

Questions de forme : Valéry transforme le classicisme

Anne Elisabeth Sejten, Université de Roskilde

Classicisme et Lumières

Résumé : Le classicisme, tel qu'il se présente à nous aujourd'hui, est à maints égards redevable au renouvellement que lui ont assuré – paradoxalement – les Modernes au début du XXe siècle. Avec Gide, avec Valéry et, un peu plus tard, avec Camus, le classicisme devient moderne, assurément moderne, délivré d'une autorité scolaire, qui lui avait certainement pesé, pour s'insérer dans de nouvelles constellations de pensée.

Prédominance de la *forme*, l'importance accordée à la *voix*, l'idée d'une expression *pure*, autant d'indices qui témoignent d'une relecture du classicisme, relecture qui l'installe, ce « néo »-classicisme, au plus près des engagements pris, par la suite, par les jeunes écrivains et critiques se groupant autour de la revue *Tel Quel* (par exemple Barthes relisant Racine). Le classicisme est revisité et exploré sur un terrain proprement esthétique.

Il s'agira ici de voir comment et à quel point Paul Valéry (1871-1945), grand poète français mais aussi inlassable penseur de l'art, contribue de façon décisive à la construction de cet horizon herméneutique moderne du classicisme. Notre enquête consistera donc à répertorier et à commenter quelques textes qui, forts épars dans l'œuvre fragmentée de Valéry, se rapportent au classicisme.

Lorsque Paul Valéry en 1936 donne une conférence en l'honneur des cinquante ans du symbolisme, ce symbolisme qui avec Mallarmé l'avait profondément, *intérieurement* marqué, il est parfaitement conscient de la nature *rétrospective* d'un tel concept :

Nous sommes en train de construire le Symbolisme, comme l'on a construit une foule d'existences intellectuelles [...] Il est merveilleux de penser que nous célébrons comme existant, il y a cinquante ans, un fait absent de l'univers, il y a cinquante ans. (688)¹

Le symbolisme, effectivement, naît *après-coup*, n'ayant connu, dans le contexte contemporain, ni son nom, ni cette cohérence que lui assureront par la suite les historiens de la littérature.

On pourrait dire que la même chose, ce décalage d'une vie littéraire, vaut pour le classicisme, mouvement qui relèverait d'une construction plus complexe que le symbolisme, de date relativement récente et d'une durée relativement restreinte. Bien plus loin de nous, il existe dans l'histoire du classicisme littéraire, dans sa « *Wirkungsgeschichte* » comme disent avec profondeur les herméneuticiens, tant de classicismes qui se sont succédés depuis que le

¹ Tous les chiffres entre parenthèses, insérés sans autre indication dans le corps du texte, renvoient aux pages du premier volume des *Œuvres* de Paul Valéry (voir bibliographie).

terme apparaît, selon ce qu'on dit, sous la Restauration et le règne de Louis-Philippe, employé par les critiques conservateurs contre la nouvelle génération d'écrivains romantiques.

Il est certain que pour ce qu'est devenu le classicisme au XXe siècle, Paul Valéry lui-même a joué un rôle décisif. Je vise ici non pas le poète, l'auteur de *La jeune Parque* (dont l'aspect archaïsant se prêterait aussi à l'analogie classique), mais Valéry penseur de l'art. Bien qu'il n'y ait pas parmi les innombrables écrits, pour la plupart des textes des circonstances, qui constituent son œuvre d'essayiste, de textes portant explicitement sur le classicisme, le thème du classicisme s'étale en réalité sur l'ensemble de l'œuvre de Valéry et ne cesse de constituer une préoccupation récurrente, une interrogation toujours renaissante. Certains textes regroupés dans *Variété* affichent dans leurs titres tel ou tel auteur classique : deux petites préfaces sur La Fontaine, deux pages – mais des pages qui en disent long – sur Bossuet, sur Pascal une conférence qui avait fait scandale à l'époque, et, enfin, un texte tardif, en 1944, donc un an avant la mort de Valéry, sur Phèdre. Bien plus nombreux sont les allusions, les digressions et les sujets à prétention du classique qui émergent partout dans l'œuvre, dans les *Cahiers*, dans les écrits sur l'art, ainsi que dans de mémorables discours.

Anatole France cédant le pas à Racine

Un exemple illustre de cette présence cachée du classicisme se donne justement à lire dans le discours de remerciement à l'Académie Française, discours d'une haute valeur symbolique puisqu'il s'agit de la toute première prestation de Valéry, élu à l'Académie en 1927 pour succéder à Anatole France. Tout en respectant les règles de ce rite inaugural, qui prescrit l'éloge par le successeur du confrère disparu, Valéry va honorer l'œuvre d'Anatole France sans pour autant nommer son nom une seule fois. Le nom d'Anatole France est systématiquement remplacé par des syntagmes tels que « mon illustre prédécesseur » (730), « le futur auteur de Jean Servien » (726) et, bien plus nombreux, plus modeste aussi, par le simple pronom personnel (« il », « celui qui » etc.). Bien sûr on peut voir, dans cette omission audacieuse, le souci d'éviter tout biographisme, méprisable selon Valéry qui refusait de penser l'œuvre à partir de l'homme (il y avait là, bien sûr, un vieux règlement de comptes avec Sainte-Beuve).

Mais ce curieux portrait sans nom communique aussi de façon plus souterraine avec une des définitions que Valéry, malgré lui, a données du classique. Ainsi dans le style lapidaire des *Cahiers* nous trouvons une note intitulée « Une définition du classique », humoristiquement suivie par un chiffre astronomique, mis entre parenthèses – « (définition n° 3670007) » –, comme si Valéry voulait en même temps montrer le ridicule d'un tel projet.

Plaisanterie ou non, le classique est *défini* ici comme « [c]elui qui exige de ses œuvres qu'elles satisfassent à quelque chose autre que lui-même, que ses intentions, que son plaisir – chose indépendante » (Valéry, 1974 [1922], p. 1188). N'est-ce pas dire que *l'art classique commence là où l'artiste s'intéresse plus à son œuvre qu'à lui-même ?*

Il est en soi significatif que Valéry décrive Anatole France comme l'auteur qui a su se hausser au-delà des querelles littéraires de l'époque pour s'imposer lui-même comme un *classique* : « Il prenait insensiblement la figure et l'importance d'un classique » (722). Mais plus décisive est la dernière partie du discours, la partie concluante et la plus profonde de son discours, où Valéry établit le lien entre lui et Anatole France à travers Racine. Si Valéry ne mentionne pas Anatole France, Racine est manifestement nommé et invoqué comme la figure-clef, l'élément profond par lequel le nouvel académicien établit le lien à son prédécesseur. C'est au fond Racine qui va assurer la succession de France à Valéry en permettant de faire un approfondissement sur cette « chose indépendante » à laquelle satisfait le poète classique.

L'entrée finale de Racine (qui aurait pu être encore plus spectaculaire, proche d'un Diderot, si Valéry avait réalisé sa première idée de faire dialoguer les deux Ombres de France et de Racine) s'autorise d'un entretien – le seul ! – que Valéry avait eu avec Anatole France : « Racine fut l'unique objet de l'unique entretien » (736) ; « [u]ne heure se consuma insensiblement dans cette conversation unique et racinienne » (738). De l'admiration qu'Anatole France a pu porter pour Racine (« Racine, de tous les auteurs, celui qu'il a le plus constamment, le plus précisément, le plus utilement admiré »), Valéry passe immédiatement à son admiration personnelle (« Racine [...] que j'admirais à ma façon »), en se justifiant par le compliment que son futur prédécesseur lui avait alors fait (« [i]l me dit que j'avais bien parlé de Racine, et je partis content de lui, c'est-à-dire, content de moi ». Assurément, il est question de Racine de Valéry, et même si Valéry ne se rappelle pas exactement la pensée qu'il a pu exposer à Anatole France, il est « bien sûr [d'avoir] célébré cette étonnante économie des moyens de l'art qui est le propre de Racine » (738).

Or cette « étonnante économie » dont fait preuve Racine ou, pour reprendre le vocabulaire des *Cahiers*, cette « chose indépendante » à laquelle il se soumet volontairement, c'est l'immense infrastructure régulatrice qui régit la tragédie classique. Sur tous les plans, le poète classique s'entoure d'exigences qui ne relèvent pas de lui : il doit non seulement chercher les mots qui ne sont pas trop rares, pas trop savants, et certainement pas vulgaires, mais aussi compter les syllabes, respecter la distinction entre mots féminins et masculins, les terminaisons muettes ou non, créer des allitérations et assonances... voilà déjà six conditions

au moins : syntaxe, musicalité, règle de vers, sémantique et tact. C'est précisément à ce niveau travailleur, laborieux que Valéry fait l'éloge de Racine économe, de Racine ainsi mis sous condition, car ce qui fait œuvre chez lui naît de la victoire sur les difficultés imposées par les règles et les conventions dans l'art classique. Et Racine est d'autant plus grand qu'il vise le Parfait : « Racine préférait accomplir » dit Valéry et continue : « Tel vers qui nous semble vide a coûté le sacrifice de vingt vers magnifiques » (738-739).

Ensuite, Racine est érigé comme témoin de « la singularité de cet art que l'on nomme classique », puisque, justement, il s'agit d'un art « inséparable de la notion de préceptes, de règles et de modèles [...] » (739). Parfois, Valéry s'excuse de son statut de non-spécialiste – « L'art classique dit encore bien des choses, mais il est de plus savantes voix que la mienne pour le faire » (741) – pour évoquer l'héritage collectif du classicisme :

Je me borne à redire après tout le monde ce qu'il fut, ce que je résume en peu de mot : il est admirable, il fut réservé à la France, que, sous l'empire de l'intelligence volontaire, un art qui fut le comble de la grâce fut créé; et qu'une aisance supérieure dans le style, une intimité continue des formes avec les pensées, une pudeur délicieuse aient été les fruits étonnants d'une contrainte extraordinaire. (741).

Pourtant, il ne faudra guère se méprendre sur cette modestie qui n'est qu'apparente : Donnant libre cours aux lieux communs qu'on aurait pu trouver dans la plupart des manuels scolaires, Valéry les aura déjà transformés, ces termes suggestifs – « admirable », « grâce », « aisance supérieure », « intimité », « pudeur délicieuse » –, parce qu'il les fait dériver d'une perspective rigoureuse, dans la mesure où ils sont tous le résultat, « les fruits étonnants d'une contrainte extraordinaire ».

Obstacles, restrictions, défenses bizarres etc., ce sont là les prémisses véritables de l'art classique et c'est cette histoire que Valéry ne se lasse pas de raconter :

On augmenta cruellement le nombre des entraves des Muses. On édicta une restriction très redoutable du nombre de leurs pas et de leurs mouvements naturels. On chargea le poète de chaînes. On l'accabla de défenses bizarres et on lui intima des prohibitions inexplicables. On lui décima son vocabulaire. On fut atroce dans les commandements de la prosodie. (741)

De même, c'est grâce à des « règles quelquefois absurdes » et des « conventions tout artificielles » (741), qu'une « demi-douzaine d'hommes de premier ordre » ont été capables de créer des chef-d'œuvres, des « œuvres incorruptibles », parce qu'ils ont su extraire de l'arbitraire et de l'artificiel une *poésie pure*, « ces miracles de pureté » (742). Car les règles, préceptes, conventions, bien bref tout cet arsenal restrictif ne donne pas des recettes tout faites. Bien au contraire, il sème le doute partout face à l'idéal de la pureté.

Nous touchons en réalité ici à l'esthétique de Valéry, à cette pensée particulière qui se trouve en réfléchissant sur le classicisme. Les règles et les conventions ne sont pas félicitées

pour leur contenu, elles ne renvoient à aucune Vérité. Elles ne peuvent être justifiées par aucun idéalisme du Beau, mais, et c'est ce qui compte, elles sont *opératives*. Les règles permettent de fournir au travail artistique une certaine résistance, de le rendre dynamique et réflexif, pour que l'artiste n'aille pas trop vite, mais cherche la Forme parfaite. Voici donc aussi l'explication que donne Valéry de ce phénomène collectif français qu'est le classicisme. Parce que la France est « le seul pays du monde où la considération de la forme, *l'exigence et le souci de la forme en soi* aient existé dans les temps modernes » (739, je souligne). Siècle cartésien, siècle de doute, car "[a]u doute philosophique ou scientifique, vient correspondre une manière de doute littéraire" (740), mais ce qui est essentiel pour Valéry, en philosophie comme dans les arts, c'est que « [l]e doute mène à la forme » (740).

Un certain scepticisme fait donc partie liante avec le classicisme. Une perte des croyances semble aller de pair avec la foi classique dans une forme esthétique : « quelque liaison assez cachée [...] entre ce culte de la forme et cette tournure critique et sceptique de l'esprit » (740). Lorsque ni le poète ni le philosophe ne savent pas d'avance ce qu'il faut écrire, penser ou créer, il faudra faire appel à l'esprit analytique et éveillé qui se projette dans l'absence d'une nécessité absolue. Si Racine, en matière de poésie, était l'égal de Descartes, c'est donc qu'il doutait tout en visant le Parfait : « Racine préférerait accomplir », disait Valéry. En perfectionnant, en épurant et en affinant ses vers, Racine parvient à donner parole à un certain chant, qui même dépasse ce qu'aurait voulu dire le poète, mais qu'il aura *trouvé* grâce aux chantiers de versification sur lesquels il s'est éprouvé. C'est ce chant qui, au delà des siècles, peut atteindre, par les profondes résonances qu'il matérialise entre forme et pensée, jusqu'aux oreilles moderne. C'est là l'autre face de Racine selon Valéry : d'un côté le travail, l'énorme labeur qui s'efface pour donner naissance, de l'autre côté, à une forme, forme incorruptible de l'art que Valéry compare souvent à la présence insondable d'une voix, cette voix qui plus d'une fois décide le son jugement de goût, ainsi dans une note des *Cahiers* : « Racine a la voix et le mot. Hugo a les mots – et il n'a pas la voix » (Valéry, 1974 [1916], p. 1076).

L'idée d'un tel classicisme, fortifié comme de l'intérieur par le métier, à la recherche d'une forme parfaite, s'articule dans tous les portraits classiques que l'on trouve chez Valéry. Les prémisses de cet essai cependant ne nous permettront de faire que quelques escales rapides et pointues dans les essais que Valéry de son vivant avait recueillis dans les volumes de *Variété*.

La Fontaine et le faire artistique

Lorsque Valéry s'enthousiasme d'un poème de *La Fontaine*, de cet *Adonis* qui fut l'amant fatidique de Vénus, il met également l'accent sur les efforts intellectuels du poète, sur « tout

ce travail » qu'il a fallu pour faire le poème. Evoquant les « mille difficultés captées dans la continuité d'une trame inviolable » (475), Valéry attire surtout l'attention sur la versification et ses conditions purement formelles qui mettent la création poétique sous une pression constante. Moins à l'œuvre elle-même il s'intéresse manifestement au travail qui a mené à elle ; il se place au plus près du *faire artistique* et, dans une « note préliminaire » à ce texte sur La Fontaine, Valéry s'imagine La Fontaine travailler : « [...] je m'étudias quelque peu à me figurer le poète dans son travail ». Cette identification permet précisément d'établir une communicabilité au-delà des siècles, d'instaurer un temps en quelque sorte universel, c'est-à-dire une pensée esthétique, dans la mesure où La Fontaine, Virgile et le « nous » de Valéry sont juxtaposés dans et par la tournure « depuis qu'il existe des poètes » :

Cette besogne délicate n'a guère changé de moyens, même de caractère depuis qu'il existe des poètes. La Fontaine peinait et flânait, comme nous faisons. Virgile cherchait, perdait et trouvait dans le même ennui et les mêmes joies que nous autres. (1739)

Chercher, trouver, perdre, retrouver – continuellement et péniblement – cela invite effectivement à penser l'œuvre d'art au plus près de son *faire*. C'est aussi en comparant La Fontaine au potier que Valéry va insister sur l'aspect éminemment dynamique de ce « faire » qui renferme, à lui seul, toute une pensée esthétique :

Il y a du potier dans le poète. Il prend une matière vulgaire, il la blute, il en retire les graviers, il commence à lui imposer la forme de son idée; il se sent à chaque instant comme suspendu entre *ce qui se fait* et *ce qu'il voulait faire*. L'attente et l'inattendu agissent et réagissent l'un sur l'autre par lui. C'est là ce qui est divin. (1740)

Non seulement Valéry compare l'artiste avec l'artisan qui sait faire usage de ses mains. Il va donc plus loin en suggérant qu'il existe une relation dialectique entre ce que veut le poète et ce qu'il reçoit de son pouvoir de faire. Le pouvoir du poète, s'exerçant dans le but d'obéir à sa volonté, à réaliser ce qu'il avait projeté vouloir faire, ce pouvoir surpasse la volonté initiale, parce qu'il pousse le poète à réagir face à de nouvelles formes qu'il n'avait pas forcément envisagées, des formes « inattendues ». Ce « qui est divin », c'est donc que le *faire* peut mener jusqu'à la découverte d'une forme.

Il y a incontestablement, chez Valéry, cette capacité de changer d'échelle, ou plutôt de changer de niveaux, de passer du gros plan du Contenu (qu'il s'agisse du *sujet*, des *personnages* ou de *l'histoire*) pour s'installer au niveau plus intestinal de la Forme. Ainsi, toujours au sujet d'Adornis : « les principaux personnages d'un poème, ce sont toujours la douceur et la vigueur du vers » (485). Au fond, ce que Valéry ne cesse de dire des classiques, de Racine, de La Fontaine et d'autres, c'est que leurs constructions formelles sont si savamment recherchées, si travaillées, si cohérentes dans leurs structures internes, si denses

dans leur texture, qu'elles revêtent en elles-mêmes un intérêt majeur. Et là où ces formes ne se donnent plus à voir et à admirer, l'intensité de l'œuvre se perd. Seul parlera, désormais, un langage que plus personne ne comprend. Tel un autre poème de La Fontaine qualifié d'« Ombre littéraire [...] au regard d'une postérité qui la refuse sans le savoir » (496). Que les œuvres soient vouées à l'oubli ou à la mort, est même plutôt la règle que l'exception : « Le sort fatal de la plupart de nos ouvrages est se faire imperceptibles ou étranges » (497) Et, paradoxe majeur, l'institution culturelle est souvent celle qui apporte le coup mortel à une œuvre du passé, lorsqu'elle l'érige en monument. « Tout s'achève en Sorbonne » (498), dit Valéry, affichant ainsi son scepticisme quant à l'érudition qui de loin ne garantit pas la survivance substantielle des œuvres.

Bossuet ou le primat de la forme

Le bref commentaire que fait Valéry sur Bossuet peut servir d'éclaircissement sur cette difficile notion de la forme qui demeure certainement un concept-limite dans la pensée valéryenne. Parsemé de superlatifs, l'éloge de Valéry met au premier plan la maîtrise vertigineuse du langage dont fait preuve Bossuet :

Dans l'ordre des écrivains, je ne vois personne au-dessus de Bossuet; nul plus sûr de ses mots, plus fort de ses verbes, plus énergique et plus délié dans tous les actes du discours, plus hardi et plus heureux dans la syntaxe, et, en somme, plus maître du langage, c'est-à-dire de soi-même. (498)

Bossuet est sûr de ses moyens, il sait s'en servir, et cette possession de moyens de son art de l'éloquence augmente la capacité intellectuelle de son *moi*. D'où l'autre trait décisif du classique qu'est *la volonté* :

Bossuet dit ce qu'il veut. Il est essentiellement volontaire, comme le sont tous ceux qu'on nomme *classiques*. Il procède par constructions, tandis que nous procédons par accidents [...] (498).

Le cas de Bossuet est d'autant plus intéressant qu'il n'est même pas question de poésie. Ce n'est pas la musicalité ni la voix de Racine que Valéry puisse redécouvrir en Bossuet. Aussi Valéry s'intéresse-t-il peu de ce que dit Bossuet dans les grands débats, théologique, politique ou autre, de son temps. Il l'avoue franchement dans une note des *Cahiers* : « Bossuet ne donne guère plus de pâture à nos réflexions, mais son langage le sauve » (Valéry, 1924 [1919-1920], p. 1186). Tout Valéry est dans ce « mais », qui se répète, sept ans plus tard dans son texte publié sur Bossuet : « Mais autre chose se conserve » (499) – phrase que nous pouvons à son tour faire retourner à la note citée des *Cahiers* pour qu'elle y trouve son sens profond : « Mais la forme subsiste » (*ibid.*). Trois variations sur une et même phrase introduite par un « mais », phrase qui, juxtaposée, dit que la récompense des œuvres, et surtout de celles qui