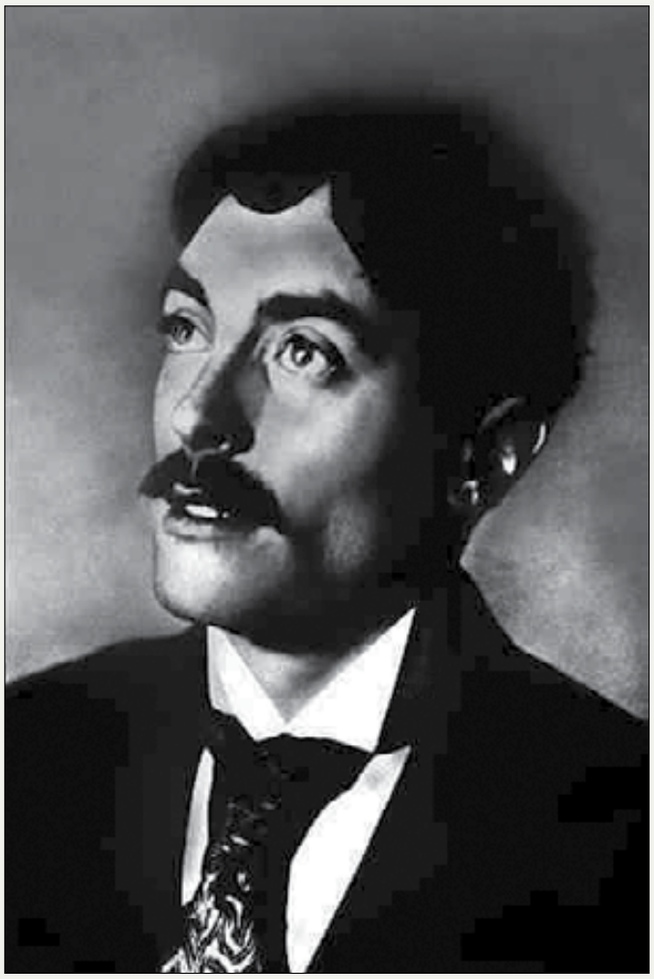
Paul Valéry

Propos sur la poésie

Vertiges

JEAN YVES COLLETTE ÉDITEUR

Henri Fantin-Latour (1836-1904), *Coin de table* (1872),
Musée d'Orsay, Paris, France.



Paul Valéry (1871-1945)

NOUS VENONS AUJOURD'HUI vous entretenir de la poésie. Le sujet est à la mode. Il est admirable que, dans une époque qui sait être à la fois pratique et dissipée, et que l'on pourrait croire assez détachée de toutes choses spéculatives, tant d'intérêt soit accordé non seulement à la poésie même, mais encore à la théorie poétique.

Je me permettrai donc d'être quelque peu abstrait ; mais, par là, il me sera possible d'être bref.

Je vous proposerai une certaine idée de la poésie, avec la ferme intention de ne rien dire qui ne soit de pure constatation, et que tout le monde ne puisse observer en soi-même ou par soi-même, ou, du moins, retrouver par un raisonnement facile.

Je commencerai par le commencement. Le commencement de cette exposition d'idées sur la poésie consistera nécessairement à considérer ce nom même, tel qu'il est employé dans le discours usuel. Nous savons que ce mot a deux sens, c'est-à-dire deux fonctions bien distinctes. Il désigne d'abord un certain genre d'émotions, un état émotif particulier, qui peut être provoqué par des objets ou des circonstances très diverses. Nous disons d'un paysage qu'il est poétique ; nous le disons d'une circonstance de la vie ; nous le disons parfois d'une personne.

Mais il existe une seconde acception de ce terme, un second sens plus étroit. Poésie, en ce sens, nous fait songer à un art, à une étrange industrie dont l'objet est de reconstituer cette émotion que désigne le premier sens du mot.

Restituer l'émotion poétique à volonté, en dehors des conditions naturelles où elle se produit spontanément et au moyen des artifices du langage, tel est le dessein du poète, et telle est l'idée attachée au nom de poésie, pris dans le second sens.

Entre ces deux notions existent les mêmes relations et les mêmes différences que celles qui se trouvent entre le parfum d'une fleur et l'opération du chimiste qui s'applique à le reconstruire de toutes pièces.

Toutefois, on confond à chaque instant les deux idées, et il en résulte qu'une quantité de jugements, de théories et même d'ouvrages sont viciés dans leur principe par l'emploi d'un seul mot pour deux choses bien différentes, quoique liées.

Parlons d'abord de l'émotion poétique, de l'état émotif essentiel.

Vous savez ce que la plupart des hommes éprouvent plus ou moins fortement et purement devant un spectacle naturel qui leur impose. Les couchers de soleil, les clairs de lune, les forêts et la mer nous émeuvent. Les grands événements, les points critiques de la vie affective, les troubles de l'amour, l'évocation de la mort, sont autant d'occasions ou de causes immédiates de retentissements intimes plus ou moins intenses et plus ou moins conscients.

Ce genre d'émotions se distingue de toutes autres émotions humaines. Comment s'en distingue-t-il ? C'est ce qu'il importe à notre dessein actuel de rechercher. Il nous importe d'opposer aussi nettement que possible l'émotion poétique à l'émotion ordinaire. La séparation est assez délicate à opérer, car elle n'est jamais réalisée dans les faits. On trouve toujours mêlées à l'émoi poétique essentiel la tendresse ou la tristesse, la fureur ou la crainte ou l'espérance ; et les intérêts et les affections particuliers de l'individu ne laissent point de se combiner à cette sensation d'univers qui est caractéristique de la poésie.

J'ai dit : sensation d'univers. J'ai voulu dire que l'état ou émotion poétique me semble consister dans une perception naissante, dans une tendance à percevoir un monde, ou système complet de rapports, dans lequel les êtres, les choses, les événements et les actes, s'ils ressemblent, chacun à chacun, à ceux qui peuplent et composent le monde sensible, le monde immédiat duquel ils sont empruntés, sont, d'autre part, dans une relation indéfinissable, mais merveilleusement juste, avec les modes et les lois de notre sensibilité générale. Alors, ces objets et ces êtres connus changent en quelque sorte de valeur. Ils s'appellent les uns les autres, ils s'associent tout autrement que dans les conditions ordinaires. Ils se trouvent, – permettez-moi cette expression, – musicalisés, devenus commensurables, résonants l'un par l'autre. L'univers poétique ainsi défini présente de grandes analogies avec l'univers du rêve.

Puisque ce mot de rêve s'est introduit dans mon discours, je dirai au passage qu'il s'est fait dans les temps modernes, à partir du Romantisme, une confusion assez explicable, mais assez regrettable, entre la notion de poésie et celle de rêve. Ni le rêve, ni la rêverie ne sont nécessairement poétiques. Ils peuvent l'être ; mais des figures formées au hasard ne sont que par hasard des figures harmoniques.

Toutefois, le rêve nous fait comprendre par une expérience commune et fréquente, que notre conscience puisse être envahie, emplie, constituée par un ensemble de productions remarquablement différentes des réactions et des perceptions ordinaires de l'esprit. Il nous donne l'exemple familier d'un monde fermé où toutes choses réelles peuvent être représentées, mais où toutes choses paraissent et se modifient par les seules variations de notre sensibilité profonde. C'est à peu près de même que l'état poétique s'installe, se développe et se désagrège en nous. C'est dire qu'il est parfaitement irrégulier, inconstant, involontaire, fragile, et que nous le perdons comme nous l'obtenons, par accident. Il y a des périodes de notre vie où cette émotion et ces formations si précieuses ne se manifestent pas. Nous ne pensons même pas qu'elles soient possibles. Le hasard nous les donne, le hasard nous les retire.

Mais l'homme n'est homme que par la volonté et la puissance qu'il a de conserver ou de rétablir ce qu'il lui importe de soustraire à la dissipation naturelle des choses. L'homme a donc fait pour cette émotion supérieure ce qu'il a fait ou tenté de faire pour toutes les choses périssables et regrettables. Il a cherché, il a trouvé des moyens de fixer et de ressusciter à son gré les plus beaux ou les plus purs états de soi-même de reproduire, de transmettre, de garder pendant des siècles les formules de son enthousiasme, de son extase, de sa vibration personnelle ; et, par une conséquence heureuse et admirable, l'invention de ces procédés de conservation lui a donné du même coup l'idée et le pouvoir de développer et d'enrichir artificiellement les fragments de vie poétique dont sa nature lui fait don par instants. Il a appris à extraire du cours du temps, à dégager des circonstances, ces formations, ces perceptions merveilleuses fortuites qui eussent été perdues sans retour, si l'être ingénieux et sagace ne fût venu assister l'être instantané, apporter le secours de ses inventions au moi purement sensible. Tous les arts ont été créés pour perpétuer, changer, chacun selon son essence, un moment d'éphémère délice en la certitude d'une infinité d'instants délicieux. Une œuvre n'est que l'instrument de cette multiplication ou régénération possible. Musique, peinture, architecture sont les modes divers correspondant à la diversité des sens. Or, parmi ces moyens de produire ou de reproduire un monde poétique, de l'organiser pour la durée et de l'amplifier par le travail réfléchi, le plus ancien, peut-être, le plus immédiat, et cependant le plus complexe, – c'est le langage. Mais le langage, à cause de sa nature abstraite, de ses effets plus spécialement intellectuels, – c'est-à-dire : indirects, – et de ses origines ou de ses fonctions pratiques, propose à l'artiste qui s'occupe de le vouer et de l'ordonner à la poésie, une tâche curieusement compliquée. Il n'y eût jamais eu de poètes si l'on eût eu conscience des problèmes à résoudre. (Personne ne pourrait apprendre à marcher, si pour marcher il fallait se représenter et posséder à l'état d'idées claires tous les éléments du moindre pas.)

Mais nous ne sommes point ici pour faire des vers. Nous essayons, au contraire, de considérer les vers comme impossibles à faire, pour admirer plus lucidement les efforts des poètes, concevoir leur témérité et leurs fatigues, leurs risques et leurs vertus, nous émerveiller de leur instinct.

Je vais donc en peu de mots tenter de vous donner quelque idée de ces difficultés.

Je vous l'ai dit tout à l'heure : le langage est un instrument, un outil, ou plutôt une collection d'outils et d'opérations formée par la pratique et asservie à elle. Il est donc un moyen nécessairement grossier, que chacun utilise, accommode à ses besoins actuels, déforme selon les circonstances, ajuste à sa personne physiologique et à son histoire psychologique.

Vous savez à quelles épreuves nous le soumettons quelquefois. Les valeurs, les sens des mots, les règles de leurs accords, leur émission, leur transcription nous sont à la fois des jouets et des instruments de torture. Sans doute, nous avons quelque égard aux décisions de l'Académie ; et sans doute, le corps enseignant, les examens, la vanité surtout, opposent quelques obstacles à l'exercice de la fantaisie individuelle. Dans les temps modernes, d'ailleurs, la typographie agit très puissamment pour la conservation de ces conventions d'écriture. Par là, les altérations d'origine personnelle sont retardées dans une certaine mesure ; mais les qualités du langage les plus importantes pour le poète, qui sont évidemment ses propriétés ou possibilités musicales, d'une part, et ses valeurs significatives illimitées (celles qui résident à la propagation des idées dérivées d'une idée), de l'autre, sont aussi les moins défendues contre le caprice, les initiatives, les actions et les dispositions des individus. La prononciation de chacun et son « acquis » psychologique particulier introduisent dans la transmission par le langage, une incertitude, des chances de méprises, un imprévu tout inévitables. Remarquez bien ces deux points : en dehors de son application aux besoins les plus simples et les plus communs de la vie, le langage est tout le contraire d'un instrument de précision. Et en dehors de certaines coïncidences rarissimes, de certains bonheurs d'expression et de forme sensible combinées, il n'a rien d'un moyen de poésie.

En somme, le destin amer et paradoxal du poète lui impose d'utiliser une fabrication de l'usage courant et de la pratique à des fins exceptionnelles et non pratiques ; il doit emprunter des moyens d'origine statistique et anonyme pour accomplir son dessein d'exalter et d'exprimer sa personne en ce qu'elle a de plus pur et de singulier.

Rien ne fait mieux saisir toute la difficulté de sa tâche, que de comparer ses données initiales avec celles dont dispose le musicien. Voyez un peu ce qui est offert à l'un et à l'autre, au moment qu'ils vont se mettre à l'ouvrage et passer de l'intention à l'exécution.

Heureux le musicien ! L'évolution de son art lui a fait une condition toute privilégiée. Ses moyens sont bien définis, la matière de sa composition est tout élaborée devant lui. On peut aussi le comparer à l'abeille quand elle n'a qu'à s'inquiéter de son miel. Les rayons réguliers et les alvéoles de cire sont tout faits devant elle. Sa tâche est bien mesurée et restreinte au meilleur d'elle-même. Tel le compositeur. On peut dire que la musique préexiste et l'attend. Il y a beau temps qu'elle est toute constituée !

Comment eut lieu cette institution de la musique ? Nous vivons par l'ouïe dans l'univers des bruits. De leur ensemble se détache l'ensemble de bruits particulièrement simples, c'est-à-dire bien reconnaissables par l'oreille et qui lui servent de repères : ce sont des éléments dont les relations réciproques sont intuitives ; ces relations exactes et remarquables sont perçues par nous aussi nettement que leurs éléments eux-mêmes. L'intervalle de deux notes nous est aussi sensible qu'une note.

Par là, ces unités sonores, ces sons, sont aptes à former des combinaisons suivies, des systèmes successifs ou simultanés dont la structure, les enchaînements, les implications, les entrecroisements nous apparaissent et s'imposent. Nous distinguons nettement le son du bruit, et nous percevons dès lors un contraste entre eux, impression de grande conséquence car ce contraste est celui du pur et de l'impur, qui se ramène à celui de l'ordre et du désordre, tient lui-même, sans doute, aux effets de certaines lois énergétiques. Mais n'allons pas si loin.

Ainsi, cette analyse des bruits, ce discernement qui a permis la constitution de la musique comme activité séparée et exploitation de l'univers des sons, a été accomplie, ou du moins contrôlée, unifiée, codifiée, grâce à l'intervention de la science physique, qui s'est d'ailleurs découverte elle-même à cette occasion et s'est reconnue comme science des mesures, et qui a su, dès l'Antiquité, adapter la mesure à la sensation, et obtenir le résultat capital de produire la sensation sonore de manière constante et identique, au moyen d'instruments qui sont, en réalité, des instruments de mesure.

Le musicien se trouve donc en possession d'un ensemble parfait de moyens bien définis, qui font correspondre exactement des sensations à des actes ; tous les éléments de son jeu lui sont présents, énumérés et classés, et cette connaissance précise de ses moyens, dont il est non seulement instruit mais pénétré et armé intimement, lui permet de prévoir et de construire, sans aucune préoccupation au sujet de la matière et de la mécanique générale de son art.

Il en résulte que la musique possède un domaine propre, absolument sien. Le monde de l'art musical, monde des sons, est bien séparé du monde des bruits. Tandis qu'un bruit se borne à évoquer en nous un événement isolé quelconque, un son qui se produit évoque à soi seul tout l'univers musical. Dans cette salle où je parle, où vous percevez le bruit de ma voix et divers incidents auditifs, si tout à coup une note se faisait entendre, si un diapason ou un instrument bien accordé se mettait à vibrer, à peine affectés par ce bruit exceptionnel, qui ne peut pas se confondre avec les autres, vous auriez aussitôt la sensation d'un commencement. Une atmosphère tout autre serait sur-le-champ créée, un état particulier d'attente s'imposerait, un ordre nouveau, un monde s'annoncerait et vos attentions s'organiseraient pour l'accueillir. Davantage, elles tendraient en quelque sorte à développer d'elles-mêmes ces prémisses, et à engendrer des sensations ultérieures de même espèce, de même pureté que la sensation reçue.

Et la contre-épreuve existe.

Si, dans une salle de concert, pendant que résonne et domine la symphonie, il arrive qu'une chaise tombe qu'une personne tousse, qu'une porte se ferme, aussitôt nous avons l'impression de je ne sais quelle rupture. Quelque chose d'indéfinissable, de la nature d'un charme ou d'un cristal, a été brisé ou fendu.

Or, cette atmosphère, ce charme puissant et fragile, cet univers des sons est offert au moindre compositeur par la nature de son art et par les acquisitions immédiates de cet art.

Tout autre, infiniment moins heureuse, est la dotation du poète. Poursuivant un objet qui ne diffère pas excessivement de celui que vise le musicien, il est privé des immenses avantages que je viens de vous indiquer. Il doit créer ou recréer à chaque instant ce que l'autre trouve tout fait et tout prêt.

En quel état défavorable et désordonné le poète trouve les choses ! Il a devant soi ce langage ordinaire, cet ensemble de moyens si grossiers que toute connaissance qui se précise le rejette pour se créer ses instruments de pensée ; il doit emprunter cette collection de termes et règles traditionnelles et irrationnelles, modifiés par quiconque, bizarrement introduits, bizarrement interprétés, bizarrement codifiés. Rien de moins propre aux desseins de l'artiste que ce désordre essentiel dont il doit extraire à chaque instant les éléments de l'ordre qu'il veut produire. Il n'y a pas eu pour le poète de physicien qui ait déterminé les propriétés constantes de ces éléments de son art, leurs rapports, leurs conditions d'émission identique. Point de diapasons, point de métronomes, point de constructeurs de gammes et de théoriciens de l'harmonie. Aucune certitude, si ce n'est celle des fluctuations phonétiques et significatives du langage. Ce langage d'ailleurs, n'agit point comme le son, sur un sens unique, sur l'ouïe, qui est le sens par excellence de l'attente et de l'attention. Il constitue, au contraire, un mélange d'excitations sensorielles et psychiques parfaitement incohérentes. Chaque mot est un assemblage instantané d'effets sans relation entre eux. Chaque mot assemble un son et un sens. Je me trompe : il est à la fois plusieurs sons et plusieurs sens. Plusieurs sons, autant de sons qu'il est de provinces en France et presque d'hommes dans chaque province.

C'est là une circonstance très grave pour les poètes, dont les effets musicaux qu'ils avaient prévus sont corrompus ou défigurés par l'acte de leurs lecteurs. Plusieurs sens, car les images que chaque mot nous suggère sont généralement assez différentes et leurs images secondaires infiniment différentes.

La parole est chose complexe, elle est combinaison de propriétés à la fois liées dans le fait et indépendantes par leur nature et par leur fonction. Un discours peut être logique et chargé de sens, mais sans rythme et sans nulle mesure ; il peut être agréable à l'ouïe et parfaitement absurde ou insignifiant ; il peut être clair et vain, vague et délicieux... Mais il suffit, pour faire concevoir son étrange multiplicité, de nommer toutes les sciences qui se sont créées pour s'occuper de cette diversité et en exploiter chacune un des éléments. On peut étudier un texte de bien des façons indépendantes, car il est tour à tour justiciable de la phonétique, de la sémantique, de la syntaxe, de la logique, de la rhétorique, sans omettre la métrique, ni l'étymologie.

Voici le poète aux prises avec cette matière mouvante et trop impure ; obligé de spéculer sur le son et sur le sens tour à tour, de satisfaire non seulement à l'harmonie, à la période musicale, mais encore à des conditions intellectuelles variées : logique, grammaire, sujet du poème, figures et ornements de tous ordres, sans compter les règles conventionnelles. Voyez quel effort suppose l'entreprise de mener à bonne fin un discours où tant d'exigences doivent se trouver miraculeusement satisfaites à la fois. Ici commencent les opérations incertaines et minutieuses de l'art littéraire. Mais cet art nous offre deux aspects, il a deux grands modes qui, dans leur état extrême, s'opposent, mais qui, toutefois, se rejoignent et s'enchaînent par une foule de degrés intermédiaires. Il y a la prose et il y a le vers. Entre eux, tous les types de leur mélange ; mais c'est dans leurs états extrêmes que je les considérerai aujourd'hui. On pourrait illustrer cette opposition des extrêmes en l'exagérant quelque peu : on dirait que le langage a pour limites la musique, d'un côté, l'algèbre, de l'autre.

J'aurai recours à une comparaison qui m'est familière pour rendre plus facile à saisir ce que j'ai à dire sur ce sujet. Un jour que je parlais de tout ceci dans une ville étrangère, comme je m'étais servi de cette même comparaison, je reçus, de l'un de mes auditeurs, une citation fort remarquable qui me fit voir que l'idée n'était pas nouvelle. Elle ne l'était du moins que pour moi.

Voici la citation. C'est là un extrait d'une lettre de Racan à Chapelain, dans laquelle Racan nous apprend que Malherbe assimilait la prose à la marche, la poésie à la danse, comme je vais le faire tout à l'heure :

« Donnez, dit Racan, tel nom qu'il vous plaira à ma prose, de galante, de naïve, d'enjouée. Je suis résolu de me tenir dans les préceptes de mon premier maître Malherbe, et de ne chercher jamais ni nombre, ni cadence à mes périodes, ni d'autre ornement que la netteté qui peut exprimer mes pensées. Ce bonhomme (Malherbe) comparait la prose à la marche ordinaire et la poésie à la danse, et il disait qu'aux choses que nous sommes obligés de faire on y doit tolérer quelque négligence, mais que ce que nous faisons par vanité, c'est être ridicule que de n'y être que médiocres. Les boiteux et les goutteux ne se peuvent empêcher de marcher, mais il n'y a rien qui les oblige à danser la valse ou les cinq pas. »

La comparaison que Racan donne à Malherbe, et que j'avais, de mon côté, facilement aperçue, est immédiate. Je vais vous faire voir qu'elle est féconde. Elle se développe très loin avec une curieuse précision. Elle est peut-être quelque chose de plus qu'une similitude d'apparences.

La marche comme la prose a toujours un objet précis. Elle est un acte dirigé vers quelque objet que notre but est de joindre. Ce sont des circonstances actuelles, la nature de l'objet, le besoin que j'en ai, l'impulsion de mon désir, l'état de mon corps, celui du terrain, qui ordonnent à la marche son allure, lui prescrivent sa direction, sa vitesse, et son terme fini. Toutes les propriétés de la marche se déduisent de ces conditions instantanées et qui se combinent singulièrement dans chaque occasion, tellement qu'il n'y a pas deux déplacements de cette espèce qui soient identiques, qu'il y a chaque fois création spéciale, mais, chaque fois, abolie et comme absorbée dans l'acte accompli.

La danse, c'est tout autre chose. Elle est, sans doute, un système d'actes, mais qui ont leur fin en eux-mêmes. Elle ne va nulle part. Que si elle poursuit quelque chose, ce n'est qu'un objet idéal, un état, une volupté, un fantôme de fleur, ou quelque ravissement de soi-même, un extrême de vie, une cime, un point suprême de l'être... Mais si différente qu'elle soit du mouvement utilitaire notez cette remarque essentielle quoique infiniment simple, qu'elle use des mêmes membres, des mêmes organes, os, muscles, nerfs, que la marche même.

Il en va exactement de même de la poésie qui use des mêmes mots, des mêmes formes, des mêmes timbres que la prose.

La prose et la poésie se distinguent donc par la différence de certaines lois ou conventions momentanées de mouvement et de fonctionnement appliquées à des éléments et à des mécanismes identiques. C'est pourquoi il faut se garder de raisonner de la poésie comme l'on fait de la prose. Ce qui est vrai de l'une n'a plus de sens, dans bien des cas, si on veut le trouver dans l'autre. Et c'est par quoi (pour choisir un exemple), il est facile de justifier immédiatement l'usage des inversions ; car ces altérations de l'ordre coutumier et, en quelque sorte, élémentaire des mots en français, furent critiquées à diverses époques, très légèrement à mon sens, par des motifs qui se réduisent à cette formule inacceptable : la poésie est prose.

Poussons un peu plus loin notre comparaison, qui supporte d'être approfondie. Un homme marche. Il se meut d'un lieu à un autre, selon un chemin qui est toujours un chemin de moindre action. Notons ici que la poésie serait impossible si elle était astreinte

au régime de la ligne droite. On vous enseigne : dites qu'il pleut, si vous voulez dire qu'il pleut ! Mais jamais l'objet d'un poète n'est et ne peut être de nous apprendre qu'il pleut. Il n'est pas besoin d'un poète pour nous persuader de prendre notre parapluie. Voyez ce que devient Ronsard, ce que devient Hugo, ce que deviennent le rythme, les images, les consonances, les plus beaux vers du monde, si vous soumettez la poésie au système Dites qu'il pleut ! Ce n'est que par une confusion grossière des genres et des moments que l'on peut reprocher au poète ses expressions indirectes et ses formes complexes. On ne voit pas que la poésie implique une décision de changer la fonction du langage.

Je reviens à l'homme qui marche. Quand cet homme a accompli son mouvement, quand il a atteint le lieu, le livre, le fruit, l'objet qu'il désirait, aussitôt cette possession annule tout son acte, l'effet dévore la cause, la fin absorbe le moyen, et quelles qu'aient été les modalités de son acte et de sa démarche, il n'en demeure que le résultat. Le boiteux, le goutteux dont parlait Malherbe, une fois qu'ils ont péniblement gagné le fauteuil où ils se dirigeaient, ne sont pas moins assis que l'homme le plus alerte qui eût rejoint ce siège d'un pas vif et léger. Il en est tout de même dans l'usage de la prose. Le langage dont je viens de me servir, qui vient d'exprimer mon dessein, mon désir, mon commandement, mon opinion, ma demande ou ma réponse, ce langage qui a rempli son office, s'évanouit à peine arrivé. Je l'ai émis pour qu'il périsse, pour qu'il se transforme irrévocablement en vous, et je connaîtrai que je fus compris à ce fait remarquable que mon discours n'existe plus. Il est remplacé entièrement et définitivement par son sens, ou du moins par un certain sens, c'est-à-dire par des images, des impulsions, des réactions ou des actes de la personne à qui l'on parle ; en somme, par une modification ou réorganisation intérieure de celle-ci. Mais celui qui n'a pas compris, celui-là conserve et répète les mots. L'expérience est aisée...

Vous voyez donc que la perfection de ce discours, dont l'unique destination est la compréhension, consiste évidemment dans la facilité avec laquelle il se transmue en tout autre chose, en non-langage. Si vous avez compris mes paroles, mes paroles mêmes ne vous sont plus de rien ; elles ont disparu de vos esprits, cependant que vous possédez leur contre-partie, vous possédez, sous forme d'idées et de relations, de quoi restituer la signification de ces propos, sous une forme qui peut être toute différente.

En d'autres termes, dans les emplois pratiques ou abstraits du langage qui est spécifiquement prose, la forme ne se conserve pas, ne survit pas à la compréhension, elle se dissout dans la clarté, elle a agi, elle a fait comprendre, elle a vécu.

Mais au contraire, le poème ne meurt pas pour avoir servi ; il est fait expressément pour renaître de ses cendres et redevenir indéfiniment ce qu'il vient d'être.

La poésie se reconnaît à cet effet remarquable par quoi on pourrait bien la définir : qu'elle tend à se reproduire dans sa forme, qu'elle provoque nos esprits à la reconstituer telle quelle. Si je me permettais un mot tiré de la technique industrielle, je dirais que la forme poétique se récupère automatiquement.

C'est là une propriété admirable et caractéristique entre toutes. Je voudrais vous en donner une image simple. Imaginez un pendule qui oscille entre deux points symétriques. Associez à l'un de ces points l'idée de la forme poétique, de la puissance du rythme, de la sonorité des syllabes, de l'action physique de la déclamation, des surprises psychologiques élémentaires que vous causent les rapprochements insolites des mots. Associez à l'autre point, au point conjugué du premier, l'effet intellectuel, les visions et les sentiments qui constituent pour vous le « fond », le « sens » du poème donné, et observez alors que le mouvement de votre âme, ou de votre attention, lorsqu'elle est assujettie à la poésie, toute soumise et docile aux impulsions successives du langage des dieux, va du son vers le sens, du contenant vers le contenu, tout se passant d'abord comme dans l'usage ordinaire du parler ; mais il arrive ensuite, à chaque vers, que le pendule vivant soit ramené à son point de départ verbal et musical. Le sens qui se propose trouve pour seule issue, pour seule forme, la forme même de laquelle il procédait. Ainsi entre la forme et le fond, entre le son et le sens, entre le poème et l'état de poésie, une oscillation se dessine, une symétrie, une égalité de valeur et de pouvoirs.

Cet échange harmonique entre l'impression et l'expression est à mes yeux le principe essentiel de la mécanique poétique, c'est-à-dire de la production de l'état poétique par la parole. Le poète fait profession de trouver par bonheur et de chercher par industrie ces formes singulières du langage dont j'ai essayé de vous analyser l'action.

La poésie ainsi entendue est radicalement distincte de toute prose : en particulier, elle s'oppose nettement à la description et à la narration d'événements qui tendent à donner l'illusion de la réalité, c'est-à-dire au roman et au conte quand leur objet est de donner puissance du vrai à des récits, portraits, scènes et autres représentations de la vie réelle. Cette différence a même des marques physiques qui s'observent aisément. Considérez les attitudes comparées du lecteur de romans et du lecteur de poèmes. Il peut être le même homme, mais qui diffère excessivement de soi-même quand il lit l'un ou l'autre ouvrage. Voyez le lecteur de roman quand il se plonge dans la vie imaginaire que lui intime sa lecture. Son corps n'existe plus. Il soutient son front de ses deux mains. Il est, il se meut, il agit et pâtit dans l'esprit seul. Il est absorbé par ce qu'il dévore ; il ne peut se retenir, car je ne sais quel démon le presse d'avancer. Il veut la suite, et la fin, il est en proie à une sorte d'aliénation : il prend parti, il triomphe, il s'attriste, il n'est plus lui-même, il n'est plus qu'un cerveau séparé de ses forces extérieures, c'est-à-dire livré à ses images, traversant une sorte de crise de crédulité.

Tout autre est le lecteur de poèmes.

Si la poésie agit véritablement sur quelqu'un, ce n'est point en le divisant dans sa nature, en lui communiquant les illusions d'une vie feinte et purement mentale. Elle ne lui impose pas une fausse réalité qui exige la docilité de l'âme, et donc l'abstention du corps. La poésie doit s'étendre à tout l'être ; elle excite son organisation musculaire par les rythmes, délivre ou déchaîne ses facultés verbales dont elle exalte le jeu total, elle l'ordonne en profondeur, car elle vise à provoquer ou à reproduire l'unité et l'harmonie de la personne vivante, unité extraordinaire, qui se manifeste quand l'homme est possédé par un sentiment intense qui ne laisse aucune de ses puissances à l'écart.

En somme, entre l'action du poème et celle du récit ordinaire, la différence est d'ordre physiologique.

Le poème se déploie dans un domaine plus riche de nos fonctions de mouvement, il exige de nous une participation qui est plus proche de l'action complète, cependant que le conte et le roman nous transforment plutôt en sujets du rêve et de notre faculté d'être hallucinés.

Mais je répète que des degrés, des formes de passage innombrables existent entre ces termes extrêmes de l'expression littéraire.

Ayant tenté de définir le domaine de la poésie, je devrais à présent m'essayer à envisager l'opération même du poète, les problèmes de la composition et de la facture. Mais ce serait entrer dans une voie bien épineuse. On y trouve des tourments infinis, des disputes qui ne peuvent avoir de fin, des épreuves, des énigmes, des soucis et même des désespoirs qui font le métier de poète un des plus incertains et des plus fatigants qui soient. Le même Malherbe que j'ai déjà cité, disait qu'après avoir achevé un bon sonnet, l'auteur a droit de prendre dix ans de repos. Encore admettait-il par là que ces mots : un sonnet achevé signifient quelque chose... Quant à moi, je ne les entends guère... Je les traduis par sonnet abandonné.

Effleurons cependant cette difficile question : Faire des vers...

Mais vous savez tous qu'il existe un moyen fort simple de faire des vers.

Il suffit d'être inspiré, et les choses vont toutes seules. Je voudrais bien qu'il en fût ainsi. La vie serait supportable. Accueillons, toutefois, cette réponse naïve, mais examinons-en les conséquences.

Celui qui s'en contente, il lui faut consentir ou bien que la production poétique est un pur effet du hasard, ou bien qu'elle procède d'une sorte de communication surnaturelle ; l'une et l'autre hypothèse réduisent le poète à un rôle misérablement passif. Elles font de lui ou une sorte d'urne en laquelle des millions de billes sont agitées, ou une table parlante dans laquelle un esprit se loge. Table ou cuvette, en somme, mais point un dieu, – le contraire d'un dieu, le contraire d'un Moi.

Et le malheureux auteur, qui n'est donc plus auteur, mais signataire, et responsable comme un gérant de journal, le voici contraint de se dire : « Dans tes ouvrages, cher poète, ce qui est bon n'est pas de toi, ce qui est mauvais t'appartient sans conteste. »

Il est étrange que plus d'un poète se soit contenté, – à moins qu'il ne se soit enorgueilli, – de n'être qu'un instrument, un médium momentané.

Or, l'expérience comme la réflexion nous montrent, au contraire, que les poèmes dont la perfection complexe et l'heureux développement imposeraient le plus fortement à leurs lecteurs émerveillés l'idée de miracle, de coup de fortune, d'accomplissement surhumain (à cause d'un assemblage extraordinaire des vertus que l'on peut désirer mais non espérer trouver réunies dans un ouvrage), sont aussi des chefs-d'œuvre de labeur, sont, d'autre part, des monuments d'intelligence et de travail soutenu, des produits de la volonté et de l'analyse, exigeant des qualités trop multiples pour pouvoir se réduire à celles d'un appareil enregistreur d'enthousiasmes ou d'extases. On sent bien devant un beau poème de quelque longueur, qu'il y a des chances infimes pour qu'un homme ait pu improviser sans retours, sans autre fatigue que celle d'écrire ou d'émettre ce qui lui vient à l'esprit, un discours singulièrement sûr de soi, pourvu de ressources continuelles, d'une harmonie constante et d'idées toujours heureuses, un discours qui ne cesse de charmer, où ne se trouvent point d'accidents, de marques de faiblesse et d'impuissance, où manquent ces fâcheux incidents qui rompent l'enchantement et ruinent l'univers poétique dont je vous parlais tout à l'heure.

Ce n'est pas qu'il ne faille, pour faire un poète, quelque chose d'autre, quelque vertu qui ne se décompose pas, qui ne s'analyse pas en actes définissables et en heures de travail. Le Pégase-Vapeur, le Pégase-Heure ne sont pas encore des unités légales de puissance poétique.

Il y a une qualité spéciale, une sorte d'énergie individuelle propre au poète. Elle paraît en lui et le révèle à soi-même dans certains instants d'un prix infini.

Mais ce ne sont que des instants, et cette énergie supérieure (c'est-à-dire telle que toutes les autres énergies de l'homme ne la peuvent composer et remplacer), n'existe ou ne peut agir que par brèves et fortuites manifestations. Il faut ajouter, – ceci est assez important, – que les trésors qu'elle illumine aux yeux de notre esprit, les idées ou les formes qu'elle nous produit à nous-mêmes sont fort éloignés d'avoir une valeur égale aux regards étrangers.

Ces moments d'un prix infini, ces instants qui donnent une sorte de dignité universelle aux relations et aux intuitions qu'ils engendrent sont non moins féconds en valeurs illusoires ou incommunicables. Ce qui vaut pour nous seuls ne vaut rien. C'est la loi de la Littérature. Ces états sublimes sont en vérité des absences dans lesquelles se rencontrent des merveilles naturelles qui ne se trouvent que là, mais ces merveilles toujours sont impures, je veux dire mêlées de choses viles ou vaines, insignifiantes ou incapables de résister à la lumière extérieure, ou encore impossibles à retenir, à conserver. Dans l'éclat de l'exaltation, tout ce qui brille n'est pas or.

En somme, certains instants nous trahissent des profondeurs où le meilleur de nous-mêmes réside, mais en parcelles engagées dans une matière informe, en fragments de figure bizarre ou grossière. Il faut donc séparer de la masse ces éléments de métal noble et s'inquiéter de les fondre ensemble et d'en façonner quelque joyau.

Si l'on se plaisait à développer en rigueur la doctrine de la pure inspiration, on en déduirait des conséquences bien étranges. On trouverait nécessairement, par exemple, que ce poète qui se borne à transmettre ce qu'il reçoit, à livrer à des inconnus ce qu'il tient de l'inconnu, n'a donc nul besoin de comprendre ce qu'il écrit sous la dictée mystérieuse.

Il n'agit pas sur ce poème dont il n'est pas la source. Il peut être tout étranger à ce qui découle au travers de lui. Cette conséquence inévitable me fait songer à ce qui, jadis, était généralement cru au sujet de la possession diabolique. On lit dans les documents d'autrefois qui relatent les interrogatoires en matière de sorcellerie, que des personnes, souvent, furent convaincues d'être habitées du démon, et condamnées de ce chef, pour avoir, quoique ignorantes et incultes, discuté, argumenté, blasphémé pendant leurs crises, en grec, en latin, voire en hébreu devant les enquêteurs horrifiés. (Ce n'était point du latin sans larmes, je pense.)

Est-ce là ce que l'on exige du poète ? Certes, une émotion caractérisée par la puissance expressive spontanée qu'elle déchaîne est l'essence de la poésie. Mais la tâche du poète ne peut consister à se contenter de la subir. Ces expressions, jaillies de l'émoi, ne sont qu'accidentellement pures, elles emportent avec elles bien des scories, contiennent quantité de défauts dont l'effet serait de troubler le développement poétique et d'interrompre la résonance prolongée qu'il s'agit enfin de provoquer dans une âme étrangère. Car le désir du poète, si le poète vise au plus haut de son art, ne peut être que d'introduire quelque âme étrangère à la divine durée sa vie harmonique, pendant laquelle se composent et se mesurent toutes les formes et durant laquelle s'échangent les répons de toutes ses puissances sensitives et rythmiques.

L'inspiration, mais c'est au lecteur qu'elle appartient et qu'elle est destinée, comme il appartient au poète d'y faire penser, d'y faire croire, de faire ce qu'il faut pour qu'on ne puisse attribuer qu'aux dieux un ouvrage trop parfait, ou trop émouvant pour sortir des mains incertaines d'un homme. L'objet même de l'art et le principe de ses artifices, il est précisément de communiquer l'impression d'un état idéal dans lequel l'homme qui l'obtiendrait serait capable de produire spontanément, sans effort, sans faiblesse, une expression magnifique et merveilleusement ordonnée de sa nature et de nos destins.

Paul A. Valéry

Propos sur la poésie,
conférence de Paul Valéry (1871-1945),
a paru, en 1930, sous le titre complet de
Propos sur la poésie suivis d'une lettre de René Fernandat,
publication accompagnée de bois gravés de Jean Chièze
et d'ornements de Philippe Burnot.

ISBN : 978-2-89668-733-6
© Vertiges éditeur, 2018
– 0734 –