résultat d’une sorte de calcul. Tirer les conséquences des observations : ce serait une sorte de définition négative.

Remarque : on peut donc envisager deux espèces de plaisirs de la production des œuvres, plaisirs antagonistes : ou bien celui de tirer de soi ce qu’on ne savait pas contenir, ou bien celui d’éprouver la satisfaction de faire coïncider le *pouvoir* avec le *vouloir*, l’accompli avec le désiré.

« *Il me plaît d’avoir fait ce que j’ai fait pour qu’il me plût*. » Ou bien : « *Cette œuvre me plaît, et je me plais de l’avoir faite*. »

(Application à l’amour.)

OceanofPDF.com




Page de brouillon du cours (« Types. La *voix*. Le *langage* appris est ce qui manque à la détermination : suppression des mots comme méthode. Mais leur manque à l'esprit est arrêt : recherche. [...] Le temps est l'action possible »), 1938-1939.

1. NAF 19096, f. 2-4. Manuscrit autographe.

2. NAF 19096, f. 9-10. Manuscrit autographe.

3. NAF 19088, f. 231. Dactylographie avec ajouts autographes.

4. NAF 19089, f. 114. Dactylographie.

5. NAF 19089, f. 70. Dactylographie avec ajouts autographes.

6. Latin : corriger les mœurs. Devise latine de la comédie et de la satire : *castigat ridendo mores* (elle corrige les mœurs par le rire).

7. NAF 19089, f. 140. Dactylographie avec ajouts autographes.

8. NAF 19089, f. 141. Manuscrit autographe.

9. NAF 19089, f. 142. Dactylographie.

10. NAF 19089, f. 109. Dactylographie.

11. NAF 19089, f. 165. Dactylographie.

12. Latin : en acte. NAF 19089, f. 166. Dactylographie avec ajouts autographes.

13. Allusion aux géométries non euclidiennes, qui remettent en question les axiomes conventionnels.

14. NAF 19089, f. 167. Manuscrit autographe.

15. L'œuvre de Valéry obéit souvent aux exigences formelles d'une commande. Le dialogue *Eupalinos ou l'architecte* (1921) devait ainsi contenir 115 800 signes.

16. NAF 19089, f. 175. Dactylographie.

17. Latin : c'est-à-dire.

18. NAF 19089, f. 179. Dactylographie avec ajouts autographes.

19. Songe d'Athalie (Jean Racine, *Athalie*, II, 5).

20. NAF 19090, f. 11. Dactylographie. Extrait probable des *Cahiers*.

OceanofPDF.com

# *Deuxième année*
# 1938-1939
# L’ACTION

Dates des leçons [1] : 2, 3, 7, 8, 16, 17 et 23 décembre 1938 ; 6, 7, 13, 14, 20, 21, 27 et 28 janvier ; 3, 4, 10, 11, 17, 18, 24 et 25 février ; 10, 11, 17, 18, 24, 25 et 31 mars 1939.

## PROGRAMME [2]

Les problèmes de la production des œuvres de l’esprit. Le travail mental et l’action réfléchie, les vendredis à onze heures, salle 3. — Explication de divers textes relatifs à la poétique (fragments de Léonard de Vinci, « *The Poetic Principle* » d’Edgar Poe, etc.), les samedis, à onze heures, salle 3. (Ouverture du cours le 2 décembre [1938].)

## PROGRAMME DÉVELOPPÉ

Ce programme fut sans doute rédigé pour être soumis à l’approbation de l’assemblée des professeurs en juin 1938, comme il est d’usage. Valéry y dresse un intéressant parallèle entre deux états apparemment antinomiques de la vie mentale, le rêve et l’attention. Un lien s’établit ainsi entre les deux phases de la création des œuvres de l’esprit : celle des « productions spontanées de la sensibilité », étudiée lors de la première année de cours, et celle du « travail intellectuel » visant à élaborer et organiser ces produits immédiats, qui fait l’objet du cours de 1938-1939.

La première année de cours de poétique a été consacrée à préciser l’objet même de cet enseignement : production des œuvres de l’esprit ;

conditions de cette production ; problèmes que cette recherche introduit ; parti à prendre pour les énoncer et les traiter[3].

La plus grande partie du cours de l'année écoulée a porté sur les productions spontanées de la sensibilité : contrastes, complémentaires, symétries, similitudes — toutes formations antérieures aux élaborations et organisations qui constituent le travail intellectuel proprement dit.

Le cours de seconde année aura pour objet l'analyse des diverses conditions de ce travail, qui sera considéré dans ses relations avec « la conscience de soi » et avec le type général de l'*acte*. Toute œuvre est résultat d'un acte. Il est naturel d'examiner les temps successifs de sa production en prenant pour ligne générale, à partir de la sensibilité, la suite des états qui tendent à la détermination complète de l'action. Il y aura lieu d'examiner d'abord une phase d'accommodation ou d'adaptation qui s'oppose à l'état le plus fréquent, qui est état de disponibilité, d'absence de but précis, d'admission générale et de fluctuation entre les impressions et les idées. La phase d'accommodation est la condition de la *vision nette*, c'est-à-dire coordonnée avec un système moteur : il a paru que cette notion d'origine physiologique pouvait servir de modèle dans l'étude des fonctions mentales et conduire assez aisément à un énoncé des problèmes de l'attention.

Celle-ci donnera occasion de parler de la durée considérée comme écart du « cours naturel des choses », dont il a été longuement question en première année. On étudiera successivement les notions de « point généralisé », les limites de l'état de spécialisation et le seuil de l'attention continue ; les effets de ces conditions restrictives sur le contenu de la pensée et les résultats. On rapprochera les diverses applications de l'esprit en retrouvant dans chacune les traits communs du travail mental volontaire, qui se superpose à l'activité simple de l'esprit.

D'autre part, certaines comparaisons avec ce que nous pouvons savoir ou conjecturer de l'état de rêve seront esquissées, le rêve et l'attention étant

l’un et l’autre des périodes de séparation, mais dont l’une est définie par la conservation de l’état même, l’autre par la conservation de l’objet. Ce sont, en somme, deux possibilités limites opposées, mais il y a de l’attention vers le rêve un certain passage.

PLAN DU COURS

Dans ce plan du cours de 1938-1939, on voit les leçons du samedi dévolues à des explications de textes, pour lesquelles Valéry ne prévoit aucune préparation. Aussi n’en reste-t-il aucun document d’archive. Les leçons du vendredi sont consacrées à la « mystique du pouvoir » (le pouvoir de créer, il s’entend).

Année scolaire 1938-1939[4]
Trente leçons

VENDREDI (QUINZE LEÇONS)

## *Mystique du pouvoir*

1-2. Révision en deux vendredis du cours de l’année précédente.
3. Naissance de la volonté.
4. Sensation motrice.
5. Le muscle — la fonction.
6. Variables fonctionnelles.
7. Prolongement de la fonction en acte.
8. Résistance à l’acte : l’espace, le continu mathématique, l’infini.
9. Préparation à l’acte : le *temps*.
10. Rapports du temps et de la personnalité : les phases.
11-12. L’acte mental lui-même.
13. Le possible de l’homme et le non-possible.
14. Révision du cours de l’année.
15. Relâche.

SAMEDI (QUINZE LEÇONS)

## *Explications de textes*

Cinq leçons : Edgar Poe.
Cinq leçons : Huysmans (Durtal ? *À rebours*[5]).
Cinq leçons : Rimbaud.
Aucune préparation à effectuer pour ces quinze leçons.

## RÉSUMÉ[6]

Le cours de poétique de première année avait consisté dans l'étude des productions immédiates de la sensibilité, laquelle nous offre dans chaque domaine sensoriel des relations remarquables entre les éléments de ce domaine : les complémentaires, les contrastes, les symétries, les similitudes, les harmoniques. Ces productions spontanées et réciproques sont essentielles aux arts, qui spéculent sur elles, les provoquent et les combinent. Mais des excitations et des sensations ne suffisent pas à créer des œuvres. Il faut que nos pouvoirs d'action interviennent.

Le cours de l'an passé a donc été consacré à exposer une théorie très générale de l'action complexe, celle qui exige la coordination momentanée de fonctions indépendantes. Toute œuvre est le produit d'une telle construction fonctionnelle qui se forme plus ou moins facilement et se disloque, ou bien se dissout, après avoir satisfait l'excitation initiale, ou par l'épuisement de celle-ci. Quels que soient la complication d'une œuvre, la diversité des moyens qu'elle met en jeu, celle des conditions qu'elle doit remplir, le genre auquel elle appartient, la singularité de son auteur, le temps qu'il a dépensé à la produire, etc., elle est toujours le résultat extérieur que laisse après soi une modification d'un système vivant, qui est engagé par quelque circonstance dans une spécialisation plus ou moins précise et plus ou moins durable, de laquelle il revient à l'état de « liberté » ou de disponibilité initial. Toute action peut donc se représenter par une sorte de cycle décrit par une fonction composée, qui se décompose après opération. L'œuvre (si œuvre il y a) se sépare donc, et se distingue de son producteur comme l'objet fabriqué par une mécanique se détache et se distingue de celle-ci. Mais tandis que le mécanisme revient à l'état à partir duquel il peut faire un nouvel objet identique au premier, le système vivant revient à l'état à partir duquel il pourra faire un objet tout autre.

Cette conception fondamentale est impliquée dans toute considération ou réflexion des œuvres de l'esprit : elle est d'ailleurs négligée à cause de

sa généralité même, car l'attention se porte sur le *produit* et s'y obstine, sans observer que, quelle que soit sa particularité ou sa singularité, il procède d'un certain fonctionnement dont les conditions s'imposent à lui et s'y impriment. Par exemple, le nombre des constituants distincts d'un état de conscience, la durée extrême du maintien d'une application de l'esprit sont des restrictions fonctionnelles évidentes qui ont certainement pour effet de limiter nos développements de pensée, de nous arrêter à tel point et sur telles conclusions positives en apparence, mais qui ne signifient, en réalité, que les bornes de notre pouvoir. La durée et la complication d'une *phrase* sont très limitées. Si complexe qu'en soit l'objet, l'intelligibilité exige qu'on le réduise à ce que nous pouvons embrasser dans une sorte d'unité d'action mentale.

Contre cette limitation, s'est créé tout un arsenal de notions dites « abstraites », plus ou moins heureusement formées, qui accroissent ou semblent accroître nos pouvoirs de compréhension ou de combinaison, et nous permettent de composer des actions de plus en plus précises et de plus en plus étendues, ou des fantômes d'actions.

L'étude de plusieurs de ces notions a occupé une partie du cours (analyse des notions de *nombre*, de *forme* et d'*ordre*).

Le cours du samedi a été consacré à l'explication du « *Poetic Principle* » d'Edgar Poe et de quelques autres textes du même auteur relatifs à la poésie. On a traité ensuite de la forme comparée de quelques poètes français (Villon, Racine et Hugo, etc.).

## RÉSUMÉ DU COURS : DÉCEMBRE 1938 — MARS 1939[7]

> « Le but éminent de celui qui produit est de produire en soi-même celui qui fait l'œuvre »

*Système producteur*

La personne de l'auteur, dans son ensemble, masque l'œuvre plus qu'elle n'aide à la dégager, si l'on n'a soin d'isoler en elle un *système* spécial de fonctions et d'actes qui aboutit à la création. Il se fait une transformation du moi qui aboutit à l'œuvre du moi. Cette sorte de mobilisation de certains *possibles* de l'être est obtenue à un prix souvent coûteux. À l'ensemble de la personnalité, et souvent à son détriment, se substitue, par un jeu de contraintes, le mécanisme-qui-fait une chose. Il y a là, de fonction à fonction, une transformation d'énergie comparable à celle d'une machine thermique.

*Création du mécanisme*

De l'acte réflexe, de l'excitation sensible du premier degré, on passe à ce qu'on a appelé l'an dernier la sensibilité seconde, où apparaissent, avec les sensations motrices, les possibilités d'agir, la coordination. *Coordonner*, c'est construire en soi un mécanisme. Une fois créés, par un accident qui a brisé le « cours naturel » du moi, ces systèmes particuliers, qui se conservent et qui s'annulent, reviennent tous au zéro, à l'*équidisponibilité*, d'où ils sont sortis. *Toute œuvre a un accident pour origine.*

*Instrumentation*

Le système de production équivaut à transformer une partie de l'être vivant en instrument, c'est-à-dire à le soustraire à la conscience. C'est l'*attention* qui intervient pour empêcher l'acte de sombrer dans l'automatisme, et selon le degré de cette attention, le faire remonter à un degré de conscience de plus en plus élevé.

*Temps de montage*

L'analyse de l'action commence par le passage des états initiaux à l'état d'action productrice : le passage de l'indépendance première des fonctions à leur dépendance momentanée est ce qu'on peut appeler *temps de montage*. Tout ce qui assimile la dynamique de l'être vivant à la dynamique en général (cf. conservation de l'énergie : exemple de Haughton[8]) est très intéressant. Notre vie neuromusculaire est si importante que bien des notions s'y rattachent, qui en apparence n'ont plus aucun lien avec cette origine. L'essai que fait l'enfant qui apprend à marcher de son système neuromusculaire enferme le prototype de toute action. C'est le début du cycle. À quel moment la conscience doit-elle apparaître ? Le sommeil, et tous les états voisins du sommeil, de veille déclinante, de veille « mêlée », doivent être étudiés. Dans la création poétique, on sollicite les formes intercurrentes, aberrantes de la paraconscience.

*Vie neuromusculaire*

Le cours de l'année passée a enseigné que la sensibilité est non seulement réceptive, mais productrice. Et le réceptif lui-même est

*Relais*

une production. L'action extérieure peut se borner à mettre en jeu une énergie qui existe en nous. Il n'y a pas de rapport, ni quantitatif, ni qualitatif, entre la cause et l'effet. Tout le système nerveux est un système de *relais* qui remédient à l'incohérence totale de nos différents univers de sensations. C'est cette dispersion, cette discontinuité du monde sensoriel qui développe en nous une énergie de centralisation, laquelle fournit une réponse à cette brisure que nous avons vu se produire, sous un choc, dans le cours ordinaire de la sensibilité. Au réveil, par exemple, l'être reconstitué éveillera en lui-même un autre être qui pourra être celui de la production de l'esprit. Il y a ainsi une chaîne des « moments », des étapes sur cette voie et sur celle du retour à ce moi sans figure, pur, virtuel, dont on a donné la définition l'an passé (C, M, E[9]).

*Distinction du fait et de l'événement*

L'observateur *modifie* la chose observée. D'où, étudier de très près les conditions de l'observation pour en dégager les invariants.

*L'épure motrice*

Un des problèmes essentiels est de savoir si les notions telles que *force*, *masse*, etc., qui sont nos intermédiaires vis-à-vis du monde extérieur, ont une base en nous, dans nos représentations d'action. L'approche de l'action dessine en nous une épure motrice. L'homme qui court est dessiné en nous quand surgit l'événement qui le pousse à courir. Nos mécanismes peuvent se combiner avec les mécanismes inventés. Il en est parmi eux qui poursuivent de seules fins utilitaires : ce but atteint, toutes les circonstances de l'acte s'évanouissent. D'autres, au contraire, ont leur fin en eux-mêmes ou poursuivent un but idéal (opposition de la marche et de la danse). Dans les deux cas, l'instrumentation est la même.

*La pensée, fonction d'absence*

Avant de considérer le cycle complet d'action où les notions telles que celles de nombre, de forme, d'ordre doivent figurer, il faut dire une fois encore que l'origine de l'action, le milieu où elle naît, est ce régime moyen d'échanges avec le monde extérieur qui ne se distingue pas de nos automatismes, et n'exige pas de montages nouveaux. C'est à ce niveau qu'un choc se produit, une excitation sensible, et qu'une série de *relais* vient substituer à tout ce qui est sous notre regard *ce qui n'y est pas*. La pensée elle-même est *ce qui n'est pas là*. Elle est une fonction d'absence.

La vie courante consiste à ne pas exister. C'est l'*accidentel*, ce qui ne fournit pas en soi de quoi répondre, qui engendre un développement nouveau. Éveil chez l'enfant, en même temps que

des sensations motrices, de la *curiosité* et de l'*imitation* (génération des arts).

*La conscience intervient dans l'acte*

Dans le fonctionnement de l'être humain, on relève des agitations périodiques sans emploi, qui jouent un rôle inefficace ; il y a là une quantité d'énergie inemployée : le rire, la colère, etc. L'étude de cette production psychique instantanée nous conduit au rêve et à toute production dite « inconsciente » ou « subconsciente ». Ici, les conditions d'*attente* modifient la sensibilité, préparent l'être à recevoir ce que le mystérieux individu caché peut produire — à condition que ce produit ait la forme d'un produit *extériorisable*. L'entrée en jeu, l'intervention de la conscience est alors très importante. Elle modifie l'action par la coordination de tous les éléments de la sensibilité (livre sur le toucher de l'élève de Liszt[10]). La conscience se place donc en un certain point de l'accomplissement de l'acte. Par son contrôle lucide, elle s'oppose au moment qui est réflexe. Et cependant son intervention même est un réflexe : à l'origine, cet antiréflexe est un réflexe.

Selon les moments du moi où elle intervient, elle en change les combinaisons, selon la classification déjà envisagée (C, M, E). Par abstraction de deux termes, on a :

(C, M) E : méditation mentale ;
(C, E) M : hypnose ;
(E, M) C : sens physique.

*L'attention*

La distinction de ces trois séries selon le caractère et l'intensité de la conscience nous amène à l'*attention*. Distraction de l'état d'échange libre. À une impuissance initiale se substitue une intensité. L'étude de l'attention se relie à celle de l'accommodation visuelle-motrice (le vocabulaire de la vision est sans cesse employé). Par une suite de substitutions qui ont pour but de restreindre le champ mental, en l'intensifiant, nous assistons à une attaque permanente de *ce qui est* par *ce qui n'est pas*. Ce sont les modifications qui préparent notre système moteur à passer à l'acte (qu'il y passe ou non, d'ailleurs). Le passage de la pluralité (objets visibles) au nombre (abstrait) est un exemple de ce travail de l'esprit.

*L'accommodation mène au monde des choses nettes* (qui est celui de la veille)

L'état de veille pure a pour produit la science. L'accommodation est donc un cas particulier type de notre faculté d'adaptation. La perception est nette quand elle suffit à déterminer immédiatement la réponse psychique, qu'elle supprime la sensation en tant que signe. Or, aucun sens ne peut à lui seul

*La netteté, élément musculaire*

conférer cette netteté. La sensation pure est inutilisable. Il y faut un élément musculaire. La netteté est une valeur de la sensation par laquelle le sens moteur intervient.

L'idée de *mesure* se relie à l'accommodation. Il y a un jugement qui intervient pour maintenir la mesure constante quand l'image varie sur notre appareil visuel : le jugement selon lequel l'homme s'est rapproché *compense* son agrandissement sur notre rétine. C'est *la substitution d'une opération à la chose elle-même*.

(Les anciennes mesures inscrites dans le corps humain, etc., jusqu'au mot de pensée (pesée).)

Comme le nombre, comme la mesure, l'*ordre* est une des notions qui figurent dans le cycle d'action de l'homme, selon la modulation de sa journée sensible, ce processus qui le mène d'un état vague à un état vague, en passant par tous les états précis de l'esprit. Le langage, dans cette recherche, constitue un élément de confusion, en ce qu'il passe par-dessus toutes les différences de moment. Il faudrait placer toutes les notions dans leur *milieu d'action*.

*L'ordre est contenu dans une correspondance entre la nature d'un objet et sa position*

La question de l'ordre se pose chaque fois que l'on a affaire au monde extérieur. Notre esprit est désordre. Afin de mettre de l'ordre en lui, il crée une extériorisation artificielle sous le nom d'attention. Il est le produit d'une sensation motrice immobilisée. L'origine de l'ordre dans nos propres sensations est révélée par le simple tableau des prépositions qui traduisent l'ordre dans l'*espace*. Il est aussi un ordre dans le *temps* : le schéma d'avant et d'après inscrit en nous et qui donne la triple notion passé — présent — futur.

Il faut rapprocher encore de l'accommodation le *rythme*, dans lequel le temps vivant intervient. (Pas de « rythme des vagues », mais un « mouvement périodique ».) Le rythme contient la notion de répétition, acquise en même temps que la perception du mouvement. La reconstitution, le fait de retrouver en soi le même — par une autre voie — (cf. le signe) est toujours *moteur*.

Ici, non seulement on s'insurge contre le principe de causalité, mais en prononçant le mot de *même*, je pose la question dangereuse de l'*identité*. Le mot *même* peut toujours être mis en défaut. Il n'existe que par la négligence d'une différence, soit que nos sens ne l'aient point perçue, ou que notre esprit ait voulu l'écarter. Cette condition du même est étroitement reliée à notre fonction d'observer, à notre être. *Nous ne savons qu'à condition*

*de négliger*. Nous construisons de l'*identique* en construisant notre moi (étymologie commune du même et du moi).

Le problème de l'évocation, de la reconstitution en d'autres circonstances d'une chose éprouvée, est résolu dans la poésie grâce à une concordance remarquable qui s'établit entre diverses fonctions. L'œuvre est un moyen, un intermédiaire matériel qui doit susciter des actes ayant pour but de *retrouver* quelque chose que l'auteur a ressentie.

1. La deuxième semaine de décembre 1938, les leçons furent décalées au mercredi et au jeudi.
2. *Annuaire du Collège de France*, 38e année (1937-1938), 1938, p. 154.
3. NAF 19087, f. 23. Dactylographie avec ajouts autographes.
4. NAF 19087, f. 19. Dactylographie avec ajouts autographes.
5. Voir « Durtal » (1898), dans *Variété* (*Œ1*, p. 742-753 ; *LP1*, p. 222-236).
6. *Annuaire du Collège de France*, 39e année (1938-1939), 1939, p. 183-184.
7. NAF 19087, f. 24-30. Dactylographie. Résumé analytique différent du résumé publié dans l'*Annuaire*.
8. Dans ses *Principes de mécanique animale* (*Principles of Animal Mechanics*, 1873), le naturaliste irlandais Samuel Haughton (1821-1897) étudia la dynamique du travail musculaire sur le modèle de la dynamique générale.
9. Corps, monde, esprit.
10. La pianiste Marie Jaëll (1846-1925), qui fut disciple de Franz Liszt et professeure de piano de Catherine Pozzi, écrivit plusieurs ouvrages sur le toucher du piano, notamment *Le Toucher : enseignement du piano basé sur la physiologie* (1899).

OceanofPDF.com

VENDREDI 2 DÉCEMBRE 1938

(1re leçon)

# *Les faux problèmes de la mythologie littéraire*

Le cours de poétique vise à remettre en ordre des conceptions littéraires usuelles passablement incohérentes et de nature presque mythologique. Valéry, pour ce faire, est conduit à se prendre lui-même comme sujet d'expérience.

Ceux d'entre vous qui ont suivi mes leçons de l'exercice précédent ont, je l'espère, quelque idée de mon dessein[1].

J'essaie de mettre en évidence les problèmes et les difficultés auxquels l'existence des œuvres de l'esprit peut donner naissance, dès que l'on s'aperçoit ou bien de l'insuffisance de précision des notions couramment employées pour décrire la production de ces œuvres, ou de l'incohérence remarquable de ces notions, et en particulier le désordre d'idées dont les unes tiennent à la métaphore, presque à la mythologie la plus primitive, les autres sont d'origine technique, mais d'une technique tout empirique, les autres sont des résidus de théories plus ou moins disparues dont le vocabulaire a laissé quelques vestiges. *Exemples*.

Il suffit de lire une critique quelconque. Il me suffit de me relire pour que je relève les traits de ce désordre. Peut-être est-il inévitable ? Peut-être est-il essentiel à la vie même de l'esprit ? Mais le désordre admet tout, par définition. Il peut donc admettre aussi une tentative d'intervenir contre lui. L'ordre même, et à plus forte raison une tentative d'ordre, peut toujours être considéré comme un élément d'un désordre.

Mais je dois [*phrase inachevée*]

*

Si l’esprit ne pouvait agir sur soi-même, s’il ne se divisait contre soi-même, s’il ne possédait des vertus antagonistes, il serait incapable d’œuvres : il serait réduit à produire des productions de l’instant, des produits de sensibilité[2]. Mais il semble bien qu’il n’ait aucun pouvoir *direct* sur soi-même.

D’ailleurs, ceci n’est pas moins vrai de la production de nos actes physiques : sans l’antagonisme musculaire, notre système moteur serait bien impuissant. Mais nous pouvons soulever lentement ou promptement un poids ; tirer sur les deux bouts d’un fil, etc. Tout ceci divise notre effort. Mais cette division coïncide avec un accroissement de *conscience*. La conscience de soi résulte d’une résistance opposée, soit à l’autodestruction de l’acte, soit à l’instabilité mentale et aux produits de sensibilité pure.

Je m’excuse d’employer le terme « esprit », que je n’entends pas très bien ; mais d’abord je ne m’arrête pas sur lui ; ensuite, je ne saurais m’en passer. On pourrait, sans doute, remplacer ce terme par une lettre, ou plutôt par autant de lettres qu’il faudrait ; car nous lui donnons autant de *sens* différents (c’est-à-dire qu’un système de combinaisons probables se dessine) que le reste de la phrase formée ou que la circonstance de son emploi le veut. En général, ce mot intervient dans un contraste : on l’oppose au corps, à la matière, au monde extérieur, à un semblable ; tantôt c’est une vitesse et une justesse de réaction ; tantôt une intention, une tendance ; tantôt une valeur ; tantôt une probabilité ou une possibilité, etc. On pourrait donc convenir de désigner dans chaque cas distinct, par une lettre, ce qu’il faudrait pour former avec le second membre du contraste une expression complète...

*

*Le point de départ*, l'idée initiale de cette manière de voir les œuvres de l'esprit a été d'une simplicité, et presque d'une ingénuité aussi élémentaire qu'elle pouvait l'être[3]. J'ai simplement observé ce qui était observable, et je n'ai pas observé ce qui ne l'était pas. Je n'ai pas observé que des œuvres puissent être considérées à l'écart de l'action qui les produit ou de la modification qu'elles produisent ; et que (pour nous en tenir à la production) cette action, si je tentais de me la préciser ou si je l'exécutais moi-même, n'était point suffisamment dessinée à mon regard. Si je me bornais à l'attribuer à un personnage enrichi de toutes ses qualités extérieures (biographie) ou décrit en termes psychologiques purement juxtaposés, et d'ailleurs rarement cohérents, je pensais au contraire que cette notion familière et traditionnelle d'un personnage responsable me masquait (plus qu'elle ne me la révélait) ce qui me semblait la voie qui devait me conduire aux véritables problèmes, aux difficultés réelles de la question. J'allais donc à une transformation du problème lui-même. C'est-à-dire à une transformation de l'idée d'auteur.

L'auteur qui m'intéresse et que je nomme le véritable auteur s'observe dans un état qui exclut tout ce qui n'entre pas dans son opération.

J'ai essayé, me prenant moi-même pour sujet d'expériences — ou plutôt non pas *moi-même comme personne qualifiée et portant des attributs observables dans tous les états*, mais au contraire comme système de sensibilité et d'action capable d'une multiplicité de configurations et de fonctionnements très différents —, de me faire une idée de la transformation qui aboutit à un ouvrage.

Ceci revient à admettre qu'il est possible de refaire, et à essayer de refaire quelque chose que l'on a déjà faite, ou qui ressemble à quelque chose déjà faite. C'est là une sorte de postulat. Si ce postulat se trouve mis en échec, s'il est niable raisonnablement, la tentative échoue ; mais elle nous apprend quelque chose par l'échec même. Observez que si elle semble bien réussir, ce succès nous rapproche d'une acquisition scientifique.

Science est ce que je sais refaire et puis refaire. Ici, il s'agirait de refaire consciemment ce que l'on fait comme on l'a pu. « Consciemment », c'est-à-dire non comme par une voie unique qui ne dépendrait que de ses points extrêmes : *ce qui est* engendrant *ce qu'il faut*, sans intermédiaire perçu ; mais au contraire, la conscience de soi va de carrefour au carrefour, d'arrêt en arrêt ; elle limite l'impulsion à sa détente prévue.

Donc, finalement la valeur d'une recherche sur la production des œuvres de l'esprit est suspendue à cette condition : que l'on puisse refaire l'opération productrice au moyen d'un système producteur différent du système primitif, et en différant par l'observation qui modifie celui-ci. Je puis refaire un mouvement en le différant de phase en phase. Or, toutes les fois que nous prononçons les mots *inspiration*, *intuition*, *génie*, etc., nous reconnaissons simplement l'impossibilité d'une répétition de l'opération dont il s'agit, rendue sensible à l'opérateur.

*

Dans ce brouillon de la leçon, Valéry insiste sur la nécessité de penser la littérature avec des notions qui lui soient appropriées. Du point de vue de la poétique, Balzac et Eugène Sue constituent des objets d'un intérêt équivalent, sans qu'il soit besoin de les distinguer par des jugements de valeur. Fondamentalement, en dépit de leurs positions différentes dans le canon, les deux écrivains suivent des mécanismes de production quasiment « indiscernables ».

En général, les œuvres de l'esprit donnent lieu à des questions ou à des problèmes qu'elles font naître, une à une, et de ces cas particuliers on essaie de tirer soit une *esthétique*, soit une *heuristique*, soit une épistémologie — mots barbares[4].

J'ai tenté de mon côté une entreprise toute différente. J'ai considéré cette production dans sa généralité la plus entière et l'ai tenue pour une réaction normale ou, plutôt, d'un type normal de l'organisation humaine, parvenue à un certain niveau de complexité. La *valeur* des œuvres n'entre pas ici en ligne de compte. Ceci revient à refaire ce qui a été fait une fois, mais consciemment.

L’espèce même de ces productions — tableau, poème — n’apparaît pas encore. Il est bien probable que les primitifs qui dessinaient ou gravaient dans les grottes ne s’inquiétaient pas s’ils faisaient de l’art ou de la science.

Lorsque nous pensons *ordinairement* à ces œuvres de l’esprit, deux notions nous sont familières, immédiates, et nous ne nous doutons même pas qu’elles masquent, dès qu’elles se présentent à nos esprits, ce que je crois l’essentiel de la question — son essence même. Nous pensons, dès que nous pensons à quelque œuvre — nous pensons à un certain *auteur* et à une certaine *valeur*. L’*auteur* est un personnage qui nous est plus ou moins connu ; nous croyons alors que tout ce qui se rapporte à lui a rapport à son œuvre — et nous aidera à la mieux comprendre. (Mais comprendre une œuvre ou quoi que ce soit ce n’est autre chose que de le *refaire*. C’est là la limite de la compréhension.)

De là, tout le travail d’histoire littéraire. Mais nous avons beau connaître dans le détail le plus complet la vie, les lectures, les mœurs d’un auteur, tout ceci ne nous donne aucune idée sur l’opération même de sa production. La plupart des détails dont je parle s’ajoutent sans nécessité, se juxtaposent plutôt. *Cette connaissance n’accroît en rien notre propre*.

Quant aux jugements de valeur, sans parler de leur valeur à eux-mêmes, il est à remarquer qu’ils distinguent entre les œuvres avant que nous ayons une idée de toute œuvre possible. (Nous distinguons Balzac d’Eugène Sue, mais nous ne pensons point qu’il y a peut-être un moment où ils sont indiscernables : ils se ressemblent beaucoup dans la plupart des petits intervalles de temps.)

Rien de plus naturel. Mais ce qui est ou semble le plus naturel par l’usage, nous devons le considérer ici comme l’œuvre d’une très ancienne habitude (exemple : la coexistence du monde optique et du monde auditif), laquelle nous dissimule ce qui paraîtrait peut-être, s’imposerait peut-être au regard d’un observateur qui n’aurait pas appris à ne pas voir les obstacles, ce qui est une manière comme une autre de les franchir. Dans les lettres et

dans les arts, surtout, le jugement de valeur nous impose une vue des choses curieusement incomplète. C’est une vue panoramique qui ne montrerait que les sommets au-dessus de deux mille mètres d’altitude.

Dans les sciences, la nature même de la production s’oppose à une simplification si grossière. Ici, le produit de l’esprit doit être transmissible, et les résultats, vérifiables en tous points et en tous lieux, doivent finalement s’agglomérer, car l’œuvre est commune. Ici, la personne s’évanouit rapidement dans l’ensemble de la création positive : la valeur de l’œuvre individuelle est nécessairement confondue au capital des acquisitions définitives.

(Nous disons *production*, et nous entendons ce mot au sens de produit. Je l’entends au sens de l’opération de laquelle résulte ce produit. C’est de l’analyse de cette opération que je voudrais tirer les notions fondamentales et les relations de condition au moyen desquelles l’idée d’œuvre me semblerait plus précise et plus [*phrase inachevée*]. Mais c’est là une tâche peut-être insurmontable et un dessein tout chimérique. Mais toutes les entreprises téméraires ne sont pas sans fruit, et il en est dont l’insuccès même a son intérêt. Comment s’y prendre ? J’ai dit que je voulais procéder d’abord en recherchant la plus grande généralité. J’ai considéré l’œuvre en acte, et non comme un objet éloigné de toute source de vie.)

Mais une autre sorte de simplification s’introduit et s’impose. Celle-ci est nécessaire. Elle permet de construire l’édifice scientifique sans devoir regarder à chaque instant à ses fondements. Toute science déclare — ou plutôt essaie de déclarer — et croit déclarer *une fois pour toutes* ses définitions et ses conventions. Il arrive bien que cette assise se trouve parfois ébranlée et qu’il faille revenir à la base, refaire une proposition qui parut longtemps évidente « par elle-même ». Parfois, il faut toucher aux notions les plus anciennement associées à la pensée même, et dont il semblait que la pensée ne pût se passer pour être ! Mais ces révisions,

d’ailleurs si fructueuses, doivent toujours se borner à ce qu’il faut et qui suffit pour l’objet particulier de la science considérée.

Si, dans les arts et les lettres, on est accoutumé à penser aux *œuvres* comme à des entités suffisamment définies par un objet et par un nom, et par un jugement de valeur, dans l’ordre des sciences on est obligé de ne retenir des travaux de l’esprit que les effets qui se dégagent de ces travaux, que les résultats opposables à l’esprit même. Mais dans l’esprit du savant la science n’est certainement pas à l’état où elle paraît dans les traités et dans les programmes.

Si je me suis progressivement fait cette *manière de voir*, dont les considérations que je vous expose dans ce cours sont en somme l’analyse (aussi précise que je puis la faire), c’est que telle autre manière de penser aux choses de l’esprit ne s’adaptait pas au mien. Tel langage, tel vocabulaire ne touchait pas en moi le point où le fonctionnement (variance) de la vie, la représentation des choses (énergie de représentation, de conservation, de combinaison), les *valeurs* (avec celle qui excite les moteurs complets) sont simultanément intéressés. Donc, recherche de ce que la *conscience de soi* peut offrir, quelles corrections elle peut apporter aux résultats de première intention — c’est introduire une *dimension de plus* —, quelles altérations.

Vous pouvez concevoir quelle différence il peut y avoir entre les effets produits en nous, les valeurs, le rôle dans le travail de l’esprit, par ces termes pris comme on nous les donne, à l’état de notions scolaires (phrase, vers, *œuvre*), ou bien considérés, c’est-à-dire *ressentis* comme des éléments vivants ou des modes vivants de notre fonctionnement même. C’est les rendre conscients (Jaëll[5]).

(Veille = nombre des plans distincts, simultanés[6] :

— 0

— Plan unique.

— Corps, esprit, monde bien séparés (veille) et leurs relations esprit → corps → monde, et moi *lié*.

— *Conscious*. *Moi* absolu, équidistant corps, esprit, monde.)

Nous pouvons alors discerner dans notre présence mentale, appliquée à telle ou telle occupation, à telle ou telle étude, ce que nous donnons d'existence, de durée, de quasi-réalité — aux objets apparents de cette application. (Il arrive qu'ils nous obsèdent.) Nous pouvons comparer *les états si différents d'une même notion* suivant qu'elle reçoit de nous ou qu'elle nous force à lui donner telle ou telle valeur d'action, telle ou telle résonance. (Le langage comme *œuvre*. Le langage, sans la considération des valeurs, c'est-à-dire sans la notion de son rôle dans l'action générale et la transformation de l'être, est mutilé. L'étude objective est insuffisante.)

Le même corps à différentes températures. (Variabilité, et faculté de tout l'être de devenir l'instrument d'une valeur d'excitation. Qu'est-ce qui se conserve ?)

1. NAF 19091, f. 8. Manuscrit autographe.
2. NAF 19091, f. 9. Dactylographie avec ajouts autographes.
3. NAF 19091, f. 10-11. Dactylographie avec ajouts autographes.
4. NAF 19099, f. 2-9. Manuscrit autographe.
5. Sur la pianiste Marie Jaëll, voir plus haut, p. 541.
6. Schéma représentant trois plans superposés, le dernier étant légendé *consciousness*.

OceanofPDF.com

SAMEDI 3 DÉCEMBRE 1938

(2e leçon)

# *L’œuvre est élimination d’un processus*

La production des œuvres de l’esprit peut être comparée au cycle d’une machine thermique, qui subit une modification passagère, consomme de l’énergie, puis revient à l’état initial. Ainsi l’esprit créateur mobilise-t-il certaines fonctions et les coordonne-t-il pour traiter certains produits de la sensibilité et certains événements organiques, avant de retourner à son état premier. Autrement dit, l’œuvre de l’esprit est « élimination d’un processus », et non pas manifestation de ce processus. Ce qui conduit à reconsidérer la place donnée à l’auteur, dont la biographie importe peu dans le processus concret de création. L’œuvre n’existe pas en tant que chose indépendante, mais toujours en relation avec un observateur. En tant que chose en effet, « un beau tableau n’est pas bien différent d’un mauvais » : la vraie différence entre un beau et un mauvais tableau est difficilement explicable par leurs différences, considérées de manière purement matérielle, et l’observateur doit toujours être pris en compte.

Je vous ai dit que la pensée la plus tendue ne pouvait par soi seule amener le moindre effet extérieur conforme à elle[1]. Je vous ai dit aussi que l’état le plus fréquent de notre conscience était *comme* accidentel — et même comme inépuisablement accidentel. Notez que ces deux propositions, qui sont d’observation banale, constituent deux conditions évidentes d’impossibilité de production.

Or, nous produisons... Ou plutôt, il y a des productions. Il y a donc quelque chose — il y a de quoi produire. Il y a de quoi inégaliser les événements psychologiques ou physiologiques successifs ; créer une sorte de champ de valeurs ; et il y a de quoi donner à la pensée puissance d’agir.

Mais j’ai observé aussi que si l’on considère l’ensemble de la production, tout ce qui est « intérieur » apparaît aussitôt comme une partie, un moment d’une certaine transformation. Cette transformation elle-même présente des caractères remarquables. Elle compose des propriétés ou des fonctions de l’être qui ne sont que momentanément composées ou liées ; cette composition en exclut certaines autres.

Mais cette restriction qui obtient concentration et coordination est *coûteuse*. Elle constitue un écart, comme si une distribution égale était la norme, le régime le plus favorable aux échanges égaux. Mais cette égalité est, du côté de la production, improductive. En somme, toute action productive est coordonnée (exige coordination de fonctions généralement distinctes et libres) ; mais toute coordination est instable, tend vers sa dissolution et le retour à l’état initial.

D’autre part, tout acte a son point de départ dans quelque extériorité (c’est la source des excitations de la sensibilité, comme elle est aussi pour l’organisme celle de ses énergies, de sa matière), et il a son effet dans quelque extériorité. Si on confond les deux, on obtient une sorte de cycle, par rapport auquel l’agent, le facteur même de la transformation, est grossièrement comparable à un corps qui, dans une machine thermique, subit une modification passagère portant sur son volume, sa pression et sa température, par lesquels nous l’employons à effectuer un certain travail mécanique aux dépens d’une certaine destruction d’autre forme d’énergie — après quoi il revient à son état premier.

Cette image est des plus grossières, plus grossière que la représentation enfantine d’un visage par un rond et deux points pour les yeux... Mais elle me sert pour exprimer cependant la conservation de l’agent — c’est-à-dire du système agissant extérieurement, donc producteur — pendant, ou plutôt sa restitution dans un état de même disponibilité, après l’ouvrage fait. Et par là, peut-être vous puis-je faire concevoir comment et pourquoi je distingue ce système producteur de l’*auteur*, au sens ordinaire, c’est-à-dire de la

personne pourvue de tous les attributs, sujette à tous les accidents, depuis celui de la naissance, qui lui donnent un nom, une époque, une nation, un langage, des aventures, des vicissitudes, un physique, une santé, etc., qui la rendent singulière. Nous n'en sommes pas encore là. Nous procédons en toute généralité. Quand je vous parlerai littérature, je vous arrêterai sur la notion de mot, de phrase, de paragraphe, de vers et d'image avant de parler de l'*Énéide* ou des *Fleurs du mal*.

D'ailleurs, quand nous prononçons les mots *mémoire*, *attention*, *imagination*, *intelligence*, nous faisons incidemment et transitivement ce que je tente de faire consciemment et systématiquement ici. En effet, ces termes sont indépendants de toute personne déterminée, et s'entendent de ce qu'on nomme l'*esprit* comme producteur intime, et se modifiant pour produire à soi-même certains effets. J'emploie le mot *système producteur* pour marquer d'abord que je pense à une modification extérieure d'un certain genre, et ensuite que l'agissement du système est suivi de sa dissolution et d'un retour à la distribution la plus libre de ses parties.

De plus, j'indique par là qu'il faut se garder de l'illusion commune, due à la facilité que nous avons de rester dans le vague, qui consiste à croire que tous les renseignements possibles sur un auteur « expliquent », comme on dit, ses ouvrages... C'est le fameux problème de l'âge du capitaine... Ou plutôt c'est le problème inverse : de l'âge, déduire le tonnage du navire...

Quant à moi, je ne me propose pas d'expliquer, et je ne crois avoir dit quelque chose quand je dis que Hugo a été pair de France, malheureux en ménage et qu'il s'est exilé dix-huit ans — et enfin qu'il avait du génie. J'ai alors l'impression de m'éloigner de la représentation d'un *état de moi* moyennant lequel j'essaierais de reconstituer la fabrication, l'action productrice de tel fragment de *La Légende des siècles*. Après tout, c'est là la question. *Œuvre de l'esprit*, production d'œuvres de l'esprit : il ne s'agit que de saisir de son mieux (*de son mieux à soi*) la forme de transformation qui tire du désordre et de la disponibilité fonctionnelle initiale, *de la nôtre*,

de l’état dans lequel l’être le mieux doué, l’être le plus ordinaire sont identiques, et le sont *devant eux-mêmes*, dans lequel nous sommes bien peu différents des plus grands hommes — il s’agit de tenter de se figurer un état et des événements intérieurs très écartés de l’ordinaire et finalement productifs de l’action qui émet l’œuvre.

On pourrait formuler ceci en disant que l’on peut essayer de commencer par les commencements — par la naïveté des observations : c’est ce que je fais.

J’ai observé simplement que j’en savais aussi peu sur mes actions les plus faciles et les plus familières que sur les opérations qui ont pour résultat les ouvrages que nous admirons, et qui nous semblent les produits les plus exceptionnels et les moins commensurables avec notre propre faculté de créer.

Je marche d’un point à un autre. J’écris ou je dessine, en y pensant, ou sans y penser. Les résultats de ces actes peuvent, selon les circonstances, prendre pour moi, ou pour tel autre, des valeurs bien diverses. J’ai pu écrire un billet insignifiant. J’ai pu écrire des mots qui m’engagent gravement. J’ai pu écrire une œuvre qui aura quelque portée. Tout ceci ne dépend que de ce qui m’entoure. Dans tous ces cas, l’*acte même* s’évanouit tantôt devant l’importance, tantôt devant l’insignifiance du résultat extérieur et ultérieur. Mais il s’évanouit aussi par sa nature même.

Mais, l’acte s’évanouissant, les caractères réels de la production s’évanouissent avec lui. Le potier a terminé son travail. Le vase qu’il a tourné passe dans un autre système de relations. On va — et c’est le cas ordinaire — l’apprécier et l’utiliser dans cet état. Mais on peut aussi le considérer comme représentant une phase d’action d’un être vivant et cesser au contraire, pour un temps, d’y voir un objet isolable : une fleur détachée de la plante a sa *valeur*. La matière, l’énergie et l’étrange mécanisme formé par une certaine attitude du corps humain ; la configuration de ce corps et la distribution de ses forces ; l’excitation de ces mêmes forces ; la

coordination des sens qui les orientent ; les réglages des réflexes ; l'ingrédient mystérieux qu'introduit dans l'affaire l'attente de ce que nous appelons notre esprit ; le modèle et la conservation du modèle, chose vraiment merveilleuse... : voilà, pour moi, ce qui m'arrête et qui m'interroge. Le vase *est élimination* d'un processus.

Cette manière de voir transforme profondément les notions en usage. En particulier, elle modifie la notion d'*auteur* très sensiblement ; et elle annule (au moins dans un certain sens) la notion de *valeur*.

Enfin, l'œuvre elle-même devient un élément de transformation du système très composé, formé d'un être vivant avec lequel cette œuvre est d'abord comme confondue ; elle ne se distingue pas d'une de ces productions passagères de sensibilité intérieure dont je vous ai entretenus. Elle peut alors se développer ou non, arriver à la matérialité. Et nous essaierons ultérieurement d'isoler et de préciser ce qu'on peut entrevoir de ce passage à l'existence active, à la période décisionnaire et aux actes. Voici le grand mot lâché : l'*acte*.

(Ici, exemple : le *sujet*... Et, de même, toutes les pseudo-définitions et notions en ces matières.)

*

Je m'éloigne des manières ordinaires de considérer les œuvres de l'esprit — et je m'en éloigne, contraint de le faire par la simple observation[2].

La manière ordinaire consiste à considérer un certain objet — livre, tableaux... — *hors du temps*, c'est-à-dire sans spécification de l'observateur ; à associer à cet objet un *auteur* (et une *valeur*, influence, etc.). Tout ce qui se rattache à cet *auteur-individu* est supposé avoir quelque rapport avec l'objet-œuvre (dates, biographie), et il se trouve que l'on assemble comme l'on peut les aspects extérieurs de ce personnage avec l'ouvrage, lui-même considéré comme une *chose*.

Mais je trouve que c’est là confondre les observations. D’abord, une œuvre n’est un *objet*, une *chose*, qu’en cessant d’être capable de jouer un rôle autre que celui d’une *chose*. Un beau tableau n’est pas bien différent d’un mauvais : *leurs différences sont finies*. Quant à l’*auteur*, c’est également un *individu*. Un grand poète, dans sa vie, n’est pas bien différent d’un citoyen pris au hasard. Il faut toute la sottise des modernes pour que l’on s’enquière et qu’on soit curieux des détails les plus ordinaires.

1. NAF 19091, f. 12-16. Dactylographie avec ajouts autographes.
2. NAF 19091, f. 21. Manuscrit autographe.

*OceanofPDF.com*

MERCREDI 7 ET JEUDI 8 DÉCEMBRE 1938
(3e et 4e leçons)

# *L’acte moteur, modèle de l’œuvre de l’esprit*

Si l’acte moteur simple peut servir de modèle à la fonction de création des œuvres de l’esprit, le modèle n’est pas sans montrer ses limites. L’œuvre de l’esprit consiste à transformer quelque chose pour transformer quelqu’un : c’est « une transformation qui a une transformation pour objet ». À la différence du système moteur, où le même muscle peut se contracter de la même manière un nombre indéfini de fois, l’esprit refuse la répétition : tout ce qu’il fut, tout ce qu’il est, lui sert à devenir autre que ce qu’il fut. Quand on regarde attentivement la forme des œuvres de l’esprit, on se rend compte toutefois que la répétition est presque inévitable. Ainsi, en littérature, « la monotonie syntaxique est le péché de beaucoup d’écrivains ».

Si l’on a choisi l’idée générale d’action ou d’acte pour fonder cette étude sur ce type de la transformation la plus étendue et la plus sensible, si ce n’est la seule sensible de l’individu, c’est qu’en suivant le processus de cette transformation observée dans les cas les plus complexes et les plus complets on doit nécessairement trouver tous les états internes ou externes dont l’organisme conscient et pensant est capable[1]. Cette méthode revient à considérer l’action humaine comme une simple complication de l’acte réflexe. Mais l’action de degré supérieur s’oppose au réflexe simple par la nécessité de combiner chaque fois un certain nombre de fonctions indépendantes, ce qui constitue une véritable création. J’expliquerai ce que nous entendons par fonction indépendante. Nous créons à chaque instant : si on notait les systèmes de valeurs des variables senso-motrices, on n’en

trouverait jamais deux pareils. Pour faire concevoir ce que j'entends par fonction indépendante, il me suffira de prendre un exemple : le plus simple sera celui d'un faisceau musculaire isolable. Un tel organe ne peut que se contracter et se détendre ; on peut donc représenter sa manière d'être et de fonctionner par un cycle. Quoi qu'il arrive en fait d'excitation à ce muscle, qu'il soit excité par un choc, par un accident chimique, acide ou autre, voire par la lumière, ou qu'il le soit par l'action des terminaisons motrices qu'il commande normalement, il ne peut et ne sait faire que se contracter ou revenir à son état de résolution.

Il est très important de remarquer, puisque notre exemple a été choisi dans l'ordre des fonctions motrices, que les fonctions de cette espèce, nos muscles soumis à la volonté, peuvent reproduire à vide tous les actes qu'ils exécutent d'autre part en charge. Cette propriété si simple me semble capitale pour la formation de nos idées abstraites. Observez qu'elle se rattache d'une manière immédiate à la notion de l'arbitraire, à laquelle il faut attacher une importance essentielle dans toutes les questions de production. Ce qui revient à dire que le faire peut ainsi entrer dans nos combinaisons mentales sous forme de symbole, tandis que nous n'avons aucune manière de représenter symboliquement et, par conséquent, de combiner d'autres fonctions organiques : par exemple, le travail des muscles lisses ou du cœur, les mouvements viscéraux ne sont pas représentés par nous comme le sont les mouvements volontaires. Nous ne pouvons guère ni pleurer ni rougir à volonté. Encore moins modifier nos mouvements cardiaques ou péristaltiques et ce n'est qu'exceptionnellement que nous modifions le rythme respiratoire.

Toutes ces simples remarques doivent faire sentir à quel point notre type de l'acte volontaire doit jouer un rôle essentiel dans la formation du modèle intérieur et la préparation des actes d'exécution déterminés qui vont modifier les éléments matériels, la substance de l'œuvre. Peut-être faudra-t-il énumérer les divers appareils moteurs qui, combinés avec les appareils

des sens, nous donneront une idée de ce qu'on peut appeler le *possible* en cette matière.

Si je puis me permettre cette formule hardie, nous ne pourrions rien faire dans cet ordre si nous ne pouvions *faire sans faire*.

*

Toute œuvre de l'esprit est une transformation qui a une transformation pour objet[2]. Telle est, je crois, l'idée la plus générale que nous puissions nous en faire.

Quelqu'un transforme quelque chose en vue de modifier quelqu'un. C'est là une action — d'un caractère particulier, il est vrai, et qu'il conviendra de préciser autant que nous le pourrons. Mais elle porte d'abord le type général de nos actes, et c'est ce type qui doit s'imposer à nous, avant toute chose. L'œuvre d'art engage les pouvoirs les plus généraux de l'homme et ses moyens d'agir, qui peuvent s'employer en toute application. La danse met en jeu les membres et les forces que tous les actes utilisent. Le poète use de la langue, des mots et de la syntaxe qu'il a appris et qui lui servent à toutes les fins du langage.

Nous devons donc, pour assurer nos premières démarches, nous faire une idée assez précise de l'action en général ; et chercher ensuite à spécialiser cette action de manière à voir apparaître les problèmes successifs que la production des œuvres considérée comme l'effet d'une action nous obligera à énoncer.

Si j'ai choisi cette voie, et non celle qui consisterait à partir des œuvres pour tenter de remonter à leur source, c'est qu'il est presque impossible de penser à des œuvres et de s'en expliquer, sans s'exprimer dans un langage qui suppose connues, acceptées, bien comprises et possédées toutes les notions que j'estime devoir être, au contraire, différées, et les unes, peut-être, supprimées ou remplacées, les autres retrouvées, de manière à ne pas nous embarrasser de difficultés purement traditionnelles, et dues à

l’interférence de termes créés séparément, à des époques différentes, dans des circonstances sans relations entre elles (revenir à l’état le plus « libre », la phase d’énergie disponible, l’œuvre étant détermination) ; ce qui conduit à prendre pour solutions ce qui doit être tenu pour problème.

Par exemple, si je vous dis : « cet ouvrage est écrit en vers », je dis que nous savons ce que c’est que le vers, et sans doute nous le savons, et le savons suffisamment pour en parler, et même pour faire des vers ; mais nous ne le savons pas tellement que nous puissions rattacher ce mode du langage au régime de notre vie et de notre langage ordinaire, et l’en dégager en décelant d’abord un besoin, une excitation qui se cherche une expansion et une expression verbale particulière, et en essayant ensuite de reconstituer les tâtonnements et les phases d’organisation de cette expression — ce qui fut retranché ou tenu pour négligeable des fonctions du langage ordinaire, ce qui lui fut au contraire imposé, ce qui fut relevé et développé de ces fonctions pour constituer un art de la poésie. Nous trouverons alors que le vers est d’abord une forme d’action en relation étroite avec son effet auditif, relation d’ailleurs réciproque, et nous pourrons le définir en termes d’acte, ce qui est la seule manière de définir utilement.

En somme, l’idée générale de transformation et l’idée un peu plus restreinte d’acte ou d’action me serviront de principe, c’est-à-dire à la fois d’entrée en matière et de référence dans la suite.

C’est là vouloir trouver ou vouloir donner au phénomène de la production des œuvres un caractère qu’on peut appeler fonctionnel, puisque tout acte a ce caractère ; tout acte, quels que soient sa nature, son mécanisme, son objet apparent, ses effets extérieurs, consiste, si on le rapporte à l’individu qui l’exécute, dans un écart d’un certain état de liberté et dans un retour local ou général à ce même état.

C’est là une loi évidente de notre système moteur. Mais nous la reconnaissons dans le travail de notre pensée, dans nos attentions, qui sont des contraintes momentanées, des diminutions d’une certaine liberté de

désordre et d’échanges de hasard, au profit d’une présence spécialisée ; et qui s’achèvent par une reprise de la circulation générale de toutes les sollicitations du moment.

Nous avons donc, en quelque sorte, décrit un cycle, dont nous n’avons généralement aucune conscience. Mais au contraire nous sommes tout entiers dans quelqu’un de ces moments. Ce qui nous frappe et nous importe, c’est le but instantané de notre effort, c’est-à-dire de notre écart ; ce sont aussi les incidents et les effets, et les difficultés et les promesses de notre acte ; mais sa structure simple et profonde nous échappe ; peut-être même doit-elle nous échapper.

Cependant, c’est elle qui doit à présent nous retenir, et nous devons nous familiariser avec elle pour nous replacer dans sa nature réelle, et nous rendre un peu plus intelligible la production des ouvrages de l’esprit.

Il faut donc se faire ici une idée utilisable, et donc très simplifiée de l’acte même, de cet écart et de ce retour dont j’étends la notion à l’esprit. Je soulève d’abord une question qui pourrait s’élever d’elle-même dans votre pensée. Tout acte ne peut se concevoir que pouvant être répété quant à sa figure (répétition). L’idée que nous en avons est conçue par nous comme indépendante de toute circonstance extérieure ; et c’est là l’origine de la notion de l’infini. Je puis ajouter une pierre à un tas de pierres, quel que soit l’amas déjà formé. Mais, semble-t-il, mon esprit ne se répète pas, il fuit tout ce qu’il fut, dont il se fait des degrés, des moyens, des expédients, des ressources pour être indéfiniment autre. Le même coup ne se reproduit jamais exactement dans la partie que joue le moi avec le moi. C’est une règle du jeu. Ce qui se répéterait ou bien ne serait pas reconnu, ou bien serait reconnu, c’est-à-dire affecté d’un signe qui en ferait un objet mental nouveau ; nous ne pouvons dire alors qu’il se répète, ce qui n’aurait aucun sens.

Ceci est exact : mais si les combinaisons changent sans retour, et nous paraissent indéfiniment variées, l’appareil qui les forme et dont on oublie

l’existence est capable de beaucoup moins d’applications différentes. Supposez un instant que, lisant un livre, vous fixiez votre attention sur la forme du discours, sur la structure des phrases successives, sans tenir compte de leur signification ; c’est regarder aux membres du cheval, et négliger le costume et l’arroi du cavalier. Vous observerez en général une grande pauvreté des allures ; la monotonie syntaxique est le péché de beaucoup d’écrivains. Il est vrai que le lecteur ne s’en avise jamais. Pour s’en inquiéter, il faut bien concevoir cette nature d’acte qui est l’essence des œuvres, et à laquelle je reviens.

Représentons-nous donc un acte de l’homme aussi complet que possible ; acte réfléchi, par conséquent ; acte volontaire, et qui mette en jeu tout ce qu’un acte de ce rang peut exiger, en fait de fonctions indépendantes qu’il coordonne quelque temps, de liaisons réflexes ou soutenues et d’éléments psychiques. Il y a avantage à se donner un acte de cet ordre, car ce sont les actes de cette espèce que nous connaissons directement le mieux par nous-mêmes. Ensuite, ce sont eux qui nous offriront un type de transformation très complet, type que nous pourrons à notre gré réduire, appauvrir, ramener finalement au schème de simple acte réflexe.

Mais comment est-il possible de concevoir que cette action ne soit pas déterminée par un excitant intérieur ?

1. NAF 19091, f. 65-66. Dactylographie avec corrections autographes, portant la mention « 7-8 ». Datation hypothétique. Cette semaine-là, les cours furent décalés au mercredi et au jeudi.

2. NAF 19091, f. 67-71. Dactylographie avec corrections autographes.

OceanofPDF.com

VENDREDI 6 JANVIER 1939
(8e leçon)

# *Le cycle de la production intellectuelle*

La production intellectuelle peut être analysée sur le modèle d'un système qui, à partir d'un accident initial, coordonne ses facultés en vue de répondre à cet accident. La production de l'œuvre, à l'instar de la satisfaction d'un besoin animal quelconque, clôt le cycle ainsi déclenché et ramène le système au zéro initial. La comparaison avec le chien, entre autres, manifeste clairement la volonté de Valéry de démythologiser la création artistique.

Je voudrais vous faire sentir que l'aspect de la production intellectuelle (ou plutôt à tendance de modifications de l'esprit — ou des esprits) que j'ai pris à charge de vous communiquer n'est pas du tout artificiellement ménagé ; mais, au contraire, s'est imposé à moi comme le seul qui satisfît à mes observations et à mes expériences directes[1].

Il s'agit en somme de replacer la production dans le cours même d'une vie, de la considérer à l'échelle des phénomènes de notre vie, en tant que directement observables et avec le moins de recours possible aux connaissances dites « scientifiques », qui sont celles qui exigent : 1º un isolement des phénomènes ; 2º un matériel mental et physique développé, parfois d'une complication extrême, qu'il s'agisse de symboles ou d'appareils. Or, s'agissant de l'*esprit*, je n'ai ni les moyens ni le droit d'isoler des systèmes particuliers.

Comment placer cette production dans ce cours de la vie ? Vous avez vu que c'est le type ou la formule générale de l'action qui a fini par me fixer.

Production, c’est d’abord sensibilité. Spontanéité. Mais la production d’œuvres déterminées, c’est fabrication. Le végétal produit sa fleur. L’émotion produit ses expressions immédiates, comme l’œil ses compléments de couleur. Mais ces productions sont comme des réponses monotones et uniformes. Cela est le fait de fonctions qui ne savent donner qu’une même chose.

Mais le même individu peut produire des œuvres très diverses, et cette diversité répondre à des circonstances étrangères très variées. L’individu est donc nécessairement riche d’un possible. Ce possible-là est lui-même très supérieur aux possibilités locales de nos fonctions prises une à une.

Il y a en lui une foule de coordinations possibles. Mais qui dit coordination introduit la motilité plus ou moins apparente.

J’insiste sur cette quantité, sur cet implexe de possibilités. Comment contenons-nous de quoi être plus ou moins lucides, plus ou moins inventifs, plus ou moins prompts à réagir, et par des actes plus ou moins compliqués ?

Parmi ces réactions, la fabrication des œuvres. Celui qui fait l’œuvre est... Je me trompe : à ce niveau, il n’y a pas de « celui » ; il y a un système sans nom qui se dégage sur un signal de l’état sans durée et sans inégalité dans lequel il est virtuellement contenu ; à la merci de la circonstance. Je contiens de quoi accomplir telle tâche ou, du moins, de quoi sentir en moi se dessiner la machine qui l’accomplirait si [*phrase inachevée*]. Et cette épure est en diverse condition : nette ou non ; avec telles variantes ou non. De plus, et d’ailleurs généralement, elle est déguisée, car elle peut me cacher quantité de choses suffisamment résorbées pour qu’il n’en soit plus question. Par exemple, l’acte manuel d’écrire ne figure pas dans l’idée d’écrire un poème. Il faut une analyse et un retour à la rigueur pour le remettre en conscience.

En somme, je me force de tirer du trafic ordinaire de la vie observée le long de sa chronologie diurne, effectuant sa besogne de conservation, et travaillant à sa marche à peu près régulière, ce qui me permettra de me

représenter ses écarts créateurs, dont certains laisseront dans le milieu de cette vie des objets que d'autres vivants interpréteront, qualifieront d'œuvres, auxquels ils attacheront telle ou telle valeur, de zéro à l'infini.

Or, en suivant l'évolution du premier grand cycle que nous accomplissons et qui se nomme *une journée*, nous trouverons nécessairement des processus d'actions ; plus ou moins complètes, plus ou moins précises, amenuisées ou adaptées, ou achevées, dont la première, qui est essentielle, mais si générale qu'on ne la considère pas même comme une action se nomme : le réveil [2].

Le chien.

Mais observez que la notion de réveil, de coordination et distinction brusque, s'étend à quantité de petits réveils.

*

[*page précédente manquante*] se divisent, redeviennent libres de former combinaisons, etc. [3] ?

Pensons par exemple à la nutrition dans sa première phase. D'abord, les sens, la vue, l'odorat, l'ouïe sont éveillés, ainsi que les systèmes moteurs qui les orientent, en même temps que l'aiguillon du *besoin* se fait sentir. L'animal entre en chasse ; il se fait tout entier l'agent de cette fonction qui vient de se constituer en unité d'action. Ici, la motricité, d'une part ; les correspondances d'ordre psychique, mémoire, liaisons, interviennent.

Enfin, le but est atteint ; l'automatisme intérieur se déclenche. La spécialisation des fonctions de relation et leur coordination peuvent cesser. L'être revient à sa liberté, à son égalité initiale. Un cycle a été décrit. C'est ainsi que dans le producteur des ouvrages se forme, à partir d'un événement excitateur initial, un système isolé, qui substitue son évolution dirigée à l'état diffus du régime normal.

Ceci nous contraint à la notion fondamentale (fondamentale pour notre étude) d'*action complète*.

*

*Production* est *action*[4]. Cette action (quand elle est complexe et consciente) exige une modification cachée : un montage de l'appareil sensitivo-moteur. D'où conséquences déjà sommairement indiquées.

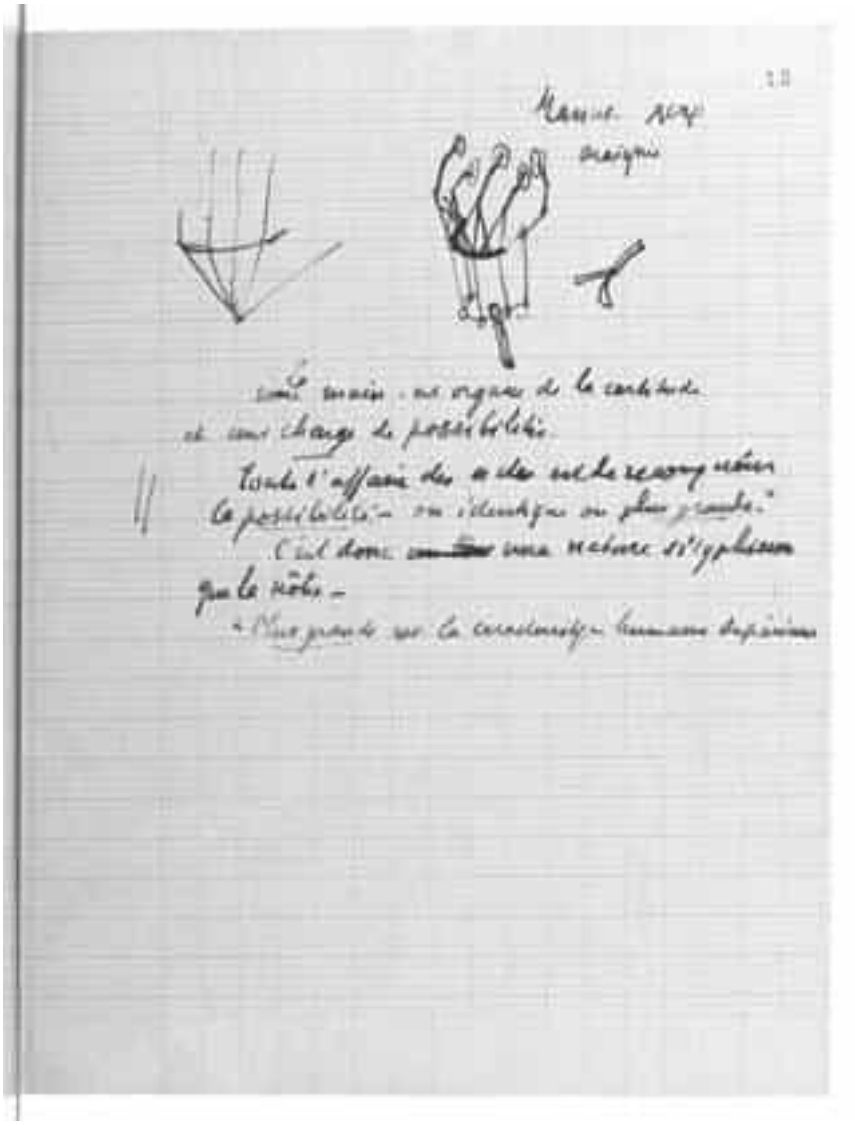
Ce montage suivi de l'exécution des actes est parmi les possibles. Il constitue la formation de l'agent dans l'être capable d'une pluralité de ces constructions de machines. Il se produit à partir d'un état de disponibilité ou liberté relative ; et l'exécution de l'acte va ramener le système au zéro, à l'égalité : l'acte ainsi accompli a créé une modification extérieure ; et aussi une modification de la personnalité est possible. Phénomènes résiduels : mémoire, création d'automatismes, sensibilisations diverses.

Mais le mécanisme même est restitué. Tandis que l'œuvre est comme une élimination — au point de vue conservation de l'être. *On voit que* parmi les problèmes de la production, l'analyse de l'acte en général s'impose.

J'en ai donc recherché les conditions, et ceci en vue du problème futur (qui se posera en présence de toute œuvre), *à savoir* les effets de l'acte du vivant sur l'œuvre, les restrictions (cf. dans le langage : la phonétique n'est pas autre chose que l'effet de l'articulation ; la musique ; la géométrie est liée à l'acte de la vue, du tact et de la motilité, etc.).

Ces conditions de l'acte ont été groupées par moi sous *trois* chefs principaux. Toute action est d'abord accidentelle. L'œuvre la plus importante naît d'un incident. Le fortuit initial ? Exemple d'un rythme générateur.

OceanofPDF.com



Page de brouillon du cours (croquis de main-machine, « *Manus, kheir.* Araignée. La main est organe de la certitude et une *charge* de possibilités. Toute l’affaire des actes est de reconquérir la *possibilité* ou identique ou *plus grande*. *Plus grande* est la caractéristique humaine supérieure. C’est donc une nature sisyphienne que la nôtre »), 1938-1939.

1. NAF 19091, f. 23-25. Dactylographie avec ajouts autographes.
2. Le recueil *Charmes* s’ouvre par le poème « Aurore », qui est une célébration du réveil.

3. NAF 19091, f. 27. Dactylographie avec ajouts autographes.
4. NAF 19091, f. 28. Dactylographie.

OceanofPDF.com

VENDREDI 13 JANVIER 1939

(10e leçon)

# *« L’enfant qui fait ses premiers pas »*

La production des œuvres de l’esprit peut être comparée aux actes moteurs les plus simples, ceux d’un enfant qui fait ses premiers pas ou d’un homme qui avance dans l’obscurité. Dans tous ces cas, c’est le même modèle de fonctionnement qui s’impose, où, à l’incertitude initiale, succède le sentiment rétrospectif de la nécessité et de l’évidence de l’acte.

Considérez l’enfant qui fait ses premiers pas[1]. Songez à l’état initial de ce petit système vivant, qui est caractérisé par *une profonde ignorance de soi-même*. Vous trouvez en lui tout à fait les mêmes constituants que dans l’homme devant une œuvre qu’il n’a encore jamais accomplie. *L’intention de faire. L’excitation à imiter ce qu’il voit les autres accomplir (car, chez le créateur le plus « original », l’idée même de créer est imitation). La notion de peinture précède l’idée de peinture, etc*. On oublie ce *contenant*.

Il y a une excitation de la sensibilité qui détermine à l’imitation. Et ceci à tous les degrés. Ici, l’homme descend positivement du singe. Tout artiste commence par imiter, non seulement quelque autre artiste antérieur dans ses œuvres, mais le geste, la catégorie d’actes qui aura pour résultat *tableau*, *poème*, etc. La « peinture » : acte[2]. Invention du sonnet.

Ainsi, dans cet état initial, nous trouvons tous les facteurs ou constituants qui, plus ou moins cachés par le passage à l’automatisme, n’en sont pas moins les nécessaires conditions de tous nos actes composés. Cet enfant qui s’essaie à marcher fait une expérience capitale, la recommence. Il

arrive à faire quelques pas entre sa mère et une chaise, sur laquelle il s'abat. Il a atteint un but. Il a appris ce qu'est un *but*. Il rit de joie : il a accompli l'*impossible*. *L'ex-impossible... C'est Kepler, c'est Wagner*. *Il se livre à sa gloire. La détente heureuse se produit.* Il contenait donc de quoi tenter l'expérience.

Ce petit exemple fait ressortir, met en lumière la généralité de notre parti pris, ou méthode, de suivre, pour concevoir la production organisée, le processus ou l'évolution de l'action : son état initial ; ses prémisses : disponibilité, possibilités... Puis, incidents ou accidents initiaux ; puis la période de tâtonnements, qui nous engage dans une spécialisation, et enfin, après convergence de ces efforts, après toutes les timidités, après toutes les ratures et reprises, l'acte même et ses effets.

Type général de transformation à facteur de motricité. Ceci est un type absolument général qui me permet d'assembler *dans une même forme* des observations aussi diverses que *le réveil*, que l'éducation des grandes machines de mouvement : marche, nage, danse, cheval, bicyclette — dont chacune pourrait être représentée par une formule dans laquelle figureraient des variables de sensibilité et d'associations motrices, d'images mentales et de formes d'énergie... Ainsi, tous ces facteurs, dont chacun *ne sait faire qu'une chose, et la fait à partir de n'importe quelle excitation*, se composent pour accomplir une quantité indéterminée de choses, et peuvent ne répondre qu'à une certaine catégorie d'excitations. Toutes les atteintes pathologiques ne font que montrer la complexité de ces montages.

J'ai pensé que la production des œuvres les plus éloignées de l'utile, les plus somptuaires, les luxes de l'esprit, ne pouvait se faire dans un cadre psychophysiologique différent de celui de nos actes organisés de la vie de relation, appliquée à la conservation de la vie tout court. Ici, deux observations singulières.

D'abord, ce processus de spécialisation, cette transformation qui précède la transformation qui sera l'acte même, l'acte visible, cette

véritable construction cachée de la machine à agir, s'observe à divers niveaux. Passage du sommeil à la veille ; passage de l'état diffus à l'état précis ; passage de tout l'être du zéro à la tension d'action, ou d'énergie d'action ; passage d'un système local de la sensibilité à une sensibilité plus exquise (ce qui pourrait donner lieu à toute une étude bien intéressante...).

Dans tous ces cas, le même type se remarque. Et nous pouvons le rapprocher, utiliser pour le penser certaines notions abstraites qui viennent à la pensée assez naturellement dans sa réflexion sur ce point. Commençons toutefois par des exemples fort simples et concrets : l'homme qui cherche à enfiler une aiguille ; celui qui dans l'obscurité cherche la serrure avec sa clef ; celui qui cherche un mot, une rime ; celui qui cherche l'image, l'idée ; ou l'artilleur qui cherche à atteindre un objectif. Dans tous ces cas, l'état de détermination complète qui permettra d'exécuter l'acte par simple action réflexe est précédé de tâtonnements répétés, constituant un ensemble de démarches relativement désordonnées — hésitations ou attentes. Or, dans certains cas, cette indétermination plus ou moins active, est *brusquement levée. Tout s'éclaircit. Un événement est intervenu. Le jeu n'est plus égal. Au lieu de continuer à multiplier les épreuves, l'acte s'indique, s'impose et s'accomplit. Comme si une intervention extérieure au jeu avait fait d'un coup ce que nous cherchions à atteindre par le grand nombre des épreuves*. La certitude a remplacé la probabilité. Ceci s'observe fréquemment dans la mémoire. Ceci ressemble à ce qui se passe quand, un homme pénétrant dans un lieu obscur et hésitant à s'y engager, un coup de lumière est produit. Un instant de lumière a suffi. L'homme a vu, photographié dans son esprit le local, la place des meubles, des portes, et, malgré l'obscurité restituée, s'avancera nettement vers son but.

N'est-ce pas là une représentation, et même plus qu'une simple image de ce qu'on nomme *intuition* : vision qui précipite de l'incertain dans le certain, qui économise le calcul des probabilités ? La main qui tirait de l'urne les boules une à une, cette main qui ne perçoit pas la couleur des

boules, la voici assistée d’un œil, et dès lors, plus d’hésitation, le jeu n’est plus.

Il est inutile de vous dire à quel point ces humbles exemples ont leurs analogues dans les états les plus relevés de la production des œuvres de l’esprit (*grandes leçons en petites choses*).

Dans celles-ci, ou plutôt dans notre idée de celles-ci, figure toujours, et même comme élément essentiel de leur « valeur », la condition d’incertitude.

Et cette condition concourt à nous produire cet effet extraordinaire de tous les chefs-d’œuvre, effet qui ne se traduit que par une contradiction : *nous ne pouvons absorber à la fois toute la nécessité qu’il nous impose, toute sa puissance d’existence — ses perfections intrinsèques ; et tout l’arbitraire de cette existence. Il nous semble à la fois qu’il ne pouvait pas ne pas être et être ce qu’il est ; et, d’autre part, qu’il ne serait ce qu’il est s’il n’avait pu ne pas être...*

1. NAF 19091, f. 29-32. Dactylographie avec ajouts autographes.
2. Le mot *peinture* désigne l’acte de peindre, et non pas seulement le résultat de cet acte.

OceanofPDF.com

VENDREDI 27 JANVIER 1939

(14e leçon)

## *Les écarts du fonctionnement psychophysiologique*

L'intellect et les sens, que la philosophie classique tend à définir comme des entités distinctes, doivent plutôt être compris comme des moments ou des états différents saisis dans la continuité du fonctionnement psychophysiologique.

Toutes les notions de conservation, de minimums ou de maximums ont certainement leur origine, ou plutôt leur place d'attente, dans notre machine vivante neuro-musculaire[1].

*Nihil est in intellectu quod prius non fuerit in sensu (nisi intellectus ipse*[2]*).* Mais *sensus* doit être entendu d'une façon différente. La sensibilité généralisée est autre chose que le jeu de simples récepteurs.

D'autre part, *intellectus* doit être examiné à son tour par nous, en nous aidant de la notion de fonctionnement que je tente de dégager ; notion qui se découvre d'abord dans le cycle de modifications fermées qui se trouve dans chaque élément physiologique ; mais qui s'étend à ces constructions complexes et momentanées de nos actes de degré plus élevé. Il serait peut-être important de chercher quelles circonstances exigent les grandes modifications, les assemblages de fonctions très différentes, et l'intervention de toutes les puissances psychiques. Il est clair que la nouveauté de la conjoncture, l'intensité de l'accident initial, rapportée, d'ailleurs, à la sensibilité de l'individu, sont les conditions principales de

cette mise en train ; véritable *éveil* et propagation aux extrêmes de l'être d'une sorte d'*énergie de centralisation*.

Il faut toujours songer à l'écart que représentent nos états, penser à ce qui sépare le système vivant plongé dans le sommeil de ce qu'il est en pleine tension et action (*Quandoque bonus dormitat Homerus*[3]).

Enfin, ces considérations nous font pressentir que ces termes d'*intellectus* et de *sensus*, ou ceux qui les remplacent, sont des moments, de simples étapes sur la voie du retour à un état initial de liberté, disponibilité, duquel nous avons été dérangés, déplacés par quelque événement — événement que nous pouvons localiser presque aussitôt dans quelqu'une des trois sources dont je vous ai parlé : notre corps ; notre esprit ; notre monde (ces mots pris dans le sens que j'ai expliqué, définis par la convention faite l'an dernier).

Incidemment, j'observe que le mot d'*événement* que je viens de prononcer prend désormais pour nous une valeur nouvelle, plus précise. Il se distingue de la notion de *fait*. Par exemple, on pourrait dire que le fait est dit de tout ce qui est observable, cependant qu'on réserverait le nom d'*événement* à tout ce qui se fait observer, c'est-à-dire qui exige, suggère un de ces écarts qui peuvent déterminer une action complète ou la représentation d'une action. Ces représentations, même non suivies d'effets extérieurs, dessinent, illuminent déjà une sorte d'épure motrice ; un système de variables est désigné ; et une sorte de prévision d'énergie, qui doit traduire une modification chimico-électrique cachée, se fait sentir. Elle se traduit elle-même par des jugements de facilité ou de difficulté, qui ont à leur tour des valeurs excitantes ou inhibitoires : parfois c'est la sensation de difficulté qui excite...

Peut-être ne serait-il pas impossible de lire à la lumière de ces considérations les conceptions de la dynamique d'il y a cinquante ans, celles qui ne traitaient que des systèmes matériels solides qui s'observent à

notre échelle, c’est-à-dire sans relais. Ceux-là seuls ont des relations directes avec nos sens et nos fonctions motrices[4].

1. NAF 19091, f. 35-36. Dactylographie.

2. Formulation latine classique de la thèse empiriste, complétée par Leibniz dans les *Nouveaux Essais sur l’entendement humain* : « Il n’y a rien dans l’intellect qui n’ait d’abord été dans les sens (sauf l’intellect lui-même). »

3. Horace, *Art poétique*, v. 359 : « Parfois le bon Homère dort. »

4. Suivent ici des équations relatives à la force de la pesanteur.

OceanofPDF.com

VENDREDI 3 FÉVRIER 1939

(16e leçon)

# *« La pensée est une fonction de l’absence »*

Dans ces notes prises par Lucienne Julien Cain, on voit Valéry esquisser une théorie de la parole comme action. La poésie est à la prose ce qu’est la danse à la marche. Penser est une façon de faire surgir au milieu de ce qui est quelque chose qui n’est pas là, d’où cette belle définition : « La pensée est *une fonction de l’absence*. »

Nos mécanismes peuvent se combiner avec les mécanismes fabriqués[1].

La parole = action virtuelle, esquissée. Représentation motrice. Le mouvement commence à se dessiner en soi : construction (préparation) motrice interne. L’étude de l’action doit précéder l’étude de la parole. L’enfant parle d’abord pour demander, ensuite pour *parler*, enfin naît le don des histoires. À la même époque naissent en lui la curiosité et l’imitation, qui seront les sources de tous les arts.

Couple marche, danse ; prose, poésie (comparaison vue par Malherbe[2]). La marche vise *toujours* un objet. Or, après l’acte utilitaire, toutes les circonstances s’étant évanouies, le corps revient à l’équidisponibilité. La danse, au contraire, a sa fin en elle-même. Si elle semble poursuivre un objet, c’est un objet idéal, un fantôme. Le milieu extérieur, sauf le sol, ne compte pas. On est dans un autre monde. Pourtant, marche et danse se servent des mêmes muscles. États intermédiaires (pas cadencé, etc. = psalmodie).

Les notions de nombre, forme, ordre, etc., doivent figurer dans une formule d'action complète, de cycle d'action.

Prendre pour *base* régime moyen d'échanges avec milieu extérieur. Rupture de ce régime *moyen* exige montage nouveau. Intervention des *relais*. La pensée est *ce qui n'est pas là*. Ce sont les relais qui substituent à tout ce qui est sous notre regard *ce qui n'y est pas*. La pensée est *une fonction de l'absence*[3].

1. NAF 19091, f. 37. Dactylographie avec ajouts allographes.

2. Selon une lettre de Racan à Chapelain, citée par Valéry dans « Propos sur la poésie » (1927, *Œ1*, p. 1370 ; *LP1*, p. 1734). L'analogie de la poésie avec la danse revient fréquemment chez Valéry (voir Jean Hytier, « Autour d'une analogie valéryenne », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, nº 17, 1965, p. 171-189).

3. Voir plus haut, p. 540.

OceanofPDF.com

VENDREDI 10 FÉVRIER 1939

(18e leçon)

## *Phases et équilibre : la colère et le rêve*

Après une excitation quelconque, le système organique, comme le système mental, tend à rétablir les équilibres perturbés. Quand l'action ne suffit pas à rétablir l'équilibre, elle est répétée : il se produit ainsi comme un mouvement de pendule, qui est également le propre de l'effet poétique. Dans le rêve, l'excitation produit *a posteriori* dans l'esprit sa propre représentation explicative.

Les idées et remarques que je vous expose sur l'action humaine considérée comme la force génératrice des œuvres de l'esprit, lesquelles sont en somme un cas particulier de l'activité humaine, nous ont conduit à dégager peu à peu les conditions principales d'une action, à partir d'un état de minimum d'intensité et de minimum de durées sensibles — état duquel quelque incident nous tire (sensation étrangère au taux des échanges du moment, sensation de besoin physiologique, etc. : en somme, toute une catégorie de faits très divers, groupés ici par le seul effet de puissance impulsive)[1]. Ce dérangement exige une réponse, un retour à l'état initial de disponibilité (retour qui n'est jamais que partiel). Alors se produisent des modifications d'importance très variable.

Les réponses à fournir aux circonstances, ou plutôt au déséquilibre qu'elles ont causé, sont d'une variété extrême. Elles intéressent l'individu d'une quantité de façons différentes. Tantôt c'est ce qu'on peut nommer sa substance qui se modifie : toute l'immense variété des adaptations ; changement de terrain, de climat. Tantôt ce n'est qu'un appareil qui

s’accorde : le violon : la voix selon la circonstance : le pas. Peut-être avant de se mettre au travail, serait-il bon de procéder à quelques exercices. L’œil s’accommode. La netteté est une variable.

Et l’esprit. En ce qui le concerne, remarquons que son accommodation est appliquée à l’attente dirigée : il attend de soi-même. Et il se rend plus sensible à tous les produits extériorisables, c’est-à-dire dont il peut faire des actions. *Ici intervient la conscience. Et ici aussi ce grand sujet : la modification consciente de la nature vivante et pensante*.

Ici, plus d’une question se pose.

Comment s’introduit le type de l’action, le type marche, le type danse ? Ces deux modifications tendent d’après notre système à nous replacer à l’*état de moindre inégalité — l’inégalité étant le fait de la sensibilité, et celle-ci jouant ici le rôle des forces en mécanique.*

Donc le type *danse* semble un type de dissipation d’énergie. Et par là se rapprocherait des agitations périodiques simples qui résultent de l’excitation de groupes moteurs localisés par une surabondance d’énergie libre : le cheval piaffe ; l’ennui pianote, ou l’impatience ; l’anxiété va et vient. Le *rire*, ce refus.

Mais quand cette surabondance coïncide dans la conscience avec un objet précis, il peut y avoir production d’actes finis ; mais, circonstance remarquable et qui nous montre bien la relation profonde des deux types, il arrive — c’est le cas fréquent de la colère — que l’acte libératoire et résolutoire, une fois accompli ou imaginé fortement, n’ait pas suffi à amortir, à absorber la quantité d’énergie qui gêne le fonctionnement normal de l’organisme ; et il y a alors reprise réelle ou imaginaire des actes de libération.

Cette reprise nous montre une forme périodique dériver d’une forme finie. Le pendule dépasse le point d’équilibre[2].

La colère, par exemple, montre bien ce phénomène. L’être qui subit cette perturbation intense devient le jouet de l’énergie non compensée par

l’acte, exactement comme dans le rire, ou les explosions diverses, sanglots, etc. *Dans tous ces cas, un observateur de sang-froid* constate des effets quasi-mécaniques (journée[3]).

### *PHASES* ET RÊVES

On peut penser qu’il existe une sorte d’équilibre de phase. J’imagine que le rêve (s’il existe...) est un état de productions psychiques non instantanées sans références, sans *coupures* (*j’entends par là qu’il ne s’y trouve pas de division des mondes, comme dans la veille, dans laquelle deux attentions ou trois, deux départements de perception ou d’action coexistent, avec autant de différence ou d’indépendance apparente entre eux que « l’on voudra »*), tel que toutes les modifications qui s’y forment doivent seulement conserver cet état et respecter le seuil de l’éveil, tout en répondant par tous moyens psychiques ou réflexes aux excitations physiologiques ou dérivées.

J’ai donc pensé à comparer cette conservation d’un système relativement fermé (dont les mouvements et changements intérieurs seraient des réflexes et des images et affections, ici *identifiés*) : 1º à un système matériel sans action de forces « extérieures », avec conservation des *mv* ; 2º à un système en équilibre énergétique, qui réagit à toute modification d’une variable par la transformation quelconque qui tend à amener une modification de sens inverse de la même variable[4].

Or, dans ce rapprochement, la transformation serait, *tant qu’elle demeurerait conservative*, une certaine représentation qui n’aura pour loi que de répondre par une production « explicative » pour l’excitation, *fût-elle encore non explicite — de résoudre le problème avant qu’il soit énoncé (comme on parle avant d’avoir réfléchi)*. Ce qui montre qu’il y a des voies ou des vitesses telles que ce qui viendra à la conscience comme notion ou image est postérieur à l’action excitatrice qui est à l’origine... Le commencement prépare sa vue en tant que fin.

*L’acte composé est un écart de régime*. Toutes les notions qui interviennent dans la production sont des propriétés d’acte, prises ou captées à tel moment de l’évolution du cycle d’action. Mais celles qui ont subi une élaboration mentale séparée se sont tant bien que mal insérées dans le langage, et ses modes conventionnels, explicites ou non.

Ces notions sont elles-mêmes (en général) des actes réduits à leur possibilité.

La « cause » est une production toute comparable à un réflexe, lequel modifie l’animal *surpris* (si la surprise ou un arrêt analogue ne se produit pas, point de cause ; la cause sera une réponse à cette sensation d’arrêt : on ne recherche pas la cause quand le cours naturel se poursuit).

*Le nombre, l’ordre, la forme* (la figure, la phrase, la force) n’ont de sens, ne sont besoin *que relativement à des actes*.

1. NAF 19091, f. 38-41. Dactylographie avec ajouts autographes et allographes. Notes prises peut-être par Lucienne Julien Cain.

2. L’image du pendule revient fréquemment sous la plume de Valéry pour représenter l’effet poétique, notamment dans « Poésie et pensée abstraite » (1939, *Œ1*, p. 1332-1333 ; *LP3*, p. 840).

3. Le développement qui précède concerne les actions de la veille ou journée ; celui qui suit, celles de la nuit et du sommeil.

4. La formulation *mv* désigne en physique le produit de la masse par la vitesse, c’est-à-dire la quantité de mouvement. Il n’est pas impossible que Valéry songe également à la formule de l’énergie ($mv^2$).

OceanofPDF.com

SAMEDI 25 FÉVRIER 1939
(23e leçon)

# *Edgar Poe*

Valéry consacre plusieurs séances du samedi au commentaire de l'œuvre d'Edgar Allan Poe, dans la lignée de laquelle il aime à se situer, à la suite de Baudelaire et de Mallarmé. Poe introduit en effet dans la littérature « l'esprit d'analyse », que les romantiques avaient négligé. Le 14 janvier, dans une leçon sur Poe, Valéry avait parlé de l'importance du plan en matière d'œuvre d'art et de ses dangers : « La fin d'un poème ne doit pas être le point culminant, mais au contraire ramener le lecteur ou l'auditeur en pente douce à son état normal [1]. » La leçon du 25 février, quant à elle, retrace une brève histoire de la poésie française depuis François Villon.

*Eurêka*. Poe attachait une grande importance à cette œuvre, à la fois cosmogonie et poème, qui commence par un discours de la méthode et se termine par une métaphysique [2].

L'influence des idées de Poe, qui se répandent en Europe à partir de 1845, est si considérable, et se fait sentir avec une telle intensité sur certains écrivains (tels que Baudelaire ou Dostoïevski) que l'on peut dire qu'il donne un *sens nouveau* à la littérature. Poe joignait en lui des éléments de culture assez hétérogènes ; d'une part, élève de l'École polytechnique de Baltimore (où passa aussi Whistler), il avait une formation scientifique ; de l'autre, ses lectures l'avaient mis en contact avec le romantisme allemand des Lumières, et avec tout le XVIIIe siècle français, représenté souvent par des ouvrages oubliés aujourd'hui, tels que conteurs, poètes mineurs, etc. Ne pas négliger chez Poe l'élément cabaliste (de même que chez Goethe), la

magie, telle qu'elle devait hanter, en France, l'esprit d'un Nerval, en Allemagne, Hoffmann, et bien d'autres. Enfin, l'influence de la poésie anglaise (Milton, Shelley, etc.).

Poe avait lu tout jeune les deux ouvrages les plus répandus de Laplace qui l'avaient beaucoup frappé. Le calcul des probabilités intervient constamment chez lui. Dans *Eurêka*, il développe l'idée de la nébuleuse (de Kant), que reprendra plus tard Henri Poincaré[3].

Poe introduit dans la littérature *l'esprit d'analyse*. À ce propos, il convient de répéter que pensée réfléchie et pensée intuitive peuvent et doivent coexister et se coordonner. Le travail littéraire pouvant se décomposer en plusieurs « temps », on doit faire collaborer ces deux états de l'esprit, *l'état de veille* où la précision, la netteté sont portées à leur point le plus haut, et une autre *phase*, plus confuse, où peuvent naître spontanément des éléments mélodiques ou poétiques. Du reste, quand un poème est long (cf., dans « La Genèse d'un poème », le passage ayant trait à la « dimension »), ce « bonheur de l'instant » ne saura se soutenir pendant toute sa durée. Il faut donc toujours aller d'une forme de création à l'autre, et elles ne s'opposent pas.

L'esprit d'analyse, Poe l'a peut-être outré dans sa « Genèse d'un poème », forçant après coup la précision de ses intentions. Mais il est certain qu'il avait réfléchi aux conditions de son « Corbeau » dans une mesure où aucun romantique ne l'a jamais fait et aurait même considéré comme attentatoire aux lois de l'inspiration de chercher à le faire. Cependant, pourquoi refuser au poète l'appoint de tous ses moyens intellectuels, alors que le musicien, par exemple, est tenu de calculer à chaque instant l'exécution de son œuvre ? Les facultés *combinatoires* dont usent les plus grands musiciens, ce sont celles que Poe introduit dans la littérature. Elles avaient complètement échappé aux romantiques, et de très grands poètes, comme Lamartine, venus à une mauvaise époque, sont peut-être destinés à sombrer dans l'oubli, parce qu'ils ont négligé les conditions

*physiques* de leur œuvre. Victor Hugo se dresse seul parmi eux, mais surtout dans la partie de sa vie qui est postérieure au romantisme (à partir de 1855 environ) et qui marque la meilleure période de sa production.

Vers 1860, le Parnasse va se trouver en réaction contre cette méthode relâchée et chercher à appliquer la technique, dont l'influence de Poe commence à répandre la notion. Leconte de Lisle et Baudelaire lanceront de semblables anathèmes contre Musset. Malheureusement, le Parnasse avait encore en commun avec ses prédécesseurs romantiques une certaine insuffisance intellectuelle : la banalité des idées, ou même leur absence totale, les caractérise souvent. Un Théophile Gautier, auquel sa nature de peintre ouvrait peut-être des horizons plus larges, apporte en ces années des éléments incontestablement neufs.

À l'époque où se situe l'influence d'Edgar Poe, une autre influence se fait sentir sur les écrivains : celle de la musique. La diffusion de l'œuvre de Berlioz, celle des grands Allemands, ramène les littérateurs au culte de la musique, que les romantiques avaient à peu près ignorée. Stéphane Mallarmé va chaque dimanche aux concerts Lamoureux, et c'est une sorte de rite religieux que le concert, célébré comme un acte d'adoration littéraire. (*L'Illustration* avait publié dès 1855 l'article d'un inconnu sur *Tannhäuser*, article antérieur à celui de Baudelaire.)

Ce synchronisme entre les influences de la musique et celle des idées de Poe est très important. C'est vers 1860 que cette influence de Poe atteint Mallarmé, l'époque même où, dans *Le Parnasse contemporain*, l'œuvre de Mallarmé commence à se faire jour. *Ce qui se passe alors n'est pas aussi visible qu'un phénomène ; c'est une sorte de processus caché, souterrain, qui fait circuler à travers des groupes plus qu'à travers des individus, un réseau d'influences : l'influence de Poe, filtrée à travers les deux individualités les plus marquantes sur lesquelles elle s'exerce, Mallarmé et Villiers de l'Isle-Adam*.

À partir de 1870, et jusqu'en 1887 ou 88, toute une catégorie de jeunes gens vont développer ces germes intellectuels ainsi déposés : la collusion littérature-poésie-*science-musique*-peinture-*théories politiques*, qui aboutira vers 1885 au mouvement qu'on a appelé symbolisme. Ces « porteurs de germes », les agents pathogènes qui vont de l'origine jusqu'à l'éclosion du mouvement, ce sont des hommes dont les œuvres sont rares ou peu connues, mais dont les individualités étaient curieuses : Charles Henry, auteur d'ouvrages scientifiques très discutés, Fénéon, bien d'autres... Ils ont généralisé une culture par laquelle la poésie dépasse l'étroitesse habituelle de son cadre. Il y a symbiose de tous éléments, et le souci intellectuel prend place dans les esprits au même titre que les dons poétiques. Ces traits marquent encore fortement la deuxième génération symboliste pour ne s'affaiblir que vers 1900.

Ainsi, *trois influences synchroniques* : *celle de Poe*, *celle de la musique* (« notre bien », disait Mallarmé), *celle de la science pure*.

Ce qui devient essentiel, c'est la « construction d'une tête poétique ». L'intérêt se déplace de l'œuvre vers l'auteur.

Et justement, du point de vue de la personnalité de l'auteur, il serait très intéressant de faire revivre toute la poésie française le long d'un fil tenu par un seul homme dont on suivrait les incarnations successives depuis Villon jusqu'aux temps actuels. Personne n'a suivi la tradition de Villon, ses découvertes de langage par lesquelles il redonne vie à l'ancienne forme de la ballade.

Au XVI^e^ siècle, tout ce qu'on tente est extraordinaire ; c'est le temps de toutes les curiosités, de tous les essais prosodiques. Le poème à forme fixe se développe, en particulier le sonnet qui, d'origine française (ou limousine) nous revient par l'Italie. Une antiquité « scolaire » ressuscite, et Ronsard est un *scholar*, un érudit qui sait le grec à merveille et possède tous les dons, hormis celui de continuer ce fil français créé par le poète de Louis XI[4].

1. D’après le témoignage d’Agathe Rouart-Valéry, « Introduction biographique », *Œ1*, p. 64.

2. NAF 19091, f. 45-48. Dactylographie. Notes prises par Lucienne Julien Cain. Voir « Au sujet d’*Eurêka* » (1921, *Œ1*, p. 854-867 ; *LP1*, p. 769-784).

3. Kant, après Swedenborg, développa l’hypothèse, toujours dominante aujourd’hui, selon laquelle le système solaire se forma à partir d’une nébuleuse effondrée sur elle-même.

4. À savoir, François Villon.

*OceanofPDF.com*

1938-1939

## *Le trille du pianiste*

La conscience n’est pas toujours nécessaire dans les actes les plus difficiles ; elle est même parfois un obstacle. Valéry prend l’exemple du pianiste.

[*début manquant*] d’exécution, mais prétend soutenir et surveiller et guider, instant par instant[1]. Ce n’est pas inconsciemment qu’un pianiste fait un « trille » ; mais si le mouvement de chacun de ses doigts est distinctement conscient à basse fréquence, cette conscience distincte devient incompatible avec l’accélération[2]. De même, tandis que celui qui dessine d’après un modèle ou une idée nette ne peut le faire que par petits éléments qui contiennent chacun un peu de regard et un peu d’action, celui qui trace un trait continu ne peut guère s’attarder. Allez tracer lentement une droite ou un cercle...

La conscience dans tous ces actes ne peut jouer qu’un rôle indicateur, exercer peut-être une surveillance discrète ; mais l’acte, une fois amorcé, doit être abandonné à son développement propre, à peine de défaillance ou d’inhibition. Ceci est bien remarquable. L’esprit ne doit pas se mêler de tout, quoiqu’il se soit découvert cette vocation ; et l’on pourrait presque mesurer l’importance de nos fonctions par leur intolérance à l’égard de la conscience et des interventions de la connaissance dans leurs affaires. Dans cet ordre de choses, moins nous en savons, mieux se passent ces choses ; plus vaguement nous savons ce que nous faisons, plus ce que nous faisons

se fait. Dans cette exécution d’acte, les temps d’enchaînement de leurs phases successives sont exactement ajustés, et les retards sont prohibitifs. Il faut que le flambeau passe de main en main avant qu’il ne s’éteigne.

Minimum qu’il faut pour les accomplir. Cheval. Mais je reviens à vous.

[*suite manquante*]

1. NAF 19091, f. 82. Dactylographie avec ajouts autographes.

2. Voir *L’Idée fixe* (1932, *Œ2*, p. 226 ; *LP2*, p. 97) ; « Philosophie de la danse » (1936, *Œ1*, p. 1401 ; *LP2*, p. 933).

OceanofPDF.com

*Troisième année*

1939-1940

# LES RÉSERVES INTELLECTUELLES DE L'EUROPE

Dates des leçons : 5, 6, 12, 13, 19, 20, 26 et 27 janvier ; 2, 3, 9, 10, 16 et 17 février ; 1er et 2 mars 1940.

Alors que le cours de 1939-1940 devait commencer le 1er décembre, l'entrée en guerre de la France retarda le début des enseignements de Valéry au 5 janvier 1940. Il ne donna que seize leçons cette année-là. Malade, fiévreux, il dut en effet s'arrêter après le 2 mars ; après les vacances de Pâques, toujours épuisé et alité, il ne put reprendre en avril comme prévu. Le 10 mai, les troupes allemandes lançaient l'offensive contre la Belgique et la France et, avec l'exode, les enseignements du Collège de France s'interrompirent totalement à la fin du mois.

## PROGRAMME[1]

Salle 8, les vendredis et samedis à onze heures, à partir du 1er décembre 1939.

COURS DU VENDREDI :

*Suite de l'analyse de l'action productrice des œuvres de l'esprit.*

Conditions fonctionnelles et conditions psychologiques.

Rôle des images. Coordination des actes complexes. Les actes sans précédents.

L'imagerie scientifique et ses limites. La question de l'imaginabilité (posée par Helmholtz[2]).

*Le travail de l'esprit.* La notion de problème et sa relation avec la forme des actions conscientes.

La notion de convention. Rôle intérieur du langage.

Le passage de l'indéterminé au déterminé, du vague au net, de l'arbitraire au nécessaire, du projet à l'acte, etc.

COURS DU SAMEDI :

*Explication de divers textes : fragments de Léonard de Vinci.*

*Considérations sur les arts d'imitation*, etc.

*N. B.* : si ce programme paraît un peu trop long pour figurer sur les affiches, il peut être réduit au texte souligné en rouge[3].

PROGRAMME[4]

Les cours du vendredi seront consacrés à l'étude développée et à la critique des notions qui interviennent dans la production des œuvres de l'esprit, en tant que cette production est consciente, ou que l'on cherche à s'en représenter le processus. Ces notions, qui appartiennent pour la plupart au vocabulaire ordinaire, et qui nous sont en usage nécessaires pour penser *in abstracto* aux œuvres de l'esprit, pour les décrire, les projeter, les définir, ne procèdent pas d'une analyse systématique des observations et ne permettent pas de se faire une conception générale et cohérente du fonctionnement de l'être producteur d'ouvrages.

Il en résulte que ces mêmes notions figurent dans nos expressions tantôt comme des éléments connus sur lesquels il n'y a plus à revenir, et au moyen desquels nous formons et résolvons des problèmes sans nous inquiéter davantage de ces instruments ; et tantôt comme des objets de difficultés infinies et de discussions inépuisables, qui nous sont, en quelque sorte, des « inconnues » par essence.

Mais tout notre système de poïétique n'est qu'une tentative de découvrir dans la production des œuvres les caractères fonctionnels de toute action de

l’homme qui ne se réduit pas au type immédiat et élémentaire de l’acte tout réflexe. La production d’un ouvrage de quelque nature qu’il soit est assujettie à nos yeux aux conditions générales de l’action. Quand celle-ci, quelle qu’elle soit, exige coordination momentanée de fonctions qui sont ordinairement indépendantes, c’est alors que ce que nous appelons l’*esprit* se modifie, oppose à sa dispersion instantanée, à son désordre normal de substitutions, une résistance.


RÉSUMÉ[5]

Le cours de poétique a été consacré au développement détaillé de la notion d’action et de son application à l’analyse des moments successifs de la production des œuvres de l’esprit. Le schème de l’action complète (c’est-à-dire de celle qui se développe à partir d’un incident ou d’une excitation initiale et qui engage toutes les puissances réflexes ou intellectuelles de l’être) a paru le plus fécond des partis à adopter pour traiter de ces questions très complexes. Il permet, en particulier, d’introduire de la manière la plus naturelle les notions d’ordre, de forme, de nombre et de rythme.

Le problème du langage intérieur a été abordé : on a étudié le mélange de la parole intérieure, des images et des impulsions par opposition au discours émis extérieurement et à ses expressions élaborées.


D’autre part, les cours du samedi ont été consacrés à des explications de textes de Léonard de Vinci et à l’œuvre poétique presque inconnue du père Cyprien[6] (1641).

1. NAF 19087, f. 43. Dactylographie. Document fourni par Valéry pour la composition de l’affiche et de l’*Annuaire*. Le programme finalement imprimé fut plus bref : voir *Annuaire du Collège de France*, 39e année (1938-1939), 1939, p. 198-199.

2. Le physiologiste et physicien Hermann von Helmholtz (1821-1894) établit la différence fondamentale existant entre, d’une part, les sensations, portées par le système nerveux et

physiquement mesurables, et, d'autre part, les perceptions que forme l'être humain, à partir des sensations, pour se représenter le monde extérieur.

3. Le texte souligné en rouge sur le document est ici composé en italique.

4. NAF 19087, f. 40. Dactylographie avec ajouts autographes. Programme développé soumis à l'approbation de l'assemblée des professeurs en juin 1939.

5. *Annuaire du Collège de France*, 40e année (1939-1940), 1943, p. 104-105. Dans une lettre du 23 mai 1940, Valéry s'excuse auprès de l'administrateur du Collège de France, Edmond Faral, de n'avoir pu rédiger ce rapport comme il l'aurait voulu, en raison des événements et de son état de santé (NAF 19087, f. 44).

6. André de Compans, en religion Cyprien de la Nativité de la Vierge (1605-1680), auteur d'une traduction française de l'œuvre de saint Jean de la Croix, admirée par Valéry (« Cantiques spirituels », 1941, *Œ1*, p. 445-457 ; *LP3*, p. 848-863).

OceanofPDF.com

VENDREDI 5 JANVIER 1940
(1re leçon)

# *Première leçon en temps de guerre*

Les leçons de décembre ayant été annulées en raison des hostilités, le cours ne reprit que le 5 janvier 1940. Voici ce qu'écrit Valéry de cette première leçon en temps de guerre : « Petite salle. Moins de cinquante personnes. Cours insolite : la guerre et "l'esprit". Très émouvant, dit-on. Mais le prof, très éreinté, se sentant mal à l'aise de froid et bafouillant. Enfin *Le Figaro* en parlera demain, je crois[1]. » Nous reproduisons ici en effet l'article du directeur du *Figaro littéraire*, Maurice Noël, et le faisons suivre de l'introduction conservée de cette leçon, de nature récapitulative. Selon Agathe Rouart-Valéry, Valéry développa surtout « l'idée que la France est responsable vis-à-vis de l'esprit : on attend d'elle qu'elle conserve le goût de produire ».
Les *Cahiers* rapportent un souvenir singulier de cette leçon et des réactions qu'elle provoqua : « À la fin de mon premier cours du 5 janvier 1940, je crois voir qu'un grand diable, au fond, est ému, remué[2]. Alors, par contrecoup immédiat, j'ai senti ma fin de sermon se modifier comme par résonance, et mes paroles naissantes tendre à accroître ce que mes yeux voyaient que mes paroles émises avaient produit. À la réflexion, je trouve que ce phénomène se produit en amour. »

## M. PAUL VALÉRY,
## LA POLITIQUE ET LA GUERRE[3]

« Est-il bien sûr que je puisse le reprendre demain, ce cours de poétique ? » disait jeudi soir M. Paul Valéry, comme s'il eût accordé aux événements le pouvoir de tout défaire en une seule nuit.

Cependant, hier matin, l'auteur de *La Jeune Parque* entrait, à onze heures précises, dans la salle trois du Collège de France, où il retrouvait, pour sa première leçon depuis la guerre, son public et sa chaire.

Il parla de la « grande aventure » — dont les événements actuels ne sont qu'un épisode — dans laquelle se trouvait engagé l'Esprit... depuis qu'il vit, et ne laissa aucun doute sur sa certitude de voir l'aventure finir bien pour nous.

« Après la guerre, dit-il, si nous avons su conserver nos hommes, leur appétit de savoir, de découvrir, nous pourrons jouer un très grand rôle, que nous accorde à l'avance, du reste, l'opinion universelle. Nous sommes aujourd'hui responsables devant elle de la liberté de "l'esprit de produire". »

Les meilleurs fidèles étaient dans la salle, et leur nombre attestait l'immanence du spirituel.

Au premier rang, une vieille dame, la tête inclinée en arrière dans une attitude de délectation, ne quitta pas le maître des yeux une seconde. Alentour, stylos et crayons, grattant furieusement le papier des blocs-notes, traduisaient le désir qu'avait chacun de capter mot à mot une pensée à la course rapide. Les applaudissements qui avaient accueilli l'entrée du professeur redoublèrent à la fin.

Nul ne doutait, en sortant, que la poétique fût comprise expressément parmi les biens précieux sur lesquels veille, au Collège de France, une forte garde militaire.

## POÉTIQUE-POÏÉTIQUE (3e ANNÉE)[4]

Ce cours a été consacré jusqu'ici à introduire diverses notions nouvelles, parfois sous des noms existants auxquels on a donné des sens un peu différents de ceux qu'ils avaient, comme il arrive quand on cherche à rendre plus précis des termes déjà en usage.

L'objet général même de ce cours, qui est d'embrasser, s'il est possible, l'ensemble des conditions de la production des œuvres de l'esprit, ce qui n'avait été tenté jusqu'ici, et d'ordonner ces conditions, rendait nécessaire l'institution d'un langage approprié.

Pour considérer cet ensemble de possibilités démontrées par la quantité et la variété des œuvres accomplies, il convenait d'abord de réduire ou de rapporter l'idée d'œuvre à ce que l'on peut observer et à quoi l'on donne ce nom. Or, il confond dans l'usage deux ou trois aspects ou observateurs bien distincts, dont les observations sont incompatibles. L'un est celui dont l'ouvrage émane, et qui le considère successivement à l'état naissant, à l'état embryonnaire d'incident, d'excitant, de but, de désir, et peut [*phrase inachevée*]

1. *Lettres à Jean Voilier*, 5 janvier 1940, p. 148.
2. *C*, XXII, p. 870. Valéry écrit par erreur la date « 5.1.39 ».
3. La Girouette (pseudonyme de Maurice Noël), « Aux quatre vents », *Le Figaro*, 115e année, no 6, samedi 6 janvier 1940, p. 6.
4. NAF 19091, f. 200. Dactylographie.

OceanofPDF.com

VENDREDI 12 JANVIER 1940

(3e leçon)

# *Les réserves intellectuelles de l'Europe*

La troisième leçon de l'année s'inscrit dans la continuité directe de la première, tandis que la séance intermédiaire, celle du samedi, explore parallèlement l'œuvre particulière d'un poète ou d'un artiste. Il s'élabore dans cette leçon du vendredi une réflexion d'actualité sur le rôle de l'esprit dans la guerre qui frappe alors l'Europe, et sur le rôle que pourrait jouer la France après la guerre. L'intéressante distinction introduite par Valéry entre « réserves matérielles » et « réserves intellectuelles » fait écho à la notion de *réserves spirituelles*, très présente alors dans le discours national. On pourra lire d'abord un brouillon du début du cours, suivi de la transcription sténographique complète de la leçon.

Il vous souvient que dans ma première leçon j'ai fait allusion aux circonstances actuelles et essayé de montrer que le présent cours, en raison de sa généralité extrême, pouvait admettre quelques aperçus qui se rattachent à la situation présente de l'Europe[1].

Il est clair en effet que la production des œuvres de l'esprit est et doit être affectée par cette situation. Je ne suis pas entré dans le détail de cette conséquence, et je n'ai pas développé toute ma pensée sur ce point...

D'ailleurs, il y a des choses évidentes. Je vous rappelle seulement que j'ai introduit la notion de réserves matérielles et de réserves intellectuelles, et que sur celles-ci, qui nous regardent, je vous ai exposé ces idées :

1º Les réserves intellectuelles ne se contentent pas d'être entretenues et comme gérées par des hommes compétents, mais exigent la présence, l'action de présence de créateurs, de gens capables de les accroître, de les créer ou même de les bouleverser. Sans quoi elles s'étiolent.

2º Après la guerre, viendra un moment où les ressources de cet ordre seront presque épuisées, où les États de l'Europe auront été pendant ce [temps] privés de pensée libre, de science, etc.

La France alors pourra jouer un rôle si [*phrase inachevée*]

J'estime qu'il faut nous préparer de notre mieux à cette forme d'expansion. Mais l'analyse des conditions de l'esprit doit éclairer cette pensée. La difficulté gît naturellement dans les différences des [*phrase inachevée*]

Je passe sur les immenses différences d'intelligence, de culture, entre les masses. Et même je néglige les différences de sensibilité générale, des affects.

Similitude seulement — crédulité — individualités.

Mais je regarde [*phrase inachevée*]

Et j'arrive à un problème précis.

*

## ESSAI DE L'ENSEIGNEMENT DE LA PRODUCTION DES ŒUVRES DE L'ESPRIT[2]

Mesdames, Messieurs,

Je reprends quelques points de ma dernière leçon pour enchaîner et parce que, peut-être, j'ai passé trop vite sur quelques considérations.

Il est clair que je ne pouvais pas, dans les circonstances actuelles, continuer purement et simplement l'exposé abstrait que j'avais commencé. La théorie de l'action que nous avons faite l'année dernière n'était pas achevée, mais les circonstances font que j'ai pensé bon, utile même, de rattacher l'ensemble de ce cours aux événements actuels — de très loin, bien entendu.

Je vous ai dit à quel point je pensais qu'il était important pour ce pays très particulièrement, et même singulièrement, qu'il portât la plus grande attention au maintien, au développement de nos réserves intellectuelles, et je vous ai expliqué dans quelles conditions le problème se posait[3].

Je résume en quelques mots ce que je vous ai dit la dernière fois.

J’ai été obligé de remonter, pour vous montrer le lien des idées et des choses, à une sorte d’origine de ces réserves en vous disant que si l’humanité avait fait ce qu’elle a fait, et qui en somme a fait l’humanité réciproquement, c’est parce que depuis une époque immémoriale elle avait su se constituer des réserves matérielles, que ces réserves matérielles avaient créé des loisirs, et que seul le loisir est fécond ; car c’est dans le loisir que l’esprit peut, éloigné des conditions strictes et pressantes de la vie, se donner carrière, s’éloigner de la considération immédiate des besoins et par conséquent entamer, soit sous forme de rêverie, soit sous forme d’observation, soit sous forme de raisonnement, la constitution d’autres réserves, qui sont les réserves spirituelles ou intellectuelles.

J’avais ajouté, pour me rapprocher des circonstances présentes, que ces réserves spirituelles n’ont pas les mêmes propriétés que les réserves matérielles. Les réserves intellectuelles, sans doute, ont d’abord les mêmes conditions à remplir que les réserves matérielles, elles sont constituées par un matériel, elles sont constituées par des documents, des livres, et aussi par des hommes qui peuvent se servir de ces documents, de ces livres, de ces instruments, et qui aussi sont capables de les transmettre à d’autres. Et je vous ai expliqué que cela ne suffisait point, que les réserves spirituelles ou intellectuelles ne pouvaient passer, à peine de dépérir tout en étant conservées en apparence, en l’absence d’hommes qui soient capables non seulement de les comprendre, non seulement de s’en servir, mais de les accroître. Il y a une question : l’accroissement perpétuel de ces réserves, qui se pose, et je vous ai dit, l’expérience l’a souvent vérifié dans l’histoire, que si tout un matériel se conservait à l’écart de ceux qui sont capables non seulement de s’en servir mais encore de l’augmenter, et non seulement de l’accroître, mais d’en renverser, quelquefois d’en détruire quelques-uns des principes, de changer les théories, ces réserves alors commencent à dépérir. Il n’y a plus, le créateur absent, que celui qui s’en sert, s’en sert encore, puis

les générations se succèdent et les choses qu'on avait trouvées, les idées qu'on avait mises en œuvre commencent à devenir des choses mortes, se réduisent à des routines, à des pratiques, et peu à peu disparaissent même d'une civilisation avec cette civilisation elle-même.

Et je terminais en disant que, dans l'état actuel des choses tel que nous pouvons le constater autour de nous, il y a toute une partie de l'Europe qui s'est privée déjà de ses créateurs et a réduit au minimum l'emploi de l'esprit, elle en a supprimé les libertés, et par conséquent il faut attendre que dans une période déterminée on se trouvera en présence d'une grande partie de l'Europe profondément appauvrie, dans laquelle, comme je vous le disais, il n'y aura plus de pensée libre, il n'y aura plus de philosophie, plus de science pure, car toute la science aura été tournée à ses applications pratiques, et particulièrement à des applications économiques et militaires ; que même la littérature, que même l'art, et même que l'esprit religieux dans ses pratiques diverses et dans ses recherches diverses auront été complètement diminués sinon abolis, dans cette grande partie de l'Europe qui se trouvera parfaitement appauvrie. Et si la France et l'Angleterre savent conserver ce qu'il leur faut de vie — de vie vivante, de vie active, de vie créatrice — en matière d'intellect, il y aura là un rôle immense à jouer, et un rôle naturellement de première importance pour que la civilisation européenne ne disparaisse pas complètement.

Voilà l'économie de ma dernière leçon. Peut-être aurez-vous trouvé que c'était un écart sensible de l'enseignement, du quasi-enseignement que je donne ici depuis deux ans. En vérité, mon opinion est que, mon cours ainsi arrivé à ce point, tout sert à tout, et que le rôle de l'esprit est précisément d'utiliser les diverses connaissances les unes par les autres, les unes dans les autres, ou de les multiplier en quelque sorte par leur rapprochement. D'ailleurs, je n'ai qu'à me reporter à ma première leçon d'il y a deux ans dans laquelle — quelques-uns d'entre vous peut-être se le rappellent —

j’avais pris le problème de la production des œuvres de l’esprit de la façon suivante.

J’avais remarqué — et je crois qu’on n’avait jamais peut-être ainsi proposé au public — que l’ensemble de la vie intellectuelle peut être comparé à l’ensemble de la vie sociale, au moins sous le rapport de l’économique. C’est pourquoi j’ai donné à ce cours même le nom d’« Essai de l’enseignement de la production des œuvres de l’esprit ».

Le mot « production » est déjà tout un programme. La recherche de ses conditions peut évidemment sembler une recherche analogue à celle de la pierre philosophale. On peut trouver chimérique d’essayer de se faire une idée suffisamment précise des conditions de la production des œuvres de l’esprit dans leur variété immense, et même, pour prendre un secteur, dans la poésie ou les mathématiques. Il est *a priori* difficile de saisir tout ce qui se passe dans un esprit pour arriver à la production d’une œuvre, qu’il s’agisse de l’œuvre artistique ou synthétique.

Cependant j’estime que toute recherche, même chimérique, même illusoire, si on la poursuit obstinément, mais non pas aveuglément, donne toujours quelques résultats, non pas les résultats que l’on recherchait, mais certains résultats qui souvent sont très appréciables.

C’est ce qui est arrivé par exemple lorsque les alchimistes poursuivaient la pierre philosophale : ils ont trouvé la chimie ; lorsque les astrologues cherchaient la destinée des hommes dans les astres, ils ont trouvé l’astronomie. C’était un résultat fort intéressant. Et je me permettrai de vous citer cette formule qui m’est familière : l’homme est généralement absurde dans ce qu’il cherche, mais il est admirable dans ce qu’il trouve. À chaque instant, une recherche aventurée est une recherche qui donne un résultat à côté, beaucoup plus précieux que l’objet même que l’on poursuivait d’abord.

Des recherches dont je m’occupe m’ont fait apparaître des analogies tout à fait inattendues entre la production spirituelle et la production

matérielle. Cette comparaison que j'ai faite entre les réserves matérielles et spirituelles en est un cas particulier, et j'ai dit dès le début de ce cours à quel point la même terminologie s'impose lorsqu'on veut envisager dans son ensemble la production de ces œuvres.

Il y a d'abord une consommation qui s'oppose à la production, et on trouve des termes analogues dans l'économie politique et dans l'économie de l'esprit. Par exemple, le terme de valeur, l'idée d'échanges, la question même des marchés, la question d'offre et de demande sont des questions qui peuvent se poser en matière intellectuelle comme en matière économique ordinaire.

Il y a cependant un point de différence considérable, et c'est l'intervention de l'individu. Si en principe l'analogie a pu être exacte, c'est qu'il s'agissait des relations des individus.

Dans l'ordre économique ordinaire, l'individu produit comme élément de production, il consomme comme élément de consommation, mais il se noie dans la statistique, il se noie dans les lois du grand nombre. Les résultats économiques sont les résultats qui font disparaître l'individu devant les chiffres, devant les nombres qui sont fournis. C'est ce qu'on appelle la statistique. L'individu s'efface, il ne reste que l'ensemble des phénomènes qu'on peut rédiger sous forme de lois.

Dans l'ordre intellectuel, il n'en est pas tout à fait ainsi. C'est précisément à quoi je faisais allusion quand je parlais tout à l'heure des créateurs, ces gens particuliers qui jouent un rôle essentiel, et en somme un rôle tout à fait personnel, individuel. C'est la valeur personnelle qui est en cause.

Ceci peut servir fort bien à distinguer ces deux choses.

Mais j'avais prononcé un autre mot au cours de ma dernière leçon, auquel il faut que je revienne.

Si l'humanité s'est écartée des conditions initiales dont je parlais, si elle a renoncé, sans le savoir et sans le vouloir, à la stabilité à laquelle elle

pouvait tendre, on pouvait supposer qu'étant arrivée à un certain niveau, elle s'y serait stabilisée, comme les abeilles ont pu se stabiliser (elles ont trouvé certains procédés de construction, d'accumulation des réserves), et demeurer en cet état indéfiniment, comme il semble que les abeilles y soient demeurées, nous aurions pu arriver à concevoir une humanité comme une fourmilière ou une ruche d'abeilles. Pas du tout. Elle n'a cessé de s'écarter de son bien-être, le bien-être n'a pas suffi à l'humanité. Hélas ! dans bien des cas on pourrait se lamenter à ce sujet et pleurer, mais il s'est trouvé toujours que les hommes se soient écartés de la norme déjà établie, que des hommes, des penseurs par exemple aient spéculé assez pour trouver que la stabilité acquise était une stabilité insuffisante, très insuffisante. C'est pourquoi j'ai pu prononcer dans ma dernière leçon ce mot de l'*aventure* qui m'a paru résumer la vie humaine dans son ensemble.

L'aventure... c'est-à-dire ce fait qu'il y a eu un changement qui a toujours tendu à repousser, à nier, à ruiner les conditions d'existence, même favorables, même satisfaisantes pour la majorité des individus, et qui a tendu à détruire cet ordre-là, à le renverser.

J'avais associé à ce mot-là le mot le plus connu de *progrès*, mais je préfère celui d'aventure, et je vais vous dire pourquoi le terme de progrès, que j'ai essayé de préciser en le ramenant à ce qui est observable, progrès que j'ai défini par l'accroissement de précision dans les mesures marquées par les décimales qu'on peut calculer et observer : progrès dans l'acquisition des moyens d'action, progrès de puissance mécanique, nombre de chevaux-vapeur par tête à telle époque, progrès dans les automatismes sociaux, par conséquent progrès qui permet de commander beaucoup plus d'éléments humains ou matériels à l'aide d'un plus petit effort, diminution de l'effort à accomplir. Tout ceci est parfaitement observable, ce ne sont pas des chimères. On a ajouté à cela une véritable religion du progrès, qui fait croire que, quoi qu'il en soit après bien des aventures, beaucoup

d’expériences, l’humanité marche toujours vers une amélioration de son sort.

Ceci est une idée à laquelle je ne saurais m’associer parce que je n’en vois pas la nécessité. Rien ne prouve qu’il en soit ainsi. Rien ne prouve que la civilisation, si compliquée et si intéressante qu’elle soit, ne soit pas à la merci d’un incident quelconque. Elles sont mortelles, les civilisations, elles peuvent mourir d’un siècle à l’autre, et il n’est pas dit que la civilisation européenne ne fasse pas comme les civilisations égyptienne, grecque ou romaine, qui ont disparu et qui ont été remplacées par des époques de barbarie et de sauvagerie[4]. Peut-être en sommes-nous beaucoup plus près que nous ne pensons.

C’est pourquoi au mot *progrès* je préfère le mot *aventure*, c’est-à-dire cette non-salvation, ce changement intime qui se produit, changement qui ne sait pas de lui-même à quoi il aboutit, qui ne sait pas lui-même où il va, s’il court à une catastrophe ou à une amélioration, ceci est en dehors de la question. Le sort même des humains n’est pas en question, pas plus que dans un rêve ce qui va se passer n’est en question. Il n’y a pas de but. Chaque instant est capable de conduire là où on ne savait pas aller.

Dans ces conditions, le changement devient une simple loi presque mécanique due à la structure de notre esprit, mais cet esprit lui-même étant au fond, quand on y réfléchit, tellement différent des conditions de la vie, tellement incapable de comprendre la vie — car nous sommes parfaitement incapables de comprendre cette vie qui cependant alimente et soutient les esprits —, que tout le but qu’il peut proposer est peut-être, sans qu’il le sache, le changement des conditions d’existence. Et ceci arrive dans bien des cas. Voyez le cas éminent des illuminés qui proposent à l’humanité des fins extraordinaires et qui leur paraissent à eux des fins sublimes, le bonheur ou la puissance, et qui finissent toujours par une catastrophe.

Par conséquent, il y a une illusion mentale, cette illusion est très opérante dans l’humanité, mais elle opère dans un sens qu’on ne peut

jamais prévoir.

Ceci nous montre à quel point nous devons en ce moment-ci, à cette époque précise, avoir la plus grande attention à ce qui peut se passer de tous les côtés, parce que nous sommes en proie à une situation paradoxale, dans laquelle l'esprit humain, étant arrivé à un certain degré de sa puissance, trouve dans sa puissance même et dans les progrès qu'il a à accomplir des raisons immédiates, puissantes, de craindre — de se craindre lui-même. Il ne sait pas si lui-même arrivera à guérir le mal qu'il s'est fait. Il y a là un retournement : le serpent se mord la queue, comme le vieux symbole des Égyptiens, et notre science, notre philosophie, tout ce que nous pouvons savoir est actuellement, on peut dire, dans la situation d'un accusé devant l'esprit lui-même. Vous savez combien il y a eu déjà de nombreux écrits contre le développement des machines, qui a été incriminé par beaucoup de penseurs, lesquels ne peuvent pas trouver de solution à ce problème. Comment faire pour sortir du cercle d'inventions, de créations que nous avons nous-mêmes créé ? Comment sauver la vie humaine ? Comment sauver aussi l'individu ? Car tout ceci est en jeu, en question à tous les ordres de la vie économique et intellectuelle.

L'homme pourra-t-il s'adapter à ce qu'a fait l'homme ? Voilà la grosse question.

J'ai parlé aussi dans ma dernière leçon de ce que j'ai appelé, d'un nom un peu bizarre, la spiritualisation généralisée, qui signifiait obéissance de plus en plus grande des choses aux impulsions de l'esprit. À cause de la puissance acquise par l'esprit, il y a là également à la fois une sorte de promesse et une sorte de danger, de menace.

Voilà donc la situation que je vous avais exposée la fois dernière par un petit paragraphe ayant trait spécialement à l'entreprise. Mais il faut que je revienne maintenant à cette question de production des œuvres de l'esprit, parce que parmi les choses désirables il y a la conservation et le maintien du

créateur, celui qui est par conséquent, au point de vue où nous sommes, l'homme qui n'est pas absorbé.

Or, voici un des problèmes parmi tant d'autres qu'on peut se poser sur cette question : si l'humanité, si du moins une fraction de l'humanité, une nation par exemple, s'organisait entièrement, poussait l'organisation plus loin encore que nous l'avons poussée, si le mécanisme social était aussi précis, aussi exact que certains désirent qu'il le soit, nous aboutirions fatalement à l'extermination, à l'élimination de ces producteurs de première qualité dont je vous parlais.

Pourquoi ?

La raison en est fort simple. Producteur génial ou non, inventeur ou non, poète ou non, quelqu'un appartenant à une de ces catégories dont la mission ou plutôt la nature — car il n'a pas de mission — est de modifier ce qui est et d'y apporter un accroissement, un bouleversement quelconque, celui qui ne se borne pas à répéter, celui qui fait l'acte sans précédent qu'est l'œuvre, il vit, il faut qu'il vive. Il est situé dans une société, et il ne peut pas généralement lui-même subvenir à ses besoins matériels. Je vois aujourd'hui, je revois tous les jours des quantités d'hommes de l'esprit qui se trouvent dans la situation la plus critique.

Voyez quel problème se pose ! Nous tentons, nous devons tendre à une organisation de plus en plus serrée du mécanisme social, et nous trouvons des gens qui sont inassimilables à ce mécanisme. Mais il faut qu'ils vivent.

Et comment vit l'homme ?

Il vit matériellement par voie d'échanges. Il doit échanger quelque chose contre quelque chose. Comment cet échange s'établit-il ? Sous forme d'une équation pratique entre les besoins de quelqu'un et ce que ce quelqu'un peut donner. Il se fait en somme une comparaison qui est horriblement difficile à raisonner, bien entendu, mais qui est installée dans la pratique d'une façon absolue. Le mécanisme grossier a abouti tout de même à une sorte d'équilibre. Mais il n'y a aucun équilibre possible entre

un produit de l’esprit et un produit matériel. On ne peut rien tirer des réserves spirituelles qui s’échange réellement, d’une façon mesurable, avec un produit matériel. Il est clair qu’il est parfaitement impossible de savoir à combien de paires de bottes correspond *La Divine Comédie* ! Un bifteck et un sonnet n’ont pas de commune mesure. C’est absolument impossible. Le produit intellectuel est par définition fait par l’individu, et par l’individu qualifié, déterminé, irremplaçable, et s’adresse également à un individu, ils ne sont jamais pris *in abstracto*. Dans l’ordre économique matériel, il est clair qu’il se fait un tri statistique qui peut permettre de comparer un pardessus à une chaise. On peut écrire une équation : 300 francs = ..., et ici toute une série d’objets qui valent 300 francs et qui n’ont aucun rapport les uns avec les autres. Dans l’ordre intellectuel, c’est absolument impossible.

Comment donc vivent tous ces individus qui ne peuvent pas échanger un sonnet, ou les lois de Kepler, ou une symphonie, contre ce qu’il faut pour vivre ? Contre un logement, un vêtement, un aliment ?

Il faut dire la vérité : jusqu’ici et peut-être pour longtemps encore, on n’a jamais trouvé le moyen, je le crois impossible, de mesurer ces choses-là. L’intellectuel est un parasite. C’est incontestable. Il vit dans les interstices de la société, et il est impossible qu’il en soit autrement.

Les solutions ne sont pas nombreuses : il y en a trois.

Parasite tout court, c’est celui qui vit d’un mécénat quelconque ; ou bien qui vend les produits de son esprit, mais cette vente est absolument aléatoire, absolument variable, elle dépend, naturellement, des goûts du public. Une œuvre de grande valeur peut ne rien rapporter à son auteur, un homme de grande valeur peut n’arriver à produire son œuvre — en admettant qu’un jour elle soit une œuvre connue, qui connaisse la vogue et la gloire — que très tardivement. Descartes a publié à quarante-huit ans, je crois, je crois que Bach, le grand musicien, a publié ses œuvres je ne sais contre quelle rémunération à plus de cinquante ans. On raconte le mot

célèbre du peintre Whistler lors d'un procès avec Lord...[5] Il demandait un prix considérable pour un portrait, et le procès est venu devant les tribunaux anglais. On lui dit : Combien de temps avez-vous mis à faire ce portrait ? Il répondit : Quelques jours. — Comment osez-vous demander cette somme énorme pour quelques jours ? — Vous oubliez qu'il y a quarante ans de travail qui m'ont permis de faire cette œuvre-là ! Ces quarante ans de travail, évidemment, la société ne les connaît pas. Comme disait Stendhal, la société ne paie que les services qu'elle voit.

Par conséquent, il y a ici une impossibilité de vie qui se dresse devant nous. L'intellectuel a vécu ou bien du mécénat, ou bien, évidemment, d'une vente de ses œuvres, mais cette forme n'a aucun rapport avec le travail dépensé. Une improvisation peut avoir duré dix minutes, une recherche quarante ou cinquante ans, au bout desquels on arrive à l'œuvre. Mais il n'y a aucune espèce de mesure entre la rémunération complètement éventuelle, complètement circonstancielle, et la vie normale, la vie régulière, de celui qui a besoin chaque jour de se chauffer, de manger, etc.

Il y a une autre solution, la solution du métier parallèle. Un monsieur exerce une profession, il polit des verres de lunette[6], et il fait de la philosophie dans ses heures de repos. Dans un système économique qui donnerait beaucoup d'heures de loisir, on pourrait concevoir que le producteur travaillerait pendant ses heures de loisir, après avoir gagné sa vie en étant maçon ou jardinier, mais ceci n'est pas facile à organiser, et il n'est pas dit que toute production intellectuelle pourrait s'arranger de ce métier parallèle.

Aucune de ces solutions n'est satisfaisante et ne permet à l'intellectuel de se présenter avec son sonnet ou sa symphonie à la main en disant : J'ai droit à ceci ou cela, un bifteck est égal à ceci.

C'est un des aspects de l'aventure. C'est l'aventure de la vie à côté de l'aventure de l'esprit.

Tout ceci nous montre une fois de plus quelle différence profonde il y a, ou plutôt quel abîme sépare la vie de l'esprit, l'esprit lui-même, de ce qui est la vie en tant que manœuvre régulière qui permet de soutenir l'existence corporelle. Il y a entre ces deux facteurs des différences telles qu'il est très difficile d'arriver à montrer leur unité.

Un des exemples que je vous donnais est l'esprit dirigeant dans une certaine mesure l'évolution des masses humaines, l'esprit qui conduit la politique, l'esprit qui domine dans la politique, je suppose, et d'autre part l'existence humaine et régulière. Il y a un facteur politique intellectuel très compliqué que je n'envisagerai pas, qui est une véritable création de l'esprit dans beaucoup de cas, dans d'autres cas une soumission de l'esprit.

Mais si nous posons la question de la présence du véritable créateur, de celui qui est là pour permettre d'abord à la réserve intellectuelle de durer, et puis le développement de l'aventure, nous trouvons que dans tous ces facteurs il y a une incohérence totale, qu'il s'agisse de l'économie ordinaire dans son rapport avec l'économie intellectuelle, qu'il s'agisse de la direction générale de la vie sous forme politique, ou philosophique, ou scientifique, nous trouvons ici entre la vie et l'esprit une opposition perpétuelle.

Dans certains cas, cette opposition est féconde. Il faut avouer que l'esprit a besoin du désordre, il vit du désordre. L'esprit est désordre en principe, l'ordre, il le crée, mais il ne l'est pas, il est toujours désordre. Nous sommes soumis perpétuellement dans nos esprits à la diversité infinie des perceptions, des associations d'idées à la diversité des goûts, et la stabilité est absolument incompatible avec le maintien de l'esprit, elle n'a aucun rapport avec lui. Sa loi est de varier à chaque instant. Vous n'avez qu'à vous observer un instant pour voir avec quelle difficulté vous arrivez à fixer votre attention sur un point déterminé, combien votre pensée est absolument toujours en évolution, quel effort vous êtes obligé de faire pour poursuivre la même œuvre, la même volonté, et vous comprendrez en

quelle opposition se trouve ce phénomène si curieux avec les phénomènes de la vie qui sont au contraire monotones.

Rien n'est plus monotone que la vie, et rien n'est plus curieux de voir comment par une sorte de paradoxe de la langue nous disons qu'un roman, une pièce est vivante quand elle se dérobe à ces conditions d'uniformité.

Qu'est-ce que la vie ? Au fond, un cycle d'opérations qui se répètent : respiration, circulation, nutrition, etc., ce sont des cycles, et des cycles de cycles avec une monotonie qui assure la conservation.

Au contraire, l'esprit est en éruption à chaque instant, et si sa mémoire le sert, cependant il y a toujours chez lui cette sorte de variation perpétuelle qui est liée à la variation perpétuelle du milieu. De ses propres associations et des propres incidents il crée à chaque instant de nouveaux sujets d'intérêt pour lui.

Prenez la vie intellectuelle la plus élevée. De quoi est-elle faite ? D'accidents. Une œuvre a toujours pour origine un accident. C'est une idée qui passe. Bien, elle m'intéresse, elle m'ouvre une perspective. Qu'est-ce que je pourrais faire là-dedans ? Ceci me conviendrait et conviendrait à telle intention, à tel but extérieur ou intérieur que j'ai, je vais la poursuivre. Oui, mais..., etc., etc. Toute une série d'accrochages se font, et souvent une œuvre qui paraît être le résultat d'un plan prémédité, d'un calcul longtemps poursuivi est en réalité, quand on la regarde au microscope, une œuvre très accidentelle, mais qui a fini par des conditions de forme qui ont été imposées — et c'est là un des points les plus importants que l'on peut relever à l'actif des conditions de forme, et de forme régulière —, et l'œuvre prend alors l'apparence d'une chose qui a été coulée dans un moule d'un seul jet. En réalité, il y a là une foule d'incidents intercurrents.

C'est pourquoi il m'est arrivé de dire avec paradoxe — mais peut-être pas tant — que lorsqu'on fait dans les classes et dans les articles des théories sur la psychologie des personnages de Racine, nous ne savons pas toutes les inflexions que la psychologie de Phèdre ou d'Athalie a pu subir à

cause d’une rime, d’une malheureuse rime qui venait ou non. Si on se met à la place du producteur, il y a eu un instant où une rime s’est présentée, une autre, et comme c’était un homme de génie, il a trouvé de quoi justifier sa rime, et ce « de quoi », ce qu’il a trouvé pour justifier sa rime, cela a été un apport de plus à la psychologie de Phèdre ou d’Athalie. L’effet est produit, peu importe la façon dont il a été produit.

De même dans les batailles les mieux organisées. Un incident survient, que le génie d’un Napoléon sait exploiter.

D’ailleurs, la faculté de désordre est essentielle à l’esprit. Qu’est-ce qu’il ferait dans ses moments de réflexion, dans ce que nous appelons réflexion, méditation, calcul, si justement il ne passait pas d’un certain désordre à un certain ordre ?

Je me rappelle avoir fait cette comparaison il y a un an ou deux ici. J’ai comparé l’évolution intime de la machine esprit à l’évolution qui se passe dans une machine ordinaire pour laquelle il faut, comme vous le savez, une source chaude et une source froide. La théorie de la puissance motrice du feu n’est pas autre chose : deux sources à températures différentes entre lesquelles puisse s’effectuer l’évolution de matière, par exemple la vapeur d’eau qui, passant d’une source à l’autre, va donner de l’énergie à un appareil moteur. Dans l’esprit, il faut une disponibilité initiale, une non-fixation initiale pour l’amener par un travail suivi, par une contrainte spéciale, à satisfaire ses conditions.

Par exemple, si j’étudie un problème, il me viendra des idées qui réussiront ou non, mais je n’accepterai ma pensée et je ne l’extrairai du monde de l’esprit pour la transférer au monde du papier que lorsqu’elle aura satisfait à des conditions comparables à celles de l’appareil moteur, lorsque j’aurai pu passer de l’état diffus, de l’état désordonné des idées à leur expression. L’expression précise, l’expression en langage est déjà une acquisition que nous faisons sur un désordre initial.

Il y a ici une parenthèse à faire.

Si nous demandons naïvement ce qu'est la pensée, si nous portons notre attention sur l'observation intérieure de la pensée, elle est en effet désordre non seulement parce que des éléments divers se croisent qui n'ont aucun rapport d'association entre les idées, mais encore les apparences, lorsqu'elles se présentent à nous dans l'inspection intérieure, des images, des mots, des lambeaux de phrase, des fragments de mélodie, etc., constituent aussi un désordre.

Il y aura par conséquent deux éléments de langage, deux éléments de perception rendus par la mémoire. Par exemple : images, couleurs, formes. Ce sont des éléments de toute nature qui se mêleront en nous, qui se substitueront à nous, mais quand nous exprimerons quelque chose, nous aurons fait un premier effort qui aura consisté à remplacer tout cela par du langage. Premier ordre obtenu, nous l'aurons parlé. Tout viendra par la parole. Un pas de plus, cela s'organisera, et nous aurons des phrases déjà constituées. Mais je fais encore un pas, et je voudrais que ces éléments de langage, ces propositions constituent une architecture sous une évolution conventionnelle spéciale, et j'aurai ainsi construit un raisonnement que j'appellerai logique et qui s'opposera à ma pensée, la contraindra, la jugera. J'aurai ainsi une sorte d'autre moi, un alter ego qui sera, lui, un logicien, j'aurai tiré de moi un logicien. Il pourra d'ailleurs avoir ses défauts, se contredire, mais l'intention y sera, c'est l'important.

Par conséquent, de contrainte en contrainte, de diminution en diminution, j'aurai passé d'un désordre initial à plusieurs dimensions, désordre dans la succession des idées et dans leur nature, pour passer à un premier choix, à un élément plus pur qui ne sera que langage, il se construira en phrases intelligibles, j'espère, et enfin j'aurai architecturé, construit l'ensemble de ces phrases pour en faire un système logique.

Ici nous saisissons sur le vif, et je crois que je n'invente rien, c'est une chose que tout le monde peut trouver en soi (et j'ai oublié cet élément

super-accidentel : l'interruption, les événements extérieurs), cette évolution de tous les termes de la pensée.

Or, ceci se passe non seulement dans la vie intellectuelle et individuelle, mais aussi dans la vie intellectuelle collective, et cela se passe d'autant plus dans la vie collective intellectuelle que cette vie est plus libre.

La vie intellectuelle collective est représentée par la publication, les échanges de pensée qui se font par la parole ou par l'écrit.

On peut voir des régimes dans lesquels l'ordre s'impose dès l'ouverture des lèvres et s'étend à toutes sortes de sujet. Même l'art est soumis à un contrôle très sérieux. Une œuvre d'art, une simple peinture peut n'être pas admise dans certains régimes. Et je ne parle pas des philosophies, des économies, je ne parle pas même de la philosophie la plus abstraite, elle est toujours soumise dans ces pays-là à une restriction très sévère. Le désordre est limité à l'intérieur.

Je crois que c'est une condition momentanée, qui peut avoir une valeur du moment, de l'époque, mais qui a évidemment les plus grandes chances d'être tout à fait nuisible au développement de l'esprit en lui-même ; et nous savons par expérience qu'il en est ainsi.

Nous voyons dans l'histoire certains exemples de rébellion à l'égard des doctrines existantes, qui ont eu leur fécondité. Par exemple, l'histoire religieuse abonde en exemples de cette sorte. Lorsque la religion du Christ a renversé le paganisme, cela a été par voie de communication d'abord purement individuelle et aux petits groupes, puis par la voie écrite et par la controverse ; et ainsi s'est développée toute une série de nouvelles vues pour l'humanité, de nouveaux programmes, qui ont été suivis ou non à ce moment-là, peu importe, dans les premiers siècles de l'ère chrétienne. De même, dans la Réforme il s'est produit encore quelque chose de cet ordre-là, il y a eu une rébellion de quelques esprits par rapport à la majorité, des recherches faites pour appuyer cette rébellion, et la Réforme elle-même a donné naissance, d'un côté comme de l'autre — il y a eu une contre-

Réforme —, à des branches du savoir, par exemple la philologie, qui est née de la discussion des textes entre théologiens catholiques et protestants.

Rupture de l'ordre par le désordre, puis l'ordre a été rétabli comme il a pu, et il a été depuis renversé plusieurs fois. Le XVIII^e^ siècle est arrivé.

Qu'il s'agisse de la vie intellectuelle individuelle ou de la vie intellectuelle collective, nous trouvons toujours ce processus et cette nécessité d'une opposition, d'un contraste entre l'ordre et le désordre.

Voilà à peu près les considérations que je veux faire sur ce point-là pour arriver à mon objet principal, qui est d'arriver à concevoir d'une façon globale l'œuvre de l'esprit.

Je voulais ouvrir une autre parenthèse sur cette question de l'analogie, que j'ai exploitée et qui fait partie de notre programme en somme, puisque c'est un des points capitaux qui peuvent intervenir dans la considération de la production. Je vous ai dit les avantages que j'y voyais, même la nécessité ou j'étais de voir ainsi les choses, puisque les mots mêmes, production, consommation, échanges, marchés, etc., se présentent forcément à l'esprit toutes les fois qu'il est question d'activité intellectuelle, et de l'activité d'un groupe humain avec lequel cet individu a des rapports.

Je mettrai entre parenthèses, et c'est en réalité une des parties de mon cours, l'importance des analogies.

L'analogie n'est pas la comparaison, elle est une forme de la comparaison qui est plus abstraite que la comparaison.

On peut, par exemple, considérer que — et ceci s'enchaîne assez bien avec ce que je disais — notre vie intellectuelle, notre vie mentale est traversée de quantités d'éléments, de perceptions, d'associations. À chaque instant. Il semble par conséquent que notre esprit soit capable d'une infinité de déterminations, et d'une infinité non seulement dans le nombre, mais dans l'espèce, la nature des choses dont il est frappé.

Par exemple, nous ne voyons pas de limite au nombre des figures que nous pouvons considérer, au nombre des aspects que nous pouvons voir.

Nous ne voyons pas de limite au nombre des impressions que nous pouvons recevoir. Nous savons bien en principe que nous avons un nombre déterminé de sens, qu'ils ont chacun un rayon déterminé de perceptions. Par exemple, nous ne voyons pas l'ultraviolet ni l'infrarouge. Il y a là une espèce de limite déterminée par la physique, dans l'intérieur de laquelle nous pouvons voir des nuances. Il y a plus de richesse dans le monde des formes. L'ensemble des paysages et des aspects de la nature que nous pouvons voir est évidemment indéterminé, je peux dire infini, parce que chacun de ceux que je vois n'altère en rien la faculté d'en voir d'autres.

Cependant cette grande richesse diminue ou du moins se réduit quand on envisage les choses sous un autre aspect.

Nous sommes très riches, évidemment, en perceptions possibles, en associations possibles, mais dès que nous voulons passer de l'une à l'autre, saisir tout cela, ou un des éléments de cette collection, alors intervient une réduction extraordinaire du nombre de nos possibilités. Nos possibilités de perception sont infiniment plus grandes que nos possibilités d'expression.

En effet, il suffit d'une simple forme grammaticale de la proposition du système formé d'un sujet et d'un attribut pour exprimer l'immensité des rapports dont je parlais, lorsque nous voulons les traduire en langage. Si nous voulons raisonner, nous trouvons également une très grande pauvreté dans nos moyens de raisonnement, et nous en avons un exemple bien connu et bien simple.

Lorsque nous voulons déterminer sous forme quantitative un phénomène quelconque, nous avons recours à une notation d'ordre mathématique, et voyez le petit nombre d'opérations dont nous disposons : addition, soustraction, division, extraction des racines, intégration, etc. Nous avons quoi ? Cinq, six, mettons sept à huit manières de noter cela. Et il faut que toute la nature exprimée sous forme mathématique entre dans un système de ce genre-là. Nous n'avons pas d'autre moyen de combiner les opérations diverses par lesquelles nous représentons un phénomène, que ce

moyen-là. Et c’est d’ailleurs fort heureux, car cette pauvreté nous a conduits à de très grands résultats. Ce n’est pas la première fois que j’ai eu l’occasion de faire cette remarque que le petit nombre de moyens est souvent très fécond.

D’abord, il excite à l’élégance en matière d’art, par exemple. Vous savez que les Anciens, surtout les Égyptiens, n’employaient que trois couleurs dans leur peinture : noir, rouge et jaune, à moins que ce soit noir, rouge et bleu, mais il y a trois couleurs avec lesquelles ils produisaient les mêmes effets que des peintres modernes. Claude Monet employait je ne sais combien de tons et de nuances différents pour sa peinture, et les boîtes dans lesquelles il mettait ses tubes de couleur étaient des caisses avec des variétés infinies de nuances, en particulier des tons mauves et violets. Les Égyptiens n’avaient que trois couleurs.

De même, vous savez que des écrivains sont justement célèbres pour avoir employé un nombre de mots restreint. Le vocabulaire de Racine est restreint, 1500 à 3000 mots, extrêmement petit par rapport au nombre de mots employés par les écrivains modernes, par exemple Victor Hugo, et si nous prenons une période plus récente, Huysmans a employé 50 000 mots.

Le petit nombre de moyens n’empêche pas d’obtenir des effets souvent très puissants. Il excite à l’élégance.

En somme, peut-être pourrait-on chicaner la manière de compter, qui en toute matière statistique est importante, et ne pas compter le nombre de mots, mais il faut compter le nombre des emplois que l’on peut donner aux mots. Ici intervient tout l’art de l’écrivain. L’art de l’écrivain n’est pas d’employer les mots en eux-mêmes, tout le monde a des mots, mais c’est la manière de se servir des mots. Si avec un mot très simple vous arrivez à dix emplois faisant des effets très différents, vous avez des choses très élégantes.

Prenez l’homme que je considère comme le plus grand écrivain français, au moins dans une partie de ses écrits, Bossuet. Il emploie les

termes de la banalité la plus grande avec un art extraordinaire, et arrive à faire des mots qui s'imposent au lecteur, qui ont une puissance, une force ou une grâce extraordinaire. Son vocabulaire est restreint.

Si vous passez au domaine que j'avais effleuré, le petit nombre des formes dans lesquelles on peut exprimer une grande œuvre, c'est pour les physiciens une chance véritable. Ils ont reconnu, ayant fait leur expérience, ayant essayé de représenter par des formes mathématiques, étant arrivés dans tel cas à telles équations, à marquer que c'étaient les mêmes équations, que les noms qu'on donnait étaient différents, mais que les formes étaient exactement les mêmes. Et ceci est ce que j'appellerai l'analogie ou la similitude des formes. Ils sont arrivés ainsi à de très grandes découvertes dont la moins grande n'a pas été certainement celle, faite par Maxwell, de l'identité des phénomènes électromagnétiques et des phénomènes lumineux.

Voici quelques exemples de ces analogies très curieuses qui se trouvent avoir le même squelette algébrique. L'absorption d'une radiation lumineuse par un milieu a la même équation qu'une variation barométrique ; la même équation sert à peindre, si on peut dire, le refroidissement d'un corps dans un milieu tranquille et la surface d'un liquide électrisé ; de même, une autre équation donnera en même temps le mouvement d'un pendule qui s'amortit dans un milieu résistant, et la décharge d'un condensateur électrique.

On peut trouver comme cela une quantité de relations qui sont l'identité de la physionomie algébrique du phénomène. Il peut arriver qu'on trouve une ressemblance profonde et que l'expérience vienne corroborer par une liaison entre les phénomènes qui paraissait d'abord un non-sens.

Ceci pour vous montrer les avantages de l'analogie considérée comme une forme abstraite, comme une identité.

J'ai essayé — naturellement avec la précision que je puis porter dans ces matières-là, qui sont forcément des matières vagues — j'ai essayé de vous montrer l'analogie entre les phénomènes qui se passent dans l'homme

producteur et dans ses relations avec sa propre pensée en tant qu'elle est *intra* ou *extra*, qu'elle est à l'état encore mobile et indéterminé, et la détermination successive que les circonstances lui forcent d'y apporter quand cette pensée va s'extérioriser et prendre place dans le milieu. Puis, nouvelle analogie entre l'individu représenté par son œuvre extérieure, par la parole ou par l'écrit, et cette société dans laquelle il vit et qui est plus ou moins à son égard dans une situation comparable à celle de l'esprit de l'homme vis-à-vis de lui-même ou de son esprit vis-à-vis de sa vie extérieure.

J'ai pu par conséquent peut-être avec quelque vraisemblance rapprocher ces phénomènes généraux de l'économie ordinaire, politique extérieure avec ses formes statistiques, de l'économie spéciale intellectuelle prise dans le producteur, puis considérée dans le consommateur.

Je comptais aujourd'hui aborder un sujet délicat et difficile qui continue celui-ci, mais l'heure expire, qui était d'examiner un producteur, ce qui le rend producteur, ce à quoi il obéit quand il a cette sorte de prurit de production qui doit se produire en lui pour qu'il se sente producteur et qu'il arrive à l'action.

1. NAF 19100, f. 13. Manuscrit autographe.
2. NAF 19091, f. 229-261. Dactylographie transcrivant une sténographie complète de la leçon.
3. La question des « réserves intellectuelles » était traitée dans « Économie de guerre de l'esprit » (1939), dans *Regards sur le monde actuel* (*Œ2*, p. 1117-1118 ; *LP1*, p. 1612-1613).
4. Voir « La Crise de l'esprit » (1919, *Œ1*, p. 988 ; *LP1*, p. 695-696).
5. Il s'agit du procès de Whistler contre le critique John Ruskin en 1878.
6. Telle était la profession de Spinoza.

OceanofPDF.com

SAMEDI 13 JANVIER 1940
(4e leçon)

# *Léonard de Vinci*

La leçon du samedi 6 janvier avait porté sur le père Cyprien de la Nativité de la Vierge, traducteur de saint Jean de la Croix. Celle du 13 janvier, sur Léonard de Vinci, sténographiée puis transcrite, a à peu près le même contenu que la causerie que Valéry avait enregistrée sur disque et qui fut diffusée ce jour-là sur Radio-Paris à 12 h 30. Il en témoigne dans une lettre à Jean Voilier : « Le cours a été, je crois, bien mieux que le disque. J'étais en très mauvais point, mais j'avais le texte sous les yeux, et ne l'ai pas lu ; mais j'ai fait chanter les idées, dont le texte me donnait les attaques, et la certitude de présence. Je leur en ai foutu plein le crâne[1]... »

Mesdames et Messieurs,

Nous avons parlé samedi dernier de poésie, et d'un personnage peu connu et que j'estime, comme je vous l'ai dit, un des poètes les plus importants au point de vue de la pureté de la forme de ses écrits[2]. Je vais vous parler aujourd'hui de Léonard de Vinci.

J'ai annoncé à mon cours que je ferai quelques leçons sur lui et sur l'explication de certains de ses textes, mais avant je vais vous dire quelques mots sur un personnage extrêmement connu, mais que je vais peut-être représenter sous mon point de vue personnel.

Il s'agit d'un homme que nous pouvons difficilement concevoir dans l'étendue, la variété, et la variété croissante, de ses talents, c'est, peut-on dire, un chapitre de la mythologie de l'esprit humain que nous représente Léonard de Vinci. S'il y avait une mythologie de l'intellect et de la

puissance intellectuelle et artistique, il figurerait parmi les demi-dieux et les héros de cette mythologie. Mais par opposition à ce qu'on trouve dans la mythologie, tout ce qu'on peut dire de Léonard sous cet aspect merveilleux est véritable et vérifiable, et non seulement vérifiable, mais la vérification s'accroît à mesure qu'on le connaît mieux. On arrive à une croissance de l'idée qu'on pouvait se faire autrefois de la grandeur du génie de Léonard.

Pour se rendre compte de cette valeur extraordinaire, essentiellement multiple, vous savez tous que Léonard a cultivé tous les arts et a été parmi les fondateurs des sciences modernes. Il faut se le représenter comme lui-même se représente dans certains de ses écrits, observant les choses et passant avec une sorte d'étrange continuité de profondeur d'un aspect à l'autre des choses.

Supposez, par exemple, Léonard dans un paysage. Songez qu'il peut le contempler, l'analyser d'abord en artiste, ce qu'il est, en peintre, puis un autre regard suivra le premier de fort près, s'enchaînera avec lui, regard qui n'est pas seulement le fait de promener ses yeux sur les choses, mais encore de les regarder avec assez de précision pour les dessiner. Il passera du regard et du dessin de l'artiste, du grand artiste qu'il était, à celui de géologue, et il lui arrivera de faire des découvertes dans l'ordre géologique à la suite de cette observation.

Vous savez que c'est lui le premier qui a eu l'idée que les terres élevées, les montagnes par exemple, avaient été plusieurs fois inondées puis exhaussées par des mouvements sismiques ou des mouvements plus ou moins lents du terrain. Il avait reconnu que les coquillages et les fossiles que l'on trouvait étaient dus à une immersion plus ou moins prolongée des terres les plus élevées. Même au XVIII^e^, vous savez que Voltaire, quand on lui exposait des théories de cet ordre-là, disait en plaisantant : ce sont les coquilles des pèlerins qui traversaient les montagnes, qu'ils ont perdues en route, ce sont ces coquilles que nous trouvons sur les montagnes[3]. Ceci explique très bien la présence de ces coquillages sur les sommets des

montagnes : Léonard avait compris qu'il s'agissait là d'une magnifique action de l'écorce terrestre qui avait fait que les fonds des mers étaient devenus les sommets des montagnes.

Une fois son regard géologique ainsi appuyé sur les choses, il passait facilement à des considérations mécaniques. Il voyait par exemple l'action des forces naturelles concurrentes sur les terrains, en particulier l'action des eaux qui est si importante, sans négliger l'action volcanique du feu. De même qu'une coquille lui avait servi à se représenter ces mouvements du terrain qui changeait de montagne à vallée, il trouvait également les formes du terrain, des empreintes, des vestiges du grand phénomène d'ordre hydraulique. C'est un des fondateurs de l'hydraulique moderne, et il a prouvé ensuite sa valeur en ces matières : dans la pratique, il a construit des écluses dont quelques-unes existent encore en Lombardie.

Personne ne s'est intéressé à tous les aspects de la nature avec autant de variété.

Au premier rang, il y a la nature vivante. Il a compris à quel point les questions de structure et de mécanisme devraient jouer un rôle dans notre connaissance de la nature vivante. Avec une passion très soutenue, extrêmement curieuse, le même homme qui pouvait dessiner un personnage, tracer un tableau comme ceux que vous connaissez de lui, ses chefs-d'œuvre, s'intéressait aussi à la structure intime de l'être vivant, et il dit lui-même avec quelle passion. Il y a un passage de lui où il dit : j'ai ouvert plus de dix corps humains pour suivre le trajet de quelques veines.

Il ne se contentait pas de l'aspect anatomique des choses, toute la partie fonctionnelle physiologique l'intéressait vivement. Non seulement il disséquait, non seulement il mesurait les systèmes de chairs et d'os qui constituent l'être vivant, mais il observait encore la vie, et même à l'état vivant. Il étudiait la façon dont l'homme se tient debout, marche, prend des attitudes diverses, toutes questions qui n'ont pas été extrêmement étudiées depuis. Nous sommes encore à nous demander dans bien des cas comment

résoudre ces problèmes de physiologie si simples. Interrogez un physiologiste sur un problème comme celui-ci : comment l'homme tient debout, comment l'homme marche, et vous verrez qu'il y a encore de grandes obscurités sur ces points, absolument simples.

Il ne se contentait pas de ces considérations, il passait aux attitudes et aux particularités des êtres vivants. Non seulement il avait raisonné les équilibres et les allures de l'être vivant, soit de l'homme, soit du cheval, particulièrement le cheval, mais aussi il observait les expressions et toutes les différences dans l'attitude, dans le mouvement, dans le geste qu'introduisent dans l'être vivant les différences d'âge et de caractère. Par exemple, l'enfant, le vieillard. Il avait remarqué que chez l'enfant comme chez le vieillard, les mouvements du haut du corps sont plus libres que les mouvements du bas du corps ; les jambes sont beaucoup moins alertes, beaucoup moins exercées chez l'enfant, et beaucoup moins alertes chez le vieillard. Au contraire, le haut du corps, les expressions de physionomie sont très variées dans ces deux extrêmes de la vie.

Il avait observé l'enfant depuis le sein de sa mère. Il ne s'est pas borné à l'être né, et il y a de lui des albums, qui sont à Windsor, sur la génération des corps humains, où on voit l'évolution du fœtus dans sa mère.

De même, il avait observé le vieillard dans ses mouvements, et en général les diverses expressions que les passions, les émotions peuvent produire sur l'être vivant, par exemple la colère, ou bien au contraire les déformations constituées par la laideur, ou la beauté.

Il a fait de tout cela des albums, et, invention qui nous paraîtrait naïve, comme à cette époque-là il n'y avait pas de photographie instantanée, il avait eu l'idée de faire des albums où il avait tracé pour son propre usage presque tous les types de nez ou d'oreilles ou d'enchâssement de l'œil, et quand il apercevait un visage curieux dans la rue, il n'avait pas le temps de le croquer, mais il le repérait par un petit signe auprès de telle forme de nez ou d'oreille, et il avait un document qui lui permettait de recomposer une

physionomie, et même une caricature — il en a fait pas mal — à l'aide de ces données qu'il avait ainsi préparées sur son album.

Il y avait par conséquent chez lui cette vision extraordinairement précise, extrêmement variée et coordonnée des divers points de vue sous lesquels on peut regarder les objets.

Cette quantité de considérations, de regards divers, de remarques extrêmement nettes et précises, ne s'accumulait pas en lui comme une collection d'acquisitions séparées et de connaissances spécialisées, spéciales, classées par catégories.

J'ai connu des gens qui étaient à la fois docteur ès lettres, docteur ès sciences, docteur en médecine, docteur en théologie, et tout ce que vous voudrez, mais chez lesquels ces doctorats étaient comme des bocaux d'épicier, il n'y avait aucune communication, on aurait dit que c'était autant de docteurs qui figuraient ensemble dans un même individu.

Chez Léonard, ce n'était pas ainsi, et c'est là le point qui peut nous intéresser le plus, puisque ce cours est dérivé du cours de production des œuvres de l'esprit. Le cas particulier sur lequel j'ai quelquefois insisté est qu'il y a comme une renaissance et une multiplication des valeurs par leur communication. Ce trésor qui s'accumulait en Léonard n'était pas comme une quantité de vérités qui demeuraient absolument séparées les unes des autres, ce n'était pas comme un enseignement où des programmes divers sont faits pour les diverses Facultés. Toutes ses observations, toutes ses réflexions se combinaient incessamment entre elles, et il passait, comme je vous l'ai indiqué, avec une très grande facilité, pour nous du moins une grande facilité, presque sans qu'il pût s'y opposer, comme une chose parfaitement due et naturelle, qui témoignait de l'unité de son esprit, il passait de l'une à l'autre exactement comme dans la physiologie de l'être normal — permettez-moi cette comparaison — comme dans la physiologie de l'être normal la variété des matériaux se compose pour donner la substance unique du sang. Chez lui la variété des connaissances, des

attentions, la variété des idées qui lui venaient concouraient à la formation de quoi ? On peut dire d'un pouvoir intellectuel central, c'était un homme centralisé, un pouvoir intellectuel central qui était capable des applications les plus précises dans les divers ordres, et des créations les plus imprévues.

Pour que cet être que je me figure sous son nom, cet être centralisé et si varié, et si libre de ses mouvements dans l'ensemble des territoires ou des dimensions de l'esprit, pût exister et fonctionner, il avait les moyens qu'il fallait pour cela. Il usait indifféremment de tous les moyens de notation et de combinaison. Je veux dire qu'il usait, on peut dire indifféremment, avec la même liberté, la même puissance, du dessin, du calcul, de la définition du type mathématique et de la description du type poétique.

Dans ses œuvres, que nous avons aujourd'hui entièrement éditées, on voit figurer tous ses moyens dans un désordre tout à fait curieux. Il ignorait par conséquent les distinctions didactiques que nous faisons entre les sciences et les arts. Il ignorait également la distinction, voisine de la précédente, que nous faisons entre la théorie et la pratique, entre ce qu'on appelle l'analyse et ce qu'on appelle la synthèse — je n'insiste pas sur ces mots — de même entre la logique et l'analogie. Ces distinctions pour lui sont en quelque sorte tout extérieures. Elles n'existent pas en réalité, quand vous y réfléchissez, dans l'activité intime de l'esprit.

Quand l'esprit se livre avec passion, avec ardeur, à la production de la connaissance dont il a soif, qu'il désire, dans cette période si importante de la vie de l'esprit, il ne se préoccupe pas de savoir si sa pensée est logique, si sa pensée est purement poétique, si sa pensée est nouvelle, si sa pensée est traditionnelle. Peu importe. Il est en plein travail, et il se sert de tous ses moyens. C'est un monstre qui est à la fois ailé, pourvu de griffes, exactement comme un hippogriffe ou comme un centaure de l'ancienne mythologie.

D'ailleurs, comme je vous le faisais observer hier sur un tout autre sujet — mais au fond je ne traite jamais qu'un seul sujet — la véritable pensée, la

vraie pensée est désordonnée, nous l'avons dit hier, elle est contradictoire. Pourquoi ? Parce qu'il faut que tout lui serve et qu'elle puisse se servir de tout pour arriver à ses fins. En effet, on ne peut réduire l'homme à ce qu'il faut d'inférieur, de directement issu et revenant au moi pour résoudre les problèmes de la vie de l'être vivant doué de mobilité et se mouvant pour ses besoins physiques dans un monde variable, pour diriger l'adaptation de ses actes et de tout son être. Il lui faut cet élément que nous appelons la pensée ou l'esprit. Naturellement cet élément, cette puissance est excitée par une variété, imprévue à chaque instant, d'accidents extérieurs. L'accident est à l'origine, donc la chose imprévue. Il faut opposer à cela quelque chose, et pour opposer à cet accidentel ce qui sera le fonctionnel, toujours assez semblable à lui-même et périodique de la vie, il faut bien qu'il y ait un intermédiaire. Il faut bien que l'esprit, puisqu'il faut prononcer ce nom, soit apte à saisir, à percevoir ce désordre pour passer à son ordre, car son ordre sera l'accomplissement de sa fonction. Ce sera l'acte résolutoire.

Il est naturel qu'il y ait une phase dans notre pensée, phase plus ou moins provisoire souvent, qui se prolonge, souvent interrompue rapidement, mais qui est la phase du désordre. Et l'on peut alors théoriser sur ce point, pour lequel je ne fais pas de philosophie, naturellement — ce n'est pas mon métier, je me borne à faire appel à votre observation la plus immédiate.

Il y a une première phase dans laquelle nous sommes dans le désordre, où nous voyons, où je vois comme un désordre ; puis une phase attention : je m'arrêterai sur un point. Cela ne suffira pas : la phase attention fait succéder à ce régime désordonné un régime fixe, avec une tendance à la spécialisation de mes fonctions mentales, ou de perception sur un certain point donné. Je localise. Cette phase attention correspond à un exemple physiologique simple. Je regarde brusquement quelque chose, je suis d'abord ébloui, mes yeux sont égarés, je ne vois pas distinctement les choses, surtout quand le contraste est très vif. Puis mes yeux se fixent et s'accommodent. Il y a une phase d'accommodation, par conséquent de

spécialisation des organes de la vision à une distance, un éclairage, une forme déterminée. Mon œil se modifie. Il en est de même de l'esprit : c'est la phase attention. Mais il y aura une troisième phase, la phase où l'attention m'aura révélé ce que je désirais savoir pour pouvoir agir. Alors je vais construire avant d'agir, sans le savoir, en moi-même, l'ensemble des mouvements, le système moteur qui va atteindre l'objet ou me procurer le déplacement qu'il faut que j'exécute.

Donc trois phases : désordre initial, accommodation et spécialisation, enfin construction de l'appareil moteur qui va exécuter l'ordre.

Si je représentais sous une forme simple, schématique, observable par tout le monde en soi-même, ce qui doit se passer dans un esprit, naturellement la dernière phase, la phase de construction, la phase de création, la phase de combinaison est développée plus ou moins chez les êtres, et quand c'est un homme comme Léonard, on arrive à obtenir les chefs-d'œuvre d'invention ou d'art que vous savez.

En somme, on pourrait comparer cet homme extraordinaire à ces seigneurs d'autrefois qui poursuivaient leur proie à travers tous les domaines. Ici il s'agit du domaine des sciences et des arts aujourd'hui séparés, que nous séparons trop volontiers — parce qu'ils sont tout-puissants, ils peuvent sauter les haies, passer les frontières, mépriser les propriétés privées pour atteindre et forcer, ici non pas un cerf ou un renard, mais pour forcer le mystère des choses, et ceci sans égard aux frontières, sans égard aux catégories tranchées qui conviennent aux écoles et au commun des esprits.

Je fais ici une petite réflexion passagère qui est entre parenthèses. Je vous ai parlé des trois phases, manière de parler évidemment très simplifiée, de l'esprit devant les choses : désordre initial, choc de la perception brute de l'attention, phase d'accommodation et phase d'action, ou plutôt de construction de l'action. Mais prenons garde. Par rapport à notre connaissance intérieure, à notre expression extérieure, il arrive que la

production de ces trois phases s’exprime dans le même langage, je veux dire dans le même vocabulaire, avec les mêmes formes de langage, toutes les trois. Nous n’avons pas trois langages sensiblement différents pour exprimer notre pensée à nous-mêmes ou aux autres dans ces trois états. Par conséquent, il peut arriver que j’émette une opinion sur un certain point dans le premier état, une opinion sur le même point dans le second état, et une opinion dans le troisième état : je le ferai avec les mêmes termes. Si je rapproche ces trois opinions, ces trois jugements, je peux constater que j’ai parlé trop vite dans le premier cas, je n’ai pas eu le temps de réfléchir. Supposez que j’aie écrit, que j’aie mis dans la même page sans y faire attention des propositions sur le même objet qui émanent de ces trois phases différentes : j’aurais pu me contredire. Et ceci nous explique, il me semble, à quel point on peut facilement se contredire dans ses propres pensées, parce que ce n’est pas au même état comme dans le même langage qu’on exprime des idées qui ne seront pas de la même valeur au point de vue construction.

Ceci est une remarque qui ferait plutôt partie du cours du vendredi.

Donc, nous avons ainsi une idée très simplifiée de ce grand cerveau.

Un homme de cette grandeur avait son opinion naturellement réfléchie sur le savoir. Il avait une connaissance, d’ailleurs je ne crois pas très approfondie, du savoir de son temps, savoir qui comprenait d’abord une métaphysique, en second lieu un certain nombre de données scientifiques, mécaniques, etc., mais il est clair qu’à cette époque-là la partie métaphysique l’emportait, et rien n’est plus curieux que les raisonnements mêlés, pour nous très surprenants, où les considérations de métaphysique interviennent pour justifier un raisonnement, par exemple, mécanique. On en trouve encore les traces chez Léonard, comme nous le verrons, d’une façon assez sensible.

Par exemple, la grosse question de l’époque au point de vue de la science physique, de la force par exemple, la question de la matière, était

toujours mêlée de considérations métaphysiques, et il en reste encore des traces même dans le langage scientifique moderne, puisque la science a conservé ce mot de force pour le définir à sa façon. Elle l'a conservé regrettablement. Tandis que le langage ordinaire et l'habitude de nos esprits, quand ils ne font pas de la science, est de désigner par ce mot de *force* je ne sais combien de notions très différentes, parfaitement incohérentes entre elles, la science mécanique au contraire a pris ce mot dans un sens très particulier, la mesure d'une grandeur particulièrement et précisément définie, tandis qu'elle a subdivisé ceux des emplois du mot commun *force* à sa façon — je ne parle pas de ceux qu'elle a négligés. Par exemple, nous appelons également *force* des notions qui dans le langage scientifique sont la force vive, le mouvement, l'énergie, la résistance des matériaux, tout ceci intervient, sans compter les expressions comme la force de l'esprit, qui n'a pas de correspondant scientifique, la force d'un morceau de papier. Nous employons le mot *force* indifféremment, tandis que la science moderne en a fait le produit d'une masse par une accélération.

Nous avons malheureusement conservé ce mot *force* qui est cause pour les débutants d'une sorte d'ambiguïté, de difficulté de comprendre, qui aurait pu être évitée en prenant un mot fait exprès, en laissant le mot *force* pour l'usage courant.

Chez Léonard, le savoir, quoique mêlé de métaphysique, mais chez lui beaucoup moins qu'à certaines époques, était cependant affecté d'un vice très particulier. En réalité, en dépit de quelques phrases qu'on trouve dans ses œuvres où il cède, il consent au point de vue métaphysique, à sa façon d'ailleurs, il y a toujours ce point par lequel il est essentiellement moderne, et on peut dire de la science la plus récente : il ne conçoit pas de savoir véritable auquel ne corresponde pas un pouvoir d'action extérieure. Aujourd'hui, il est admis dans la science physique, par exemple, que quelle que soit la théorie, un terme, une théorie n'a de sens que selon cette vérification par l'extérieur. Ce sentiment est extrêmement développé chez

Léonard, et le fait en somme beaucoup plus voisin de nous que les savants du XVII^e^, pour lesquels demeurait encore l'idée d'explication du monde valable en soi et par soi, valable par sa vérification sans doute, valable surtout par la structure logique, ou éthico-logique qu'elle devait présenter ; mais on ne concevait pas comme une explication rigoureuse le fait de donner un sens aux notions ou aux propositions énoncées en soi par une vérification expérimentale. C'est ce pas que franchit la science, et qui, on peut le dire, la sépare assez fortement de la science d'il y a seulement quarante ans. De plus en plus nous avons été obligés de reconnaître que notre explication devait s'arrêter à un certain point, que le jour où la science a franchi les limites de l'imaginable et même de l'intelligible, elle a été obligée de se servir de théories et de mots, de calculs, mais tout ceci n'avait de valeur réelle que par le fait qu'on trouvait dans l'expérience un pouvoir d'action sur les choses. Léonard était entièrement convaincu de ce point de vue, et pour lui la question de l'action extérieure, de créer quelque chose de vérifiable, était indivisible de la notion de connaître et de comprendre.

Voilà par quoi il est essentiellement moderne, plus moderne que bien des esprits qui se placent aux XVII^e^, XVIII^e^ et XIX^e^ siècles. Il ne concevait pas la séparation entre la partie théorique et la partie pratique. L'application pour lui était une chose essentielle. Le vrai savoir se vérifiait.

Si on portait au point de vue auquel je me place, et auquel je me rallie absolument, cette vérification, on pourrait se demander si, dans les théories très récentes, on ne pourrait pas opposer à ces théories les points de vue de cet ordre.

Vous savez que, parmi les grandes spéculations qui datent de l'époque de la relativité — une époque toute récente —, il y a des spéculations sur l'univers. Jusqu'à présent l'univers n'est pas soumis à notre pouvoir d'action, et il serait à souhaiter que ces spéculations soient réduites à ce qu'elles sont — elles sont admirables, bien entendu —, mais des spéculations auxquelles le nom d'univers n'est pas forcément appliqué, car

en réalité cela se réduit, positivement parlant, à des observations spectroscopiques et à des équations d'une certaine forme, et quand on veut préciser et demander à quelqu'un qui s'occupe de ces questions-là ce qu'il entend par là, il est singulièrement embarrassé. En réalité, il s'agit des lois que l'on peut momentanément appliquer à des déplacements de corps ou à des propagations d'énergie, et puis voilà tout.

Je ne veux pas entrer dans cette digression, et je reviens à Léonard.

Par conséquent, chez lui, l'alliance étroite et en quelque sorte constitutionnelle de l'esprit entre l'idée de savoir, de comprendre, de connaître, et l'idée d'agir.

Agir. Son action, à lui, quelle est-elle ?

Son action est production, production d'ouvrages, réalisation des volontés de son esprit, mais il y ajoute, étant artiste, que ceci le conduit à rechercher les conditions parfaites de réalisation ; et étant donné l'étendue de sa réflexion, la profondeur de son esprit, il est amené, pour voir son action dans toute son étendue, il est conduit à rechercher les facteurs de l'action même, toute l'économie de la faculté d'agir. Par conséquent, il analysera les actes, et ces actes commencent par les plus simples, ce sont les plus intéressants, les actes que nous exécutons dans toute la vie. Songez que le moindre acte, quand on y réfléchit, suppose des quantités de problèmes résolus, d'associations de fonctions et d'énergies tout à fait différentes, de combinaisons, de conseils, d'antagonismes. Ils aboutissent, quand ils sont normalement exécutés, à des coïncidences exactes, et cependant ils conservent toujours, pour les besoins de la vie, cette vivante souplesse d'adaptation. Le moindre acte représente un problème d'une complication infernale. Il s'agit de voir coïncider les conditions d'exécution de ces actes, visuel, de coordination, de direction dans l'espace, les conditions mécaniques extrêmement nombreuses, et nous n'en sommes pas venus à bout. Il n'existe pas de théorie de nos actes qui soit satisfaisante et même ébauchée suffisamment. Sans compter que chacun de nos actes est composé

d’actes de détail qui nous sont généralement réflexes, dans lesquels nous ne pénétrons pas, notre réflexion, notre imagination n’y réfléchissent pas. Je ne sais pas comment je meus ma main quand je veux la mouvoir, et personne n’en sait rien. Il y a une série de coïncidences exactes qui doivent se produire. Nous savons par la pathologie à quel point elles sont fragiles et compliquées.

Il m’est arrivé, il y a quarante ans de cela, de suivre quelques cliniques d’aliénation, et ce qu’étaient des aliénés vraiment très peu touchés, ou bien en voie de guérison. On n’observait rien de particulièrement choquant dans leurs paroles, mais j’avais observé que certains des petits gestes, comme celui que je fais, qui accompagnent la parole, se faisaient avec quelque retard. Il y avait je ne sais quelle fraction de seconde entre le geste qui accompagnait la parole ou le regard et la parole elle-même. Ce n’est rien, mais ce rien indique à quel point le réglage est pour nous une chose familière. Nous ne nous apercevons pas de ces choses-là, mais nous ne percevons pas cette mobilité qui accompagne nos gestes, actes qui ont un but défini et qui doivent nous rapporter quelque chose, et cependant songez à tout ce qu’il faut de coïncidences exactes, à tout ce qu’il faut dans le système nerveux de précision pour cette action entre des énergies aussi différentes que l’énergie mécanique et l’énergie de l’esprit.

Léonard avait évidemment moins de connaissances que nous — ou du moins que nous croyons en avoir en ces matières, car nous en avons fort peu —, et cependant il sentait très bien l’importance de cette analyse fine de l’action, même la plus simple.

Il reportait sur soi-même, du moins je le pense, ce qu’il avait aperçu dans cette analyse des choses vivantes, et il visait, artiste qu’il était, à une totale conception de sa machine personnelle et à l’élégance idéale de son action créatrice et productrice. Il s’est rendu maître de ses sens et de ses mains par des exercices qu’il leur faisait subir. Nous ne le savons pas directement par lui, du moins pas d’une façon fixe, mais nous le savons par

les faits, par ses dessins, et qui a examiné les dessins de Léonard — tantôt dessins d'architecture, tantôt dessins d'anatomie — sait qu'ils sont à la fois très fidèles et très artistes. Le principal recueil se trouve aussi, je crois, à Windsor et vous pouvez ici le voir à la Bibliothèque interphotographique[4]. Il y a aussi des projets de tableaux ou bien des esquisses, des dessins de mécanique qui sont mêlés de la précision exacte qu'il cherchait, précision d'épure quelquefois, et en même temps de quelque chose d'artiste qui apparaît. Et ceci se voit dans les dessins d'anatomie : dissection, par exemple, de la gorge ou dissection de telle partie du cheval, ou des dessins de squelette, ou de membres qui sont dépouillés de la peau, des téguments où l'on voit des tracés de veines, etc. En comparant cela avec un dessin d'anatomie, vous voyez toute la personnalité de Léonard qui apparaît, car le dessin est extrêmement précis, mais cependant le soin qu'il met à traiter cela avec élégance, les ombres, donnent tout de suite l'impression d'une œuvre d'art.

Il avait donc particulièrement soigné sa propre action.

Je ne sais pas s'il a fait des exercices que j'appellerai gymnastiques dans le dessin. Il est fort capable de les avoir faits. Songez qu'un homme très antérieur à lui, Giotto, était arrivé à ce degré de maîtrise de ses membres, de ses actes, de pouvoir tracer au pinceau un cercle qu'on pouvait dire parfait à la vue[5]. Ceci indique une grande pratique du maniement de ses membres et de ses yeux.

D'autres artistes — par exemple, les Japonais — font tellement d'études qu'ils apprennent par cœur, ils savent par cœur tous les actes qu'ils feront quand ils feront le dessin définitif.

Il y a tout un entraînement spécial des sens et des mains, qui est peut-être négligé aujourd'hui, j'en ai peur, mais qui a compté chez les artistes tout à fait achevés, comme ceux dont je parle.

Les Japonais donnent souvent un peu l'impression d'automatisme dans leur exécution d'œuvres d'art, parce qu'ils ont répété je ne sais combien de

fois leur modèle et leur travail pour arriver à une liberté totale. Il y a l'histoire célèbre de l'Empereur qui avait commandé un homard ou un crabe à un peintre japonais ou chinois, je ne me rappelle plus, et il a réclamé cette œuvre à son artiste qui lui a dit : Ce n'est pas encore prêt. Un jour, l'Empereur, après six mois, va chez l'artiste et dit : Mon crabe, où est-il ? Et il ne voyait rien. L'artiste dit : C'est prêt. — Montrez-le moi. Alors l'artiste prend son feuillet de papier, son pinceau, et fait un crabe parfait. Il avait appris par cœur à faire son œuvre d'art[6].

Léonard ne va pas jusque-là. Il avait une possession extrême du dessin, possession complète, puisque dans ce dessin-là le génie de l'artiste et la précision du savant s'allient. Par conséquent, il arrivait, et c'était son but, à une liberté aussi grande que possible de son action.

En même temps, quel que soit l'art ou le métier qu'il pratiquait, pour lui il n'y avait pas de différence entre les métiers qui faisaient partie de son universalité. Sa pensée, toujours en contact des résistances extérieures, toujours sous le contrôle du fait, de l'action à accomplir, et gardée contre les développements purement métaphysiques et purement verbaux par ce souci étroit d'agir et de réagir personnellement, sa pensée se développait dans un certain sens, sous un contrôle perpétuel de la résistance extérieure, car, lorsque nous bâtissons une théorie, même si nous l'assujettissons à des liens logiques, elle reste une simple théorie, elle reste dans un domaine particulier qui est celui de l'échange des paroles ; mais chez Léonard la résistance extérieure servait de juge et de maître. L'expérience, comme il le disait, est le maître de la science, et il était toujours sous cette expérience. En ce qui le concerne personnellement, l'expérience consistait dans la construction ou dans la création d'œuvres.

Rien par conséquent du réel, rien de ce qui est observable, faisable, ne lui paraissait indigne de cette puissante et extraordinaire attention. Il apprenait par là, et il le savait d'avance puisqu'il l'apprenait ainsi, qu'il n'y a point dans la nature, dans le réel, de détails. C'est en somme l'infirmité de

notre esprit qui nous oblige à abstraire, à simplifier, à généraliser, c'est-à-dire à confondre des êtres parfaitement différents et innombrables sous quelques noms, sous quelques catégories du concept. Quand je dis « une table », c'est que je n'ai pas la puissance de considérer toutes les tables. Je substitue à une variété infinie d'expériences possibles des concepts, des catégories, des entités, mais ce n'est qu'une nécessité misérable de notre esprit. Notre esprit lui-même ne peut pas supporter de considérer dans leur précision chaque élément de notre perception. Nous ne pouvons pas faire mieux[7].

Nous pourrions dire, pour résumer ceci dans une formule : nous percevons infiniment plus que nous ne pouvons concevoir, alors nous sommes obligés de faire des extraits des essences des choses, comme nous disons, mais en vérité, dès que nous nous trouvons en présence du réel lui-même, nous retrouvons la particularité extrême.

Dans un homme comme Léonard, la connaissance intellectuelle ne suffit pas à épuiser le désir et la production des idées. C'est en quoi il s'oppose carrément aux philosophes. La production des idées, même des idées les plus précieuses et les plus belles, ne parvient pas chez lui à le satisfaire, à satisfaire son besoin de créer. Son exigence, l'exigence de son être, de sa pensée, le conduit au monde sensible, et sa méditation, sa méditation forcenée, perpétuelle — il y a dans ses manuscrits une ligne extrêmement curieuse qui n'est pas de sa main, où il y a un accent de tendresse et de sympathie des plus curieux, qui dit : « Leonardo mio... », « Mon Léonard, mon cher Léonard qui pensez tellement[8]... » —, cette méditation prolongée, cette méditation qui a ému l'homme inconnu (homme ou femme) qui a écrit cette phrase, cette méditation trouve comme direction l'appel aux forces qui contraignent le réel, qui contraignent la matière, et Léonard nous enseigne par ces exemples que l'acte de l'artiste supérieur est de restituer par voie d'opérations aussi conscientes que possible la valeur de sensualité, la valeur de puissance émotive des choses.

C’est un acte par lequel doit s’achever dans la création des formes le cycle de l’être qui s’est entièrement achevé, entièrement accompli.

C’est sur ce point que je m’arrête en vous faisant observer que j’ai consacré tout mon cours de l’année dernière — celui de la première année était consacré à la sensibilité, qui est le premier terme de l’action — et l’année dernière j’ai parlé de l’action, non pas comme j’aurais voulu en parler, non pas avec le détail et la précision que j’aurais voulu y apporter — on fait ce qu’on peut —, mais vous avez peut-être retenu combien je voyais tout cela sous forme de cycle de transformation qui part — comme l’acte le plus simple que nous ayons, l’acte réflexe — d’un point de départ accidentel, qui est l’excitation extérieure, puis suivant les cas et par un chemin plus ou moins compliqué, nous arrivons au retour à l’état initial que j’ai appelé le cours naturel des choses, le régime des échanges avec les choses qui nous entourent... J’ai considéré que l’œuvre qu’on pouvait faire était un produit, presque un déchet issu de ce cycle d’opérations. C’est un cycle absolument fonctionnel, comparable à un cycle physiologique comme celui de respirer. Nous avalons de l’air parce que l’air excite notre musculature pulmonaire à se développer, nous aspirons de l’air, et nous le rejetons. Il y a un cycle accompli. Tout se ramène dans la vie humaine à des cycles et à des cycles de cycles. Par conséquent la production, quel que soit son degré — production de l’esprit ou autre, production d’œuvres quelconques —, je la vois sous forme d’un cycle, et par conséquent l’œuvre elle-même est une sorte d’élimination, c’est de l’air expiré, mais le travail réel, celui que nous avons ici à considérer, est ce travail qui s’opère dans l’intérieur du cycle : à partir du moment où il commence à partir du plan ordinaire des choses, une excitation se produit, se développe, elle aboutit à des actes de pensée qui modifient l’adaptation, qui créent des possibilités de construction et d’actes extérieurs, enfin l’œuvre se produit, l’être lui-même revient à son état initial. L’homme de génie a passé par l’état de génie et revient à l’état ordinaire du monsieur quelconque que vous voyez.

1. *Lettres à Jean Voilier*, 14 janvier 1940.

2. NAF 19091, f. 264-290. Dactylographie transcrivant une sténographie complète de la leçon.

3. Voir Voltaire, *Dissertation sur les changements arrivés dans notre globe et sur les pétrifications qu'on prétend encore en être les témoignages* (1746).

4. Bibliothèque non identifiée, peut-être en raison d'une mauvaise transcription sténographique.

5. L'anecdote est rapportée par Vasari dans ses *Vies des peintres*.

6. D'origine chinoise, et popularisée en Occident au XX^e^ siècle, l'anecdote trouve, par divers intermédiaires, sa source ultime dans le *Zhuangzi*, notamment au chapitre XIX, où il est question non pas du dessin d'un crabe, mais de l'élevage d'un coq de combat, ainsi que de divers autres artisans et techniciens parvenus à la maîtrise parfaite de leur art.

7. Dans sa nouvelle « Funes ou la mémoire » (*Fictions*, 1944), Jorge Luis Borges imagine un personnage à la mémoire totale, incapable d'oublier les moindres détails de la réalité et incapable donc de former des concepts, puisque tout objet lui apparaît irréductiblement singulier.

8. Voir « Note et digression » (1919, *Œ1*, p. 1233 ; *LP1*, p. 863). Valéry y rappelle qu'on peut lire « qui pensez » ou « qui peinez ». L'inscription manuscrite figure au f. 71 du *Codex Atlanticus*, conservé à la Bibliothèque ambrosienne de Milan.

OceanofPDF.com

SAMEDI 20 JANVIER 1940
(6e leçon)

# *Léonard de Vinci*

Suite de la leçon du 13 janvier 1940.

Mesdames et Messieurs,

Je voudrais vous donner une idée de la valeur d'écrivain de Léonard, c'est un grand écrivain, malheureusement il faudrait comprendre l'italien pour cela[1]. En tout cas, pour ceux qu'intéresserait cette question de littérature léonardienne, il y a actuellement deux ouvrages très complets, deux énormes volumes qui viennent de paraître, qui sont une réédition. La première édition était chez Richter, qui a publié un texte considérable comprenant à peu près tout ce qui a été lu dans les manuscrits de Léonard[2]. En tout cas, voici un ouvrage qui s'appelle *Leonardo, omo sanza lettere*[3], qui contient ce qu'il y a de plus intéressant au point de vue artistique et philosophique, il y a moins de science que dans le grand volume dont je parlais. Ce livre a été publié par madame Fumagalli[4]. Naturellement la connaissance de l'italien est indispensable. C'est un italien assez particulier à Léonard, qui combine, ce qui est assez rare, une précision étonnante dans l'expression et un charme, une musique tout à fait singulière dans les descriptions qu'il fait. Nous y reviendrons, j'essaierai de traduire quelques textes.

Nous avons la dernière fois exposé un certain nombre d'idées sur Léonard, et nous allons essayer de les préciser, de les porter un peu plus loin.

Je vous ai dit que dans cette personnalité la connaissance intellectuelle ne suffisait pas à épuiser le désir, et que la production des idées, même des idées les plus rares et les plus précieuses, les plus importantes, ne parvient pas à satisfaire au besoin de créer qui est chez lui très pressant. Sa pensée le conduit toujours au réel et ne demeure pas dans l'espace métaphysique. Il y a toujours un sentiment profond qui le pousse à réaliser, à exécuter, à créer quelque chose qui soit une sanction et en même temps un développement des idées qu'il a eues. L'idée qu'il a est que l'artiste supérieur doit restituer par voie d'opération constante non seulement le mécanisme des choses, mais quand il le peut leur valeur de sensualité, leur valeur émotionnelle.

Vous savez qu'il a commencé par la peinture, il s'est voué à la peinture, et il est curieux de voir que l'artiste voué à un art plastique, en développant simplement d'abord ce point de vue et cette tendance à représenter les choses ou à les combiner en proposition, arrive peu à peu à étendre sa recherche au monde naturel entier et à devenir grand en toute chose. On le voit qui passe et qui repasse constamment, car il n'abandonne jamais son art plastique, il passe et repasse constamment de l'art plastique à l'analyse la plus profonde, la plus étonnante, des choses et des formes — la morphologie était chez lui un point de vue très important — naturellement, suivant son tempérament d'analyse profonde si curieusement synthétique et analytique, la peinture ou la sculpture, ou l'architecture ou les arts constructifs le maintenant, le retenant toujours vers l'exécution, vers la chose réalisée. Malgré cela, ou plutôt à travers cela, il poursuit également la recherche, la connaissance de ce qu'il appelle la nature. On le voit successivement, ou plutôt alternativement, géomètre, mécanicien, anatomiste — sur l'anatomie, je vous citerai un passage des plus singuliers dans lequel il manifeste à la fois sa curiosité du corps humain et l'horreur

que lui inspirent les mêmes travaux qu'il exécute, l'horreur des salles d'anatomie où il voit des corps écorchés et déchiquetés. Il y a un mélange extraordinaire d'horreur devant la mort, devant le spectacle des membres déchirés, des cadavres qu'il dissèque, et en même temps cette curiosité qui s'éveille en lui, profonde, puisqu'il arrive à dire que, pour suivre le trajet de quelques veines, il a disséqué une dizaine de cadavres.

Non seulement il invente dans l'ordre artistique, mais encore il invente la machine. Non seulement il invente des machines, mais encore il emploie ses talents à des travaux publics. Par exemple, il est créateur de canaux. On m'a dit qu'il existe encore en Lombardie des écluses qui ont été faites par Léonard. Il creuse des canaux, il fait des projets de toute nature, et même il fortifie des places. Il y a chez lui un inventeur de procédés nouveaux en matière d'artillerie. Il a inventé un canon. Il y a un passage dans lequel il manifeste son admiration pour une invention singulière d'Archimède : il croyait qu'il avait inventé une sorte de canon, ou plutôt un objet qui projetait des quantités de flèches. En outre, il sait organiser des fêtes, des spectacles.

Il y a de lui une lettre célèbre, qui n'est d'ailleurs pas isolée dans son œuvre — il y a d'autres lettres de ce genre-là —, dans laquelle il offre au duc le nombre de choses qu'il sait faire, et à quoi on peut l'employer. Il y a là vingt-cinq ou trente articles successifs. On le voit peintre, architecte, sculpteur, mécanicien, géomètre, officier du génie, avec les combinaisons les plus curieuses, les idées les plus étranges. En voici une.

Dans ses travaux de fortificateur, il avait fait le plan d'une tour où quatre escaliers s'enroulaient autour du même axe, et ces escaliers étaient disposés de façon que ceux qui passaient dans une des voies ne pouvaient pas voir ce qui se passait dans l'autre. On comprend l'intérêt à cette époque-là de cette sorte de combinaison architecturale singulière. En Italie, à cette époque, on employait des mercenaires, des troupes diverses, il y avait des intrigues et des guerres intestines. Il y avait donc intérêt

quelquefois à pouvoir faire circuler dans une même fortification des équipes différentes qui devaient s'ignorer.

Il y a quelque chose d'éblouissant dans les pouvoirs divers de Léonard. On a fait à Milan une exposition léonardesque, dans laquelle on a vu des machines complètes d'après ses plans et ses idées[5]. On a envoyé en Italie des ingénieurs et des savants pour reconstituer les machines de Léonard, et tout ceci a été mis en fonction à cette exposition qui s'est tenue à Milan. Il était très curieux de voir ces mécanismes anciens avec les moyens de l'époque. Et j'ai remarqué que dans cet ordre-là les procédés mécaniques et les procédés d'expérience physiques sont intimement liés à la possession de certaines matières. À l'époque de Léonard, on n'avait pas le caoutchouc et, si on se rapporte à l'Antiquité, on voit que les Anciens n'avaient pas le maniement du verre que nous avons. Sans verre et sans caoutchouc, beaucoup d'expériences deviennent très difficiles à réaliser. De même divers emplois de la taille du verre. Ceci est toujours important à signaler, parce qu'on sent à quel point la science est presque toujours en équilibre avec les moyens que lui apportent l'industrie et les divers métiers.

Léonard, avec une grande ingéniosité, a pu suppléer dans bien des cas au manque d'appareils de ce genre-là. On n'avait pas les moyens qu'on a aujourd'hui, les moyens de mesure précis qui jouent un si grand rôle dans la construction des machines. Par exemple, le problème de tailler une roue exacte est un problème qui à cette époque-là n'était pas très bien résolu. Tout cela était fort grossier.

Il avait porté son attention sur ces questions, et non seulement il a essayé de combiner, mais d'inventer, et lui-même nous donnait les moyens de tracer des machines plus précises que celle qu'on avait.

La précision est une variable de la civilisation humaine, qui s'est accrue jusqu'à nos jours, qui fait partie de la notion positive du progrès.

Ce qui est très curieux chez Léonard, ce qui est stupéfiant dans sa vie, ou dans l'idée que nous pouvons en avoir, c'est que sa carrière posthume est

peut-être plus étonnante que sa carrière vivante. Il est mort assez jeune, à soixante-sept ans, en 1519. Il était célèbre, ses tableaux étaient admirés de tous, on les achetait très cher, il n'y avait personne au-dessus de lui dans son art. De plus on savait, sans le savoir aussi bien que nous — c'est le point curieux —, que ses talents étaient universels, innombrables, et le plaçaient à la tête des grands hommes d'Italie, qui avait alors une grande quantité d'hommes de premier ordre. Il était à la tête des hommes éminents de l'Europe, et dans toute l'Europe il était ainsi célèbre. Mais nous en savons encore plus que ses contemporains, et non seulement nous en savons plus qu'eux, mais nous pouvons plus qu'eux admirer Léonard, car certaines de ses créations devaient paraître purement chimériques aux gens de son époque, qui nous paraissent à nous des anticipations extraordinaires.

Il a donc laissé après lui des manuscrits qui se sont dispersés. Les uns se sont égarés, les autres ont été conservés comme des objets de curiosité.

Vous avez certainement tous entendu parler de ces cahiers curieux (nous en avons quelques-uns ici à Paris, que nous avons prêtés à Milan pour l'exposition léonardesque) qui sont écrits d'une écriture inversée. Il écrivait de façon à ce qu'on le lise dans un miroir. Les uns prétendent que c'était pour cacher ses secrets à des indiscrets.

Il faut donc lire l'écriture de Léonard dans un miroir. Elle est extrêmement nette, souvent un peu petite, mais plus nette en général que l'écriture du XVI^e^ siècle, qui souvent est peu lisible.

Ces manuscrits ont été dispersés, et une partie a été acquise par la France, et il est arrivé à ces manuscrits une aventure assez tragique. Il y a eu sous le règne de Louis-Philippe une affaire très grave, très regrettable à tous points de vue. Un réfugié italien de grande valeur, Libri[6], avait été très bien accueilli en France où il a publié un ouvrage, l'*Histoire des sciences mathématiques en Italie*, où l'on trouve une quantité de renseignements très importants. Sa situation était telle qu'on l'a nommé inspecteur général des bibliothèques. Il en a malheureusement profité, poussé par je ne sais quel

démon, pour dérober dans nos collections quelques-unes des pièces les plus importantes. Il a pris à la Bibliothèque nationale, dont il avait le contrôle comme inspecteur général, un nombre assez important de manuscrits du Moyen Âge dont il connaissait la valeur singulière, il a pris également des manuscrits de Vinci à la bibliothèque de l'Institut, et il est parti pour l'Angleterre. Là s'est passé un drame administratif et judiciaire dans lequel Mérimée a pris position en faveur de ce voleur, il a nié le larcin. Libri a été condamné par contumace à cinq ans de prison. Il a vendu ses manuscrits en Angleterre, et la loi anglaise n'a pas permis de les saisir, et lord Ashburnham a acheté les manuscrits volés à la nation française, et ce n'est que vers 1880, à la mort de lord Ashburnham, que la France a racheté des objets qui lui appartenaient, mais la France n'a pu récupérer la totalité de ce qui lui avait été volé, l'Italie étant venue en concurrence, il y a eu un accord entre les deux pays.

C'est ainsi que la France a récupéré quelques-uns de ses manuscrits qui ont été photographiés et édités.

Ces manuscrits étranges, qu'il faut lire par réflexion dans un miroir, sont accompagnés d'une foule de croquis. Formules et croquis ont trait aux diverses préoccupations de Léonard, et l'ensemble des manuscrits présente un désordre saisissant, désordre qui n'en est pas un pour lui, qui en est un pour les esprits qui séparent les activités diverses de l'intellect, et qui au contraire nous montre le fonctionnement même de son intelligence. C'est un cas unique. Nous avons dans certains manuscrits la vie propre de l'esprit de l'homme à l'état naissant dans le combat intestin des opinions qui peuvent se faire, le rapprochement des observations directes qu'il fait et qu'il accompagne d'une description extrêmement précise, avec des morceaux qui sont de la plus haute poésie écrite, avec des raisonnements mathématiques, avec des projets très nombreux qu'il fait de l'œuvre à faire, même d'œuvres écrites — il a fait le projet d'un traité d'anatomie —, mais rien n'a été réalisé, le traité dit de la peinture ayant été artificiellement fait

en rassemblant des fragments. Nous avons là la formation des idées chez ce grand homme. C'est un manuscrit unique. Ce n'est pas un de ces journaux intimes qui ne représentent guère que la vie extérieure de leur auteur, c'est ici au contraire — permettez-moi cette expression — la cuisine même de l'esprit. Nous avons les matériaux, et nous avons en même temps l'élaboration saisie par l'auteur lui-même. On voit là à la fois les projets de tableaux, les projets d'architecture. Il a fait à plusieurs reprises des petits projets, de quelques centimètres de surface pour Saint-Pierre de Rome, dont la construction était attribuée à Michel-Ange. On peut regretter qu'on ne l'ait pas donnée à Vinci, ou en tout cas qu'on n'ait pas construit deux Saint-Pierre. C'est fondé sur le principe de la coupole, mais chez Vinci la coupole est interprétée plutôt avec un sentiment que j'appellerai byzantin. Ce sont des coupoles appuyées sur une série de petites coupoles, de petits dômes qui font souvent, avec la pyramidale jusqu'au sol, un grand dôme. Il a fait un nombre assez considérable de petits projets qu'il serait assez amusant de rapprocher.

À côté de cela, vous avez des projets d'ustensiles, dessins d'armes, hallebardes, piques, etc., ou bien de machines. Puis il y a des ébauches de tableaux.

Il y a quelquefois des dessins d'un intérêt très particulier au point de vue de sa psychologie. Ce sont des essais qui sont véritablement des métaphores des idées et qui nous font saisir la facilité avec laquelle il passait d'un domaine à l'autre, par exemple, quand il est question de tourbillons, question qui l'a énormément préoccupé.

Il écrit la description d'une bataille pour un tableau. La précision, le réalisme sont poussés à un point auquel nous ne songeons pas, des éléments qui paraîtraient secondaires prennent une grande importance, par exemple la poussière soulevée par le galop des chevaux et par les pas des soldats, la fumée que dégagent les canons ou les incendies allumés, les manifestations météorologiques des nuages. Il y a toute une partie de description à laquelle

on ne pense pas en général. On verrait cela comme un élément secondaire. Sous ce rapport, nos descriptions sont toujours des descriptions incomplètement vues.

Voilà un élément de description que je vous signale tout à fait rapidement. Considérez le sol. Le sol joue un très grand rôle dans la vie des choses. Si vous supprimez la lumière qui vient du sol, l'éclairage des objets est complètement différent. De même les murs, de même le ciel. Nous pensons aux personnages, aux objets, mais nous ne songeons pas aux éléments capitaux : le sol, le ciel et les parois qui reflètent la lumière. Si vous les supprimez, en réalité vous n'aurez plus rien, physiquement parlant. Il est arrivé parfois qu'on ait fait des ascensions à deux ballons parallèles, la voix ne s'entend pas, même à petite distance, parce qu'il n'y a pas de murs : c'est la répercussion qui fait le son de la voix.

Léonard avait observé à quel point tous ces éléments simples, si évidents qu'on n'y pense jamais, ont leur importance réelle.

Mais je reviens à ce que je disais. Il pense à une bataille, il la décrit, il pense alors à ces éléments aériens comme la fumée, comme la poussière en tourbillons, etc., et en marge, machinalement, le voici qui commence à dessiner des tourbillons avec un art extraordinaire, car il avait l'art de dessiner ces choses ; puis ces tourbillons, il les transformera facilement en tourbillons hydrauliques. Il avait une grande connaissance hydraulique, il aimait beaucoup tout ce qui concerne l'eau. Il a fait des raisonnements admirables : il avait remarqué que la force vive de l'eau qui coule n'est pas la même d'un bord à l'autre, et du côté où le bord tourne la vitesse est plus grande, la force vive est plus grande, et par conséquent la rive prend une forme différente de la rive en face, en général il y a une rive élevée et une rive basse, ce qui est dû à l'action des eaux. Il a vu aussi d'autres phénomènes fort compliqués que la science moderne a étudiés à divers points de vue : sur une rivière, il se forme des tourbillons qui sont constitués par les molécules unies par un fil invisible et qui se déplacent

simultanément. En marge d’un dessin qui représente un tourbillon d’abord assez vague, il passera à une roue hydraulique et il fera un raisonnement qui viendra s’intercaler dans la marge. Sa roue hydraulique le fera penser à des formes de boucles, et on le verra dessiner une chevelure de femme bouclée et ondée. Tout cela suivant le même mouvement, et il se servira des mêmes mots souvent pour exprimer des choses dont la morphologie est la même et entre lesquelles il trouvera de ces rapports abstraits qui, si on les transportait dans la pensée et l’époque modernes, prendraient figure de formules. Je vous ai indiqué la dernière fois combien l’analogie portait à un degré de précision toute-puissante, par l’emploi de la physique mathématique, les phénomènes. Il n’avait pas poussé à ce point la science, mais il en avait ce qu’on peut appeler l’intuition, et cela est marqué de la façon la plus saisissante par ce mélange de description d’études précises, allant jusqu’au calcul, et de dessins, dont il est question dans ses manuscrits.

L’étude approfondie de ces fragments donne l’idée la plus haute, la plus imposante, mais aussi la plus vivante de l’esprit de Léonard. Nous n’avons pas de documents qui soient plus vivants que ses cahiers.

Il y a avec cela l’inventeur, et l’inventeur n’a été révélé qu’à nous, car, comme je vous le disais, les gens qui ont vu ses cahiers, qui les ont admirés même à l’époque de la mort de Vinci, il y a des choses qu’ils ne pouvaient pas deviner, qu’ils devaient tenir pour de simples chimères, et la plus impressionnante parmi ces choses-là est évidemment l’aviation.

Comment a-t-il eu cette idée-là ? Je n’en sais rien, et cela est venu probablement de ce regard étonnant sur les choses vivantes et sur la nature qu’il savait porter, ce regard d’une telle ingénuité profonde. La naïveté et la profondeur étaient chez lui positivement sa manière ordinaire de considérer les choses.

Il avait observé que les oiseaux volent, non seulement les oiseaux, mais les chauves-souris, et il s’est dit : comment se fait-il qu’ils volent ? Qu’est-ce qu’il faut pour voler ? Il avait disséqué des oiseaux. Dans ses dessins, il y

a tout un petit manuscrit spécial, un cahier qui s'appelle *Code sur le vol des oiseaux*. En marge, il y a des quantités de petits croquis d'oiseaux, de toute espèce d'oiseaux, surtout d'une certaine espèce, les passereaux, ou bien les pigeons. Il est le premier en Europe à avoir remarqué une certaine phase du mouvement que jamais un peintre n'avait observé. Prenez les vols d'oiseaux ou les vols d'anges — car les anges sont des oiseaux pour les peintres —, vous verrez le même mouvement. Léonard est le premier qui ait représenté l'oiseau dans la phase du mouvement où les ailes sont vers le bas. Nous avons un autre exemple de cette observation chez les Japonais. Les Japonais aussi ont vu, et peut-être ont raisonné — car il y a une question de raisonnement —, fatalement à un moment donné le coup d'aile doit passer par une phase telle que les ailes sont dirigées vers le bas. Léonard a essayé de photographier avec son œil extraordinaire l'oiseau dans ses différentes phases de vol, et non seulement il a représenté la vérité du vol, mais il a représenté l'air qui environne l'oiseau. Et on voit bien qu'il se représentait l'air comme nous faisons, nous, sous cette forme de fibres d'air et de fils de molécules. Il dessine quelquefois des petits corps qui sont des molécules qui s'échappent sous l'oiseau et des lignes qui représentent évidemment les surfaces ou les couches différentes que crée l'oiseau sous son vol. Ce sont des vues absolument modernes qui ont été corroborées avec plus de précision grâce à la photographie avec les idées modernes du vol.

Il a été moins heureux, je crois, pour le cheval, puisque la photographie du cheval a révolutionné littéralement la vision du cheval. Il y a là un fait assez curieux. L'œil qui était habitué aux mouvements du cheval ne remarquait pas les détails. Les peintres et les sculpteurs qui représentaient le cheval au galop faisaient des chevaux impossibles. Tous les chevaux que nous voyons sur les places publiques avec Louis XIV sur le dos, ou dans les batailles, sont des chevaux généralement inexistants. L'œil n'avait pas saisi la complexité des phases du mouvement du cheval au galop ou au trot. La

photographie nous a permis de les représenter. En peinture, c'est Degas le premier qui a pu, ayant vu des photographies instantanées, rectifier sa vision d'abord, sa facture ensuite.

Léonard n'a pas poussé dans cette direction, ses chevaux ne sont pas particulièrement vrais, mais ses oiseaux le sont.

C'est la forme momentanée de passage de l'appareil volant, qui s'appelle oiseau ou chauve-souris, qui l'a frappé. Il s'est dit : qu'est-ce qu'il faut pour voler ? Il faut des formes, des leviers, des surfaces ; puisque je raisonne une surface portante dans la mécanique ordinaire, que je me suis amusé à inventer des appareils à levier, il n'y a pas de raison pour que je ne trouve pas un raisonnement sur des leviers en raisonnant sur les surfaces et sur les résistances des fluides dans l'eau ou dans l'air, il n'y a pas de raison pour que je n'arrive pas à construire un appareil volant.

Ceci se passant à la fin du XV^e^ siècle est assez remarquable. Évidemment, il y avait l'exemple d'Icare, qui nous est parvenu à l'état de légende, avec des ailes collées avec de la cire.

Songez qu'au milieu de ses travaux de peintre, de ses commandes d'ingénieur, ayant besoin de gagner sa vie, car il n'est pas riche, le voilà avec une confiance inouïe, presque paradoxale, dans ses propres observations, personne n'a fait cela avant lui, il se risque dans cette grande entreprise d'inventer l'aviation à la fin du XV^e^ siècle ! Par conséquent, avant la dynamique et ses formules, avant l'algèbre, avant la physique, avant les lois de Galilée, avant tout ce que sait le moindre élève de quatrième de nos jours, voilà cet homme qui s'enhardit à vouloir construire une machine à voler ! C'est vraiment prodigieux !

Il aurait pu être fou, car après tout on voit dans les asiles d'aliénés et à l'extérieur de ces asiles des gens qui inventent des choses remarquables, qui découvriront des choses excellentes, mais tant qu'ils n'auront pas montré par le fait que quelque chose sort de leur invention, ils pourront passer pour aliénés. Il y a même des cas singuliers — la question vaut la peine de s'y

arrêter —, il y a le cas de choses qui ont été démontrées plus tard impossibles, et considérées comme possibles jusqu'à une certaine époque. En mathématiques, on a essayé de démontrer l'existence de parallèles tracées et indéfiniment prolongées. Il y a des gens qui ont cherché pendant des siècles cela, ou le mouvement perpétuel. On ne peut pas dire qu'ils étaient fous, mais on peut dire qu'actuellement il y aurait péril à s'avancer de nouveau dans cette voie.

Léonard a pu passer à son époque pour absurde, et on l'a dit, car il a dépensé un temps considérable. Il ne laissait jamais un détail à l'abri de ses investigations, il savait très bien que dans le réel il n'y a pas de détail, tout compte, chaque petit élément joue son rôle. Il veut que l'oiseau lui serve de modèle, il dépense un travail considérable, il dissèque des quantités d'oiseaux, des chauves-souris, des pigeons pour leur dérober les secrets de l'aile. Il dépense à cela un travail considérable, il produit des calculs, des mesures, il pèse des oiseaux, il cherche le centre de gravité, il fait des analyses en quantité, et il essaie de se représenter les fluides aériens. Tout ceci s'accumule dans ses notes. Mais on sait bien qu'il cherche, on s'en doute, on ne sait pas qu'il cherche positivement l'aviation, on sent qu'il perd son temps. On dit : pourquoi est-ce qu'il ne fait pas de la peinture, puisqu'il est un peintre excellent ? Pourquoi ne fait-il pas de la sculpture ? Pourquoi est-ce qu'il ne construit pas des châteaux, des églises ou bien des ponts, au lieu de se perdre dans des histoires que nous ignorons et qui sont évidemment des chimères ?

Il y a là-dessus un trait remarquable — est-ce vrai ? je n'en sais rien —, mais il est en tout cas représentatif de l'état d'esprit que pouvaient avoir les gens, même très distingués, de son temps, presque aussi forts que lui, à l'égard de ces recherches-là. On prétend qu'il y eut une scène violente entre Michel-Ange et lui. Il était assis sur une pierre à l'entrée de je ne sais quel point, et Michel-Ange lui disant : « Qu'est-ce que tu fais là ? Tu perds ton temps, tu as du talent, tu n'es qu'un paresseux, un stérile, un fantaisiste, un

impuissant qui rêve, et tu ne fais pas ce que tu devrais faire. » Voilà la scène qui nous est rapportée[7]. Je ne vous garantis pas son historicité, mais en tout cas elle a une grande valeur représentative, elle est symbolique de l'état d'esprit où pouvaient être ses contemporains.

Il a fallu quatre cents ans depuis Léonard, pendant lesquels beaucoup d'érudits ont pu lire et déchiffrer ses mystérieux cahiers, et y voir des imaginations et des chimères, il a fallu quatre cents ans pour que ce problème de la machine à voler s'imposât à nos ingénieurs modernes.

Le moderne, pourvu d'une mécanique organisée, de toute une science, physique, etc., reprend ce problème, et il reste longtemps en suspens, mais enfin il aboutit un certain jour, il aboutit à quoi ? À une machine qui existe au Conservatoire des arts et métiers, une machine fort étrange qui joint le projet de Léonard — un des projets de Léonard — avec ce que Léonard n'avait pas. La partie chimérique chez Léonard est l'énergie à fournir à la machine, il voyait l'énergie fournie par un homme. Et il donne pour but à la machine quelque chose de bien différent. Pour lui, son appareil volant, mené par l'homme qui faisait tourner une mécanique, allait chercher de la neige au sommet des montagnes pour la répandre sur le pavé des villes l'été. Il serait à souhaiter qu'on ait trouvé une autre neige pour répandre sur les toits et les maisons en toute saison !

Quoi qu'il en soit, la machine a été construite par l'ingénieur Ader en France, et c'est la première qui ait volé quatre-vingts mètres en 1890[8]. Elle est pourvue d'un gros moteur à vapeur, sorte de grande caisse en briques que l'appareil devait soulever, vous pensez avec quelle peine. Mais la partie sustentation, la voilure, est constituée par des ailes qui sont des ailes de chauve-souris — voyez la forme d'ailes de vampire ou de chauve-souris telles qu'on les prête au diable, je ne sais pourquoi les diables ont des ailes de chauve-souris et les anges des ailes de cygne, mais c'est comme ça. Léonard n'avait pas pris de brevet.

Quand vous regardez ses manuscrits, en particulier le recueil sur le vol des oiseaux, vous trouvez qu'il avait étudié minutieusement tout le détail de construction des ailes, en particulier la manière dont se terminent les ailes. Il a fait des études de roseaux et de matières très légères pour constituer la nervure des ailes. Il s'est employé à dessiner et à étudier la façon de rejoindre les éléments, la façon dont la toile serait préparée, comment elle serait tendue sur les nervures, tout ce qu'il fallait pour préciser entièrement son projet de construction.

Il a fallu quatre siècles pour illuminer ce côté de son personnage. On n'a pu concevoir toute la puissance de son génie que moyennant les progrès immenses accomplis par des générations depuis l'époque où il est mort.

Il y a des génies considérables dans l'Antiquité qui n'ont pas laissé d'œuvres, ou des œuvres qui se sont perdues. Si on les retrouvait demain, on verrait peut-être des anticipations étonnantes, mais elles ne porteraient probablement pas sur une découverte de cette espèce. Cela ajouterait quelque chose à ce que nous connaissons déjà, mais que le fait de reconnaître un tel génie soit dû à des découvertes intercurrentes qui s'intercalent entre l'époque de la mort de l'inventeur et notre époque, c'est là un fait tout à fait singulier.

Voilà à peu près ce que je voulais dire sur Léonard à ce point de vue. Nous trouverons peut-être l'occasion en feuilletant ce livre de développer certains points, mais il y a certains traits de lui sur lesquels je voudrais aussi insister un peu.

Il y a ce que j'appelle, d'une façon un peu prétentieuse peut-être, ses indifférences royales, les choses auxquelles Léonard est indifférent de très haut, ce qui lui donne l'allure d'un très grand seigneur de l'esprit, qui peut mépriser pas mal de choses. En particulier, il a une indifférence totale et royale à l'égard de l'espèce des problèmes et de l'ordre de grandeur des problèmes qu'il envisage. Tout pour lui est problème, il n'y a pas de différence — non point problèmes, comme je vous l'ai dit, au sens des

philosophes, car les problèmes des philosophes, et j'y reviendrai certainement, se traitent par voie de raisonnement et de système d'idées, et leur aboutissement final est verbal, tandis que chez Léonard l'aboutissement n'est pas verbal et ne peut pas l'être. Ce sont pour lui des problèmes à résoudre par voie de construction.

Il n'est rien qui n'attire son observation, car les observations peuvent toujours servir à quelque chose, on ne sait pas à quoi. Il observe la forme d'un caillou, cela pourra se retrouver un jour ou l'autre. Je prends, j'observe une poignée de terre, elle est plus ou moins plastique, cela peut servir ; ou bien j'observe un phénomène un peu plus compliqué dans la nature, un certain équilibre compris accidentellement, des rochers qui tombaient d'une montagne. Tiens ! Il y a une indication qui pourra me servir.

Par conséquent, les problèmes sont définis par lui par cette possibilité de s'en servir activement un jour ou l'autre, mais tout excite son appétit de connaissance. Pour lui, il n'y a ni grandes ni petites questions, et il est clair que l'étude d'un mécanisme très humble, les roues dentées dans un engrenage, quelque chose comme cela, au point de vue travail mental, si vous l'évaluez en attention, en puissance de transformation, l'étude de petits systèmes, de petits trucs si vous voulez, est équivalente ou peut être équivalente, du moins dans cet ordre mental dont je vous parlais, à la recherche d'un système du monde. Il n'y a pas de différence au point de vue mental dont je parle, au point de vue où je me place entre l'étude de l'univers en expansion et l'étude de la dilatation d'une balle de caoutchouc. Il n'y a aucune différence. Ce n'est qu'une question d'illusion de croire, parce qu'on emploie un mot à la place de l'autre et une image à la place de l'autre, qu'on ait changé grand-chose.

Ce qui est fondamental, c'est le travail de l'esprit. Il n'y a pas de différence entre l'étude de l'univers et l'étude d'un morceau de sucre qui se dissout dans une tasse de café. Les difficultés sont au fond du même ordre, tout se transformera dans des éléments qui seront tout à fait semblables [9].

Chez Léonard, ce point de vue est certainement essentiel, fondamental. Chez lui, c'est constant, et ses cahiers, ses manuscrits nous en donnent l'idée perpétuelle.

Il est indifférent. Dans cette indifférence royale, il y a bien autre chose.

Il est indifférent à nos divisions scolaires. Entre la science et l'art il ne voit pas de limite. Il s'attaquera de la même façon, dans le même esprit, avec le même « léonardisme » qui lui appartient, à un problème d'art ou un problème de science.

La présentation de l'esprit que j'appellerai problématique des œuvres est très différente suivant les arts. Dans certains arts on la conteste, par exemple, en poésie. Inutile de vous dire que je ne suis pas de cet avis, mais dans d'autres arts cela s'impose, par exemple, en peinture. Chez le peintre, quelle que soit l'impulsion picturale dont il est saisi, l'envie de peindre qui l'anime, l'enthousiasme avec lequel il prend son pinceau, il est arrêté rapidement par des questions purement matérielles, qui s'imposent à lui. Comme sculpteur, il a affaire à la matière, à la couleur, au pinceau, au marbre, à la terre glaise, etc. Il est arrêté au seuil de l'œuvre par la technique, et quelle que soit son envie d'exécuter rapidement, il est arrêté. Son idéal serait d'arriver à exécuter rapidement. Commencer par là est une immense erreur, nous la commettons tous jusqu'au moment où nous commençons à comprendre, souvent un peu tard, qu'il faut commencer par savoir faire des gammes avant de jouer du piano.

Chez Léonard, l'attitude problématique est incarnée en sa personne morale, on ne peut pas le séparer de cette attitude-là. Chez lui, vous êtes témoins de cet esprit dans lequel nos distinctions science et art n'existent pas. Il y a un tableau à peindre pour un couvent, une fresque pour le prieur du couvent de Milan[10]. Il mettra sur le même plan le problème qui consistera à traiter le mur d'une façon convenable, pour les enduits, pour la fresque, le problème qui consisterait à faire une composition avec tel ordre qui aura au point de vue perspective tel avantage. Le problème consisterait

à passer de l’idée qu’il peut se faire de Judas ou de saint Pierre ou du Christ, et à construire une sorte de synthèse de ces personnages, sans oublier tout de même que ce sont des êtres à représenter, et par conséquent des considérations anatomiques qui doivent intervenir en même temps que la psychologie, et tout cela sur le même plan, cela a la même importance. Il n’y a pas une note du clavier mental qui soit plus haute en lui.

Il est en somme livré, en grand seigneur intellectuel, à ce plaisir de comprendre et d’agir qui était pour lui le point principal, toujours autour de l’idée de représentation des choses, que son premier et son constant mépris de peintre lui assignait.

Enfin, il recherchait les conditions d’exécution parfaites. Là aussi, pas de détails dans l’exécution. Il analysait, par conséquent — ce qui est capital dans l’exécution des actes, car les actes que nous exécutons sans penser que nous les exécutons, supposent des quantités de problèmes résolus, des quantités d’énergies différentes, d’antagonismes. Nous ne savons rien que par des mouvements qui s’opposent les uns aux autres, des quantités de coïncidences exactes dans le temps ; et cependant il faut conserver avec cela une souplesse vivante, donc un entraînement personnel. Léonard ne néglige pas les exercices qui ont pour bénéfice, quand on les pratique comme il faut, de nous donner la précision, l’emploi exact des forces, l’application des forces et la souplesse d’adaptation qui doivent être aussi des qualités de l’artiste, quel que soit son art — ce sont des qualités essentielles à l’art.

Par conséquent, Léonard sera un maître du concours de ses sens et de ses mains, et comme application il pratique avec une grande liberté de ses actes tous les arts — sauf cependant la gravure, car la gravure était inventée de son temps. Il est étrange de voir que Léonard n’ait pas fait de gravures, du moins si l’on en croit l’opinion la plus généralement répandue. Il y a une gravure qui est peut-être de lui, mais je ne suis pas de cet avis : s’il en avait fait une, Léonard en aurait fait cent.

Il essaie d’enrichir ces arts de ses découvertes propres, il est probable qu’il a fait des expériences sur la conservation des couleurs, et malheureusement il y a des oxydations dans beaucoup de parties de ses toiles. Par conséquent, nous sommes fondés à croire qu’il a fait des expériences malheureuses en ce sens.

1. NAF 19091, f. 293-319. Dactylographie transcrivant une sténographie complète de la leçon.

2. *Scritti letterari di Leonardo da Vinci*, éd. Jean-Paul et Irma Richter, Oxford University Press, 2e éd. : 1939, 2 vol.

3. Nous restituons le titre de l’ouvrage auquel il est fait probablement allusion, le sténographe n’ayant compris que le début : « *Léonard...* ». Il s’agit de Giuseppina Fumagalli, *Leonardo, omo sanza lettere*, Florence, Sansoni, 1938.

4. Nous restituons le nom de l’auteur, qui n’a pas été compris par le sténographe.

5. L’exposition sur « Léonard de Vinci et les inventions italiennes » (*Mostra di Leonardo da Vinci e delle invenzioni italiane*) se tint à Milan, au Palazzo dell’Arte, du 9 mai au 22 octobre 1939.

6. Guillaume Libri (1803-1869), mathématicien, professeur au Collège de France, membre de l’Académie des sciences.

7. Simplifiée par Valéry, l’anecdote figure dans un manuscrit anonyme de la collection Magliabechiano, à Florence.

8. Clément Ader (1841-1925) fit voler son premier prototype d’avion, Éole, le 9 octobre 1890.

9. Référence au deuxième principe de la thermodynamique, dit principe de Carnot, sur l’entropie.

10. *La Cène* (1495-1498), fresque réalisée au couvent dominicain Santa Maria delle Grazie, à Milan.

OceanofPDF.com

VENDREDI 26 JANVIER 1940

(7e leçon)

# *L'État*

La politique entre dans le champ de la poétique, dans la mesure où elle se fonde sur l'efficace des mots et des croyances. Dans les réflexions abstraites de Valéry sur le pouvoir, qui retire aux « autres » certaines de leurs propriétés pour leur en attribuer de négatives, qui « compte sur l'inertie, ou la crédulité ou l'excitabilité » de la population, et qui « *se fait immortel s'il envoie l'*autre *à la mort* », on découvre, sous la volonté de théorisation et de généralisation, une méditation sur la menace représentée par les régimes totalitaires.

Le 19 janvier, le cours avait traité du langage et de la pensée. Le 3 février, selon Agathe Rouart-Valéry, Valéry « parle de l'homme dont le cerveau serait capable de faire la synthèse de toutes les sciences modernes ».

*État*[1]. — Il n'existe aucune définition satisfaisante de ce terme. Pourtant nul terme n'est plus essentiel, plus chargé de puissance et d'une mission redoutable. Si ce mot se vidait de son contenu *dans d'autres mots* plus simples, il se viderait en même temps de sa *magie*. Et un État dont le pouvoir ne s'exercerait que dans l'aire des mots définissables perdrait cette puissance transcendante que chacun exige des contraintes mentales qu'il subit. L'État ainsi privé de sa magie tomberait au niveau d'une administration locale.

*Un État + magie*

Louis XIV eût mieux dit : Moi, c'est l'État. — *Ego*.

Cette puissance de l'État est tout extérieure. Il n'a nulle puissance intérieure, suggestive. Il est privé de tout attribut de la connaissance ou de

la sensibilité ; et, ces attributs, il est obligé de les emprunter à des individus. Mais cette puissance n'est limitée que par ses propres effets.

*

Essayons de parler un peu politique[2]. Mais d'une certaine façon.

Il ne s'agit pas ici de prendre parti, de développer une opinion, de présenter les choses en faveur d'une doctrine. C'est, au contraire — tout le contraire. Il s'agit de chercher librement et ingénument à nous préciser ce que l'on entend quand on prononce ce mot important : *la politique*, et quand on essaie de lui donner un sens. Il s'agit de faire ce que ferait un observateur sans parti pris.

Mais je n'oublie pas l'objet constant de mon cours. Notre recherche doit se borner — si nous pouvons la borner, c'est une question — à considérer, dans ce que nous aurons isolé et rangé sous le nom de politique, ce qui se trouve en elle comme œuvre de l'esprit.

Nous avons déjà fait une recherche analogue sur la notion de droit. Ce que nous avons dit alors nous servira peut-être aujourd'hui. Droit, politique et autre chose encore sont des œuvres collectives : regardez un catalogue de bibliothèque.

Ce genre d'œuvres déborde sans doute la définition par l'inutilité et l'arbitraire, que j'ai prise comme définissant le domaine de mon enseignement. Mais si le droit et la politique ne sont pas tout à fait inutiles, il y entre beaucoup d'arbitraire. Le besoin que l'on peut avoir de ces activités créatrices et qui en fait des « utilités », toutefois, peut être satisfait de plus d'une manière. (Les constitutions sont des formules de fonctionnement.)

Il en est de même de l'œuvre collective de base, par excellence : le *langage*.

Mon idée se résume ainsi : elle me semble des plus naturelles, c'est-à-dire dictée par l'observation et non par un désir. Description : je considère le pays de la politique comme pour en faire le plan ou la carte, et non pour imaginer des constructions. La plupart croient que cette représentation existe. Ils ont leurs idées, mais impures, mêlées de souvenirs, d'impression de leur vie, mêlées d'histoire. Ils introduisent des croyances diverses. Ils imaginent donc, c'est-à-dire qu'ils « produisent ».

Cette description ne peut être faite que *dans un système* : « moi » ou observateur.

Politique : action verbale sur quantité d'individus indistincts (cf. propagande religieuse, publicité, campagne pour hygiène) en vue de les rendre conformes à un modèle de système d'individus tels que le *minimum de parole* obtiendra le *maximum d'action conforme de leur part*. Cette action *verbale doit viser et créer une sensibilité et une motricité* ou énergie. Elle s'accompagne de promesses, menaces, contre luttes.

Idée de l'homme.

## POÉTIQUE ET POLITIQUE[4]

Envisager le problème dans toute sa généralité. Les rapports des hommes entre eux. Ce sujet (comme tous) est nécessairement une production-formation dans *un*. Et ceci s'exprime par une sorte de contradiction : semblable = dissemblable. *Semblable* résulte de l'imitation possible : compréhension, contagion et donc prévisions. *Dissemblable* résulte de l'extériorité : je *te* vois, et je ne *me* vois pas. Je suis toujours au centre de ma vue et en relation réciproque avec ce que je touche. Tu t'éloignes, tu disparais, mais non moi, mais mains, etc.

L'acte identique simultané, le fait et le vu, font le langage, et par lui le nombre des identifications augmente. Je te fais un peu plus moi, et réciproquement. *Nous nous répondons. Ce «* nous *» est capital. Un pluriel de* moi. *Ils + moi = nous*. Il y a un nom pour ce groupe remarquable.

*Les mauvais rapports peuvent être antérieurs au langage*, et plus probablement que les bons. L'homme est un animal inconnu à l'homme. Attractions et répulsions. Rôle de la sexualité et de ses produits. Maternité. Collaboration : a) contre ; b) pour. Groupes : famille ; tribu ; nomades (chasseurs, pasteurs, marins, pillards) ; fixes (cultivateurs). Organisation : chefs. Rôle du discours, des débats. Abstractions primitives, mythes, dieux.

### POLITIQUE. POUVOIR[5] RÉACTION DU POUVOIR SUR CELUI QUI LE POSSÈDE

La possession du pouvoir comporte une spéculation sur les *autres*. Une idée des *autres*, et de l'*autre*, qui en fait des moyens. Il s'agit de faire quelque chose des *autres*. Il faut donc les considérer comme matière d'action, c'est-à-dire leur retirer partie de leurs facultés ou propriétés, ou les ignorer ; et leur laisser ou parfois leur attribuer certaines propriétés — souvent négatives. On compte sur l'inertie, ou la crédulité ou l'excitabilité des *autres*, etc.

Mais cette optique modifie en retour l'observateur-agent et le place *extra omnes alios*[6]. *Il se fait immortel s'il envoie l'*autre *à la mort.*

Ici, degrés de symétrie, inversions.

### RÉSUMÉ D'HISTOIRE[7]

L'égalité, jadis « idéal de droits civiques et politiques », est devenue « un idéal de conditions matérielles ».

Toute la transformation politique depuis 1848 tend à ordonner l'univers des croyances et conventions implicites, fiduciaires, selon le type de l'usine industrielle modèle, usine qui serait productrice et produit. L'homme en série, faisant des hommes semblables à lui à la chaîne : condition, valeurs, manières, divertissements, mœurs, manières de penser (?)[8], de sentir, de réagir identiques — avec un minimum d'exceptés, juste ce qu'il faut pour que l'usine *fonctionne*.

En 1848, rupture, fissure de l'idée type Révolution 1789-1793. L'industrie devient l'énorme séduction. Les idéaux deviennent programme. Il y a des *techniques* de la Révolution. Diminution du type *citoyen* et liberté. L'égalité n'est plus un idéal de droits civiques et politiques, mais un idéal de conditions matérielles.

Tout ce qui est *individuel* est *mauvais*. Formes communes. L'*État*, croyance commune.

Une croyance (commune) *équivaut* à un être dans la mesure où l'*existence sensible* de cet être ou de cette chose ferait, fait produire à quelqu'un de cette communauté des actes *sensibles* conformes à cette existence. Toute la mimique est *observée*. Il faut et il suffit que la conduite de tous observe certaines formes, restrictions, et que tous fassent telles choses physiquement *possibles* ou évitent telles autres physiquement *possibles* pour que, si un nom est donné pour signe à cet ensemble commun de comportements, ce nom commande *comme un sujet*, substantif, des verbes d'action.

1. NAF 19095, f. 19. Dactylographie, intitulée « Cours du 26 janvier ». Il ne peut s'agir que de 1940. Ces documents, comme les suivants, ont été classés par la Bibliothèque nationale de France avec le cours de 1945. Il est possible en effet que Valéry les ait utilisés pour le cours du 6 janvier 1945, portant sur la puissance de la parole.
2. NAF 19095, f. 21. Dactylographie avec ajouts autographes.
3. NAF 19095, f. 22. Dactylographie avec ajouts autographes.
4. NAF 19095, f. 25. Dactylographie.
5. NAF 19095, f. 30. Dactylographie avec ajouts autographes.
6. Latin : hors de tous les autres.
7. NAF 19095, f. 106-107. Manuscrit autographe.
8. Le point d'interrogation est de Valéry.

OceanofPDF.com

VENDREDI 16 ET SAMEDI 17 FÉVRIER 1940
(13e et 14e leçons)

## *« La décharge de toute une vie de recherche autour d'un centre »*

Plusieurs semaines durant, déprimé et fatigué par le froid extrême de cet hiver de 1940 (le thermomètre descendit longtemps au-dessous de – 10 °C en janvier et février), Valéry se résigna à improviser son cours devant un public pourtant revenu en nombre depuis le début de l'année — ses « clients », comme il les appelle, tantôt conquis, tantôt « ahuris », selon le propre témoignage de Valéry dans sa correspondance avec Jeanne Loviton, *alias* Jean Voilier, où il se montre très prolixe sur son enseignement.
De ces leçons improvisées, les archives ne conservent évidemment nul brouillon. Mais le 16 février, il écrivit à Jean Voilier :

Ce matin, une improvisation à faire trembler[1]. Personne, ni moi, n'y comprenait plus rien.

Les très jeunes rigolaient ? Les mondaines ouvraient leurs becs de rouge peints. Tu n'as pas idée de ce que je leur ai servi... Exactement ce que j'avais pensé le matin même, ou plutôt les résidus bruts, tels quels.

Le 18 février, dans une autre lettre :

Figure-toi, mon chou, que je deviens braque, je crois — car, chose, je te jure, inédite en moi — il m'est venu quelque mouvement d'orgueil[2]. J'étais au contraire très déprimé ces temps-ci : la revue de bien des notes (depuis près de cinquante ans...) m'avait été pénible. Mais les derniers jours de

travail m’ont donné l’impression que j’arrivais à dominer toutes ces vues fragmentaires (quoique dirigées toujours vers le même point non défini de mon horizon intellectuel, de mon « possible »). Les récents cours tout improvisés *m’ont forcé à manœuvrer sur l’ensemble de mes ressources et à engager mes réserves*. Je crois que j’ai ahuri mes clients, mais j’ai senti (il me semble) qu’ils sentaient quelque chose : la décharge de toute une vie de recherche autour d’un centre. Je m’accuse du péché d’orgueil. Cela ne dure pas, rassure-toi. Je sais toute l’illusion de l’esprit.

1. *Lettres à Jean Voilier*, 16 février 1940, p. 166.
2. *Lettres à Jean Voilier*, 18 février 1940, p. 167.

OceanofPDF.com

# ANNEXE

*OceanofPDF.com*

ÉDOUARD LE ROY

# *Rapport au sujet de la création d'une chaire de Poétique au Collège de France*

L'initiative de la création d'une chaire destinée à Paul Valéry revint au médiéviste Joseph Bédier. Mais comme celui-ci avait pris sa retraite en 1936, ce fut Édouard Le Roy, disciple et successeur d'Henri Bergson au Collège de France, où il occupait la chaire de Philosophie moderne, qui prit la parole lors de l'assemblée des professeurs du 7 mars 1937 pour défendre la création d'une chaire de Poétique. On retrouve naturellement, dans le rapport qui suit, plusieurs thèmes déjà présents dans la plaquette diffusée par Valéry auprès des professeurs, « De l'enseignement de la poétique au Collège de France[1] ». Le Roy insiste également sur les interventions remarquées de Valéry à la Société française de philosophie[2].

Suivant une parole célèbre, le Collège de France fut dès l'origine et doit toujours être « premièrement bâti en hommes[3] ». C'est pourquoi, en principe, les chaires n'y sont pas permanentes, pourquoi au contraire nous avons une faculté d'adaptation sans cesse nouvelle, où chaque titre d'enseignement est choisi en vue de celui qui le donnera. Je me conforme à cette règle fondamentale de notre charte en vous proposant d'affecter le crédit devenu disponible par la retraite de M. Abel Lefranc à la création d'une chaire de « *Poétique* » pour M. Paul Valéry.

Le nom de M. Paul Valéry est de ceux qui n'appellent ni commentaire ni plaidoyer ; il y aurait quelque ridicule à prétendre qualifier ou définir, en un bref rapport, une œuvre connue de tous. Mais peut-être convient-il de dire en termes plus précis quel sens on attache au titre proposé de *Poétique*.

Ce qui est ainsi désigné, ce n'est pas simplement ni même principalement un recueil de préceptes concernant l'art des vers. Le mot est entendu, selon l'étymologie, au sens large que lui donnait Aristote dans sa classification des sciences : discipline du ποιεῖν (*poïein*), analyse des activités de fabrication ou production qui président à la genèse de l'œuvre littéraire en général. Qu'il y ait là riche et vaste matière pour un enseignement qui ne serait pas sans positivité, c'est ce que je voudrais mettre en évidence, malgré les difficultés spéciales de la tâche dans les conditions qui nous sont faites par un ordre du jour si chargé.

L'histoire de la littérature mérite assurément toute l'attention qu'on lui accorde ; elle représente une étude légitime, intéressante, nécessaire ; et je suis heureux qu'elle soit pourvue de nombreuses chaires dans les facultés. Mais on ne saurait la confondre avec une théorie de l'art littéraire, qui en serait plutôt l'introduction philosophique. L'histoire scrute avant tout les facteurs extrinsèques des mouvements de pensée ou de goût, les influences collectives et les accidents individuels, enfin la structure des œuvres une fois écrites. Mais, par la nature de sa méthode, comment saisirait-elle au propre dans une grande œuvre ce que la meilleure traduction en laisse fatalement échapper, ou encore (et même surtout) les démarches du génie créateur auquel cette œuvre doit sa naissance ? Elle expliquera parfaitement Thomas Corneille, tandis que la poétique fera mieux comprendre Pierre.

Tout le monde reconnaît chez l'écrivain, s'il est un authentique artiste du langage, la double existence du *don* et du *métier*. Mais du don, trop souvent, on se borne à saluer le mystère avec un respect silencieux ; quant au métier, les ébauches d'analyse n'en retiennent guère d'habitude que les plus humbles rudiments, ceux que s'ingéniait à définir et à codifier l'ancienne rhétorique, laquelle n'est certes pas méprisable, mais parfois peut-être un peu courte. Inspiration et réflexion : il faut sans doute, pour en approfondir le jeu et l'efficace, les rapprocher davantage l'une de l'autre ; la première n'est pas tellement du domaine sacré qu'on n'y puisse porter le

regard, ni la seconde si impuissante et si débile qu'elle se doive réduire à des notes pédagogiques. M. Bédier aime à dire que le véritable écrivain est celui qui ne trouve pas ses mots. Entendons : qui ne les trouve pas tout de suite ; car à la fin il les trouve, et mieux même que l'orateur. Eh bien ! C'est justement ce travail de recherche et d'invention que la poétique se propose d'observer ; elle constitue en quelque sorte la science des ressources artistiques du langage, de sa puissance émotive et suggestive ; et elle porte sur bien autre chose que le seul choix des mots.

Atteindre au vif de son acte le moment de génialité créatrice : voilà le but. Comment y parvenir ? Une première méthode consiste à en étudier la préparation immédiate ou lointaine, la discipline d'ouverture ; et une telle étude contribue à la psychologie de l'invention, donc à la connaissance de l'esprit humain en ce qu'il a de caractéristique. Mais plaçons-nous au point d'arrivée, après accomplissement de l'étape initiale, qui n'est pas strictement littéraire, quand a surgi l'idée féconde. Avec elle, que possède au juste l'esprit du créateur ? Exactement ce que M. Bergson appelle *schéma dynamique* : une représentation simple développable en images ou concepts multiples qu'elle renferme seulement sous forme implicite et potentielle, quelque chose d'analogue tout ensemble à un germe et à une impulsion, bref — et pour mieux parler —, non pas tant une représentation définie de mouvements qu'un mouvement de représentations naissantes. Le sentiment règne alors chez l'écrivain que quelque chose est à saisir dans telle ou telle direction d'art, qu'il en tient même déjà comme la promesse et le gage. Mais ce sentiment peut être illusoire, trompeur ; et, en tout cas, il reste secret, enveloppé, prophétique, âme indécise et flottante qui doit se construire un corps afin de se déterminer tout à fait. De là, nécessité d'une effective mise en forme accompagnant l'essor de génie pour l'éprouver d'abord et le préciser, puis le transmettre : essai de réalisation progressive et tâtonnante, fait d'ébauches, de reprises et de retouches, au cours duquel forme et fond se mélangent en agissant et réagissant l'un sur l'autre. C'est

alors que, devant le théoricien, s’ouvre une seconde voie d’accès à l’énigme de la trouvaille, où il rencontre ses notions propres à éclaircir : expression et composition, style et correspondances, figures, coupes et rythmes, en un mot tout ce qui regarde la musicalité du discours et sa vertu évocatrice.

Ce serait une erreur de craindre qu’il y ait seulement ici de l’ineffable et du personnel. Une expérience — objective à sa manière et susceptible de vérification — peut être instituée sur ces problèmes ; et elle a portée plus générale qu’on ne serait d’abord tenté de le croire. Qu’il s’agisse de poésie ou de prose, de littérature ou de philosophie, ou même de science positive et de mathématique pure, dès lors qu’on est en face d’une réelle nouveauté, tout commence d’ordinaire chez l’inventeur par l’intuition d’une image, d’une image sans doute presque inaperçue parfois et comme prédiscursive, à peine matérialisée, mais cependant excitatrice parce que suggestive d’une façon nouvelle de sentir ou de percevoir, d’un ton nouveau de conscience ou d’intelligence, d’un nouveau timbre de pensée ou de rêve. L’existence de cette image inaugurale n’est pas douteuse, car elle seule permet de comprendre — avec les transfigurations d’éléments communs qui, de l’ensemble au détail, se retrouvent dans toute création vraie — les possibilités d’ascension à l’inconnu à partir et par les moyens du connu. Réciproquement, la réussite manifeste et révèle après coup la texture, l’élan et le jeu de la pré-image. Qui ne voit se poser ici un groupe de questions très concrètes, en même temps que très neuves et très profondes ? Et qui n’entrevoit aussi, pour les résoudre, une méthode analytique et réflexive, que je ne pourrais préciser davantage sans faire le cours dont je demande l’ouverture ?

Parmi ces problèmes, l’un des principaux est celui du développement et de la composition. De celle-ci, plusieurs types sont à distinguer, au sujet desquels on peut estimer vraiment que la vieille rhétorique s’est tenue à des remarques bien superficielles et bien grosses. Je néglige la structure annelée des ouvrages faits par assemblage de fiches élémentaires. D’autres types

d’organisations relèvent de l’art, d’ailleurs à des degrés divers. Une « combinatoire » y intervient ; mais aussi d’autres procédures plus subtiles : mouvement de correspondances, distribution d’accents, unité d’âme partout invisible et présente ; à propos de quoi se posent encore des problèmes homologues de ceux que j’énumérais tout à l’heure. Apprendre à les discerner est d’une importance majeure et qui n’intéresse pas seulement l’écrivain lui-même : car c’est au fond apprendre à lire.

Tous ces problèmes, qui les discutera utilement, sinon quelqu’un qui en possède l’expérience directe, qui les a résolus pratiquement pour son propre compte ; et qui a su amener le public lettré à en admettre une solution originale ? D’ordinaire, les théoriciens de la littérature ne sont pas eux-mêmes des créateurs, de sorte que presque toujours quelque chose de ceux-ci leur échappe, quelque chose qui est pourtant le principal, mais qui ne ressortit pas à l’histoire proprement dite. D’où l’intérêt de saisir une fois et pour quelques années l’occasion inverse, d’autant plus favorable que l’écrivain, le poète qui l’offre, est aussi un penseur dont les interventions si remarquées à la Société française de philosophie ont fait deviner la compétence dans l’ordre de l’enquête réfléchie et méthodique. Le mettre à même de produire son témoignage, dans un enseignement auquel rien ne ressemblera nulle part ailleurs, n’est-ce pas le rôle naturel du Collège de France, tel qu’on l’a toujours conçu ?

Au reste, je suis certain qu’un vif succès répondra sans tarder à cette initiative. Tout concourt donc à nous recommander de la prendre ; et c’est pourquoi je demande avec instance la création d’une chaire de Poétique destinée à M. Paul Valéry.

1. Voir plus haut, p. 71.

2. « La création artistique » (28 janvier 1928) et « Réflexions sur l’art » (2 mars 1935) (*LP1*, p. 1657-1673 ; *LP2*, p. 871-893).

3. NAF 19086, f. 57-63. Dactylographie. Citation du juriste et poète Étienne Pasquier (1529-1615).

OceanofPDF.com

*Liste des feuillets inédits de Paul Valéry conservés à la Bibliothèque nationale de France, département des manuscrits, transcrits dans cette édition*

*321 feuillets transcrits dans le cours du texte :*

NAF 19086, f. 57-63
NAF 19087, f. 19, 23-30, 40, 43
NAF 19088, f. 1-26, 81-95, 97-99, 104-108, 112-120, 127-128, 132-140, 148-150, 154-166, 169-170, 178-185, 193-220, 231-234, 237-240
NAF 19089, f. 20-21, 61, 66, 70, 109, 114, 134, 138-142, 153, 165-167, 175, 178-179
NAF 19090, f. 11
NAF 19091, f. 8-16, 21, 23-25, 27-32, 35-41, 45-48, 65-71, 92, 159, 200, 229-261, 264-290, 293-319
NAF 19095, f. 19, 21-22, 25, 30, 106-107
NAF 19096, f. 2-4, 9-10, 16-17
NAF 19099, f. 2-9
NAF 19100, f. 13

*10 feuillets reproduits en fac-similés :*

NAF 19089, f. 61
NAF 19090, f. 81, 129, 141, 176, 252
NAF 19091, f. 170, 183
NAF 19098, f. 13
NAF 19099, f. 2

*OceanofPDF.com*

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Page 8 : « “Grande première” au Collège de France : le “professeur” Paul Valéry ouvre son cours de “poétique” », *Excelsior*, 11 décembre 1937. Archives du Collège de France, 16 CDF 406, carton 53, document 13b.

Page 47 : lettre de Paul Valéry à Edmond Faral, administrateur du Collège de France, janvier 1937. Archives du Collège de France, 16 CDF 406, carton 53.

Page 79 : affiche annonçant le cours de 1937-1938. Archives du Collège de France, 16 CDF 406, carton 53, document 12.

Page 130 : page de brouillon du cours (« Création de valeurs. La formation des hypothèses : comment les forme-t-on ? C’est une partie de la poétique. [...] Créer : faire, se former, naître. [...] Tout à coup ce qui n’était pas *est*, sans que nous puissions démêler si cela n’était pas prendre conscience d’une disposition existante. Cf. rêve au réveil »), 1937-1938. Bibliothèque nationale de France, NAF 19090, f. 81.

Page 530 : page de brouillon du cours (« Types. La *voix*. Le *langage* appris est ce qui manque à la détermination : suppression des mots comme méthode. Mais leur manque à l’esprit est arrêt : recherche. [...] Le temps est l’action possible »), 1938-1939. Bibliothèque nationale de France, NAF 19091, f. 170.

Page 573 : page de brouillon du cours (croquis de main-machine, « *Manus, kheir.* Araignée. La main est organe de la certitude et une

*charge* de possibilités. Toute l'affaire des actes est de reconquérir la *possibilité* ou identique ou *plus grande*. *Plus grande* est la caractéristique humaine supérieure. C'est donc une nature sisyphienne que la nôtre »), 1938-1939. Bibliothèque nationale de France, NAF 19098, f. 13.

CAHIER HORS-TEXTE :

1. Buvard crayonné par Paul Valéry lors de sa première participation à l'assemblée des professeurs du Collège de France, 28 novembre 1937 (vraisemblablement). Archives du Collège de France, 16 CDF 406, carton 53, document 44.

2. Page de brouillon du cours sur la sensibilité du 17 décembre 1937. Bibliothèque nationale de France, NAF 19089, f. 61.

3. Page de brouillon du cours (schéma C E M [corps-esprit-monde], « Sens à distance, sens à contact. Sens : font-ils partie du corps ? Non, en tant qu'ils ne font pas sentir leurs organes »), 1937-1938. Bibliothèque nationale de France, NAF 19090, f. 129.

4. Page de brouillon du cours (« 1. Style à effets : résonances. 2. Style à organisation : formules. 3. Style à action »), 1938. Bibliothèque nationale de France, NAF 19090, f. 141.

5. Page de brouillon du cours (schéma de l'implexe), 1937-1938. Bibliothèque nationale de France, NAF 19090, f. 176.

6. Page de brouillon du cours (« Poétique. Les demandes-réponses. Toutes ces questions "à la lumière" des réflexes. La question Mallarmé se pose »), 1937-1938. Bibliothèque nationale de France, NAF 19090, f. 252.

7. Dessins autographes trouvés parmi les brouillons du cours, 1938-1939. Bibliothèque nationale de France, NAF 19091, f. 183.

8. Page de brouillon de la leçon du 2 décembre 1938. Bibliothèque nationale de France, NAF 19099, f. 2.

*OceanofPDF.com*

Cet ouvrage a été réalisé avec le précieux concours du
Collège de France et de la Bibliothèque nationale de France.

Il a aussi bénéficié du généreux soutien de
la Fondation Proficio et du CNL.

© *Éditions Gallimard, 2023.*

*OceanofPDF.com*

PAUL VALÉRY

# Cours de poétique

## I
## Le corps et l’esprit
## 1937-1940

Paul Valéry occupa de 1937 à sa mort en 1945 la chaire de Poétique créée pour lui au Collège de France. Connu jusqu’à présent par de rares témoignages d’auditeurs, cet enseignement a pris dans l’histoire de la critique littéraire la dimension d’un mythe. Sous le nom de *poétique*, l’écrivain élabore en effet pour la première fois la synthèse du « Système » total de l’acte créateur dont il rêvait depuis sa jeunesse. Son originalité : situer la genèse de l’œuvre littéraire et artistique non seulement dans l’ordre de la création individuelle, mais également dans un vaste horizon social. Véritable laboratoire de pensée, ce cours expérimental contient en germe une psychologie de la création, une sociologie de l’art et une esthétique de la réception, tout en croisant les interrogations actuelles de la phénoménologie, de la philosophie du langage et des neurosciences. Avec une curiosité sans limites, cet essai d’une anthropologie de la vie de l’esprit se révèle un monument de la pensée du XX^e^ siècle.

Dans ce premier tome, qui couvre les trois premières années du cours, Valéry insiste sur le rôle fondamental que jouent le corps et l’esprit dans la poétique, entendue de façon large comme étude de tous les processus de création. Rien n’échappe à l’analyse : les illusions de la philosophie sont dénoncées, l’utilité de l’art questionnée, l’existence psychique mise à nu.

L’entrée dans la Seconde Guerre mondiale donne lieu à des réflexions bouleversantes sur l’avenir de l’Europe et des intellectuels.

Paul Valéry et Gaston Gallimard avaient souhaité publier le cours de poétique. Près de quatre-vingts ans après la mort de l’écrivain, voici son vœu exaucé et sa dernière grande œuvre dévoilée.




OceanofPDF.com

# TABLE DES MATIÈRES

Titre

Introduction : Une anthropologie de l’esprit

Chronologie

Note sur la présente édition

Liste des références abrégées

*De l’enseignement de la poétique au Collège de France (1937)*

*Première année (1937-1938) : la sensibilité*

- *Programme et résumé*
- *Première leçon du cours de poétique (10 décembre 1937)*
- *L’acte créateur (11 décembre 1937)*
- *Utilité de l’art ? (17 décembre 1937)*
- *La sensibilité (18 décembre 1937)*
- *L’infini esthétique (7 janvier 1938)*
- *Les productions spontanées de la sensibilité (8 janvier 1938)*
- *La pensée et le grain de poussière (14 janvier 1938)*
- *Structure et puissance des univers sensoriels (15 janvier 1938)*
- *Les effets de l’art (21 janvier 1938)*

*Le langage, moyen indispensable de l'art (22 janvier 1938)*

*Critique de la philosophie (28 janvier 1938)*

*« Les philosophes sont pleins de clichés » (29 janvier 1938)*

*Langage et sensibilité dans la science et la métaphysique (4 février 1938)*

*« La philosophie est une affaire de forme » (5 février 1938)*

*La sensibilité généralisée (11 février 1938)*

*Phénoménologie du moi (12 février 1938)*

*Le corps, l'esprit et le monde (18 février 1938)*

*Le subconscient (19 février 1938)*

*Le possible et le langage (26 février 1938)*

*Le possible et le temps (4 mars 1938)*

*Moi tardif et maîtrise de soi (5 mars 1938)*

*Langage communicable et langage incommunicable (11 mars 1938)*

*Connaissance et sensibilité (12 mars 1938)*

*L'art de l'épithète (18 mars 1938)*

*Critique de la spéculation métaphysique (26 mars 1938)*

*Notes diverses : l'auteur, la langue littéraire, l'éros, etc*

*Deuxième année (1938-1939) : l'action*

*Programmes et résumés*

*Les faux problèmes de la mythologie littéraire (2 décembre 1938)*

*L'œuvre est élimination d'un processus (3 décembre 1938)*

*L'acte moteur, modèle de l'oeuvre de l'esprit (7-8 décembre 1938)*

*Le cycle de la production intellectuelle (6 janvier 1939)*

*« L'enfant qui fait ses premiers pas » (13 janvier 1939)*

*Les écarts du fonctionnement psychophysiologique (27 janvier 1939)*

*« La pensée est une fonction de l’absence » (3 février 1939)*

*Phases et équilibre : la colère et le rêve (10 février 1939)*

*Edgar Poe (25 février 1939)*

*Le trille du pianiste*

*Troisième année (1939-1940) : les réserves intellectuelles de l’europe*

*Programmes et résumé*

*Première leçon en temps de guerre (5 janvier 1940)*

*Les réserves intellectuelles de l’Europe (12 janvier 1940)*

*Léonard de Vinci (13 janvier 1940)*

*Léonard de Vinci (20 janvier 1940)*

*L’État (26 janvier 1940)*

*« La décharge de toute une vie de recherche autour d’un centre » (16-17 février 1940)*

Annexe

Édouard Le Roy, Rapport au sujet de la création d’une chaire de Poétique au Collège de France

*Liste des feuillets inédits de Paul Valéry conservés à la Bibliothèque nationale de France, département des manuscrits, transcrits dans cette édition*

Table des illustrations

Copyright

Présentation

Achevé de numériser

*OceanofPDF.com*

Cette édition électronique du livre
*Cours de poétique* de Paul Valéry
a été réalisée le 2 décembre 2022
par les Éditions Gallimard.
Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage
(ISBN : 9782072907067 - Numéro d'édition : 370288)
Code Sodis : U33838 - ISBN : 9782072907098.
Numéro d'édition : 370291

Le format ePub a été préparé par PCA, Rezé.

*OceanofPDF.com*