

LE COURS DE MALLARMÉ PAR VALÉRY
Éléments pour une Critique de la raison poétique

Pascal Durand

Mallarmé, professeur d'anglais mal noté par les inspecteurs de l'Instruction publique, un peu chahuté par ses élèves, objet d'une plainte de parents au lycée de Tournon avant de poursuivre sa carrière à Avignon, Besançon puis Paris, confia un jour ceci à Romain Coolus : « Pas un seul jour, je n'ai remonté la rue de Rome pour me rendre au collège Rollin sans avoir la tentation aiguë, en traversant le boulevard des Batignolles, de me jeter par-dessus le pont du chemin de fer et d'en finir avec la vie¹. » C'est que le « hideux travail de pédagogue² » lui volait beaucoup du temps qu'il aurait voulu allouer aux seuls calculs du Livre et que, transi par les rigidités du Parnasse et le redoutable monocle de Leconte de Lisle, il avait pris en aversion toute attitude professorale en matière artistique. Anarchiste à patte de velours, radicalité enveloppée dans une douceur féline, le poète de la rue de Rome, moitié « maître d'école » et moitié « prince de l'écueil », a plus d'une fois identifié les écoles littéraires avec l'École et rapporté l'organisation quasi martiale de la vie littéraire à ce que l'institution scolaire a de plus accablant. Son époque, il est vrai, était déjà aux *ismes* à répétition. « J'abomine les écoles, déclarera-t-il à Jules Huret en 1891, et tout ce qui y ressemble : je répugne à tout ce qui est professoral appliqué à la littérature qui, elle, au contraire, est tout à fait individuelle³. » Et quand, élu « Prince des poètes » en 1896 à la suite de Verlaine, un journaliste se précipitera au quatrième étage du 89 rue de Rome pour recueillir ses impressions, il aura à cœur de rappeler que, pour lui, « un poète est un monsieur qui trace des signes sur du papier et qui ne sollicite, en vérité, que l'approbation de quelques personnes qui sont ses amis ». Et d'ajouter : « Je ne suis pas, je ne veux pas être le Maître. Je n'ai jamais voulu passer pour tel. Je suis, simplement, le camarade aîné de Henri de Régnier, de Viélé-Griffin et de quelques autres excellents poètes...⁴ »

Ces confidences faites en public, il ne faut pas s'empresse de les mettre au compte du ressentiment, plein d'horreur pour la montre, que l'institution scolaire inspire à tant d'écrivains et d'artistes, même si, jusqu'à nous, c'est un lieu commun typique de ces derniers de regarder du plus haut ceux qui en particulier font profession de les commenter à l'université. Il ne faut pas non plus y voir de ces dénégations dont les chefs d'école font d'autant plus volontiers assaut que leur pouvoir sur les esprits, pouvoir charismatique nourri par l'approbation de ceux qui le subissent, demande auprès de ceux-ci la plus silencieuse allégeance. Mallarmé a réellement vomi l'École et les écoles étiquetées en hâte par les journaux d'actualité, et c'est avec grand soulagement qu'il se vit prématurément admis à la retraite en novembre 1895. Il n'allait guère lui rester qu'un peu moins de trois années pour continuer à scruter les arcanes de son art, non sans participer avec bonheur à la vie culturelle parisienne. Et de livrer, en 1894, le texte de sa grande conférence à Oxford et Cambridge sur *La Musique et les Lettres* ; en 1897, le recueil de ses proses poétiques et théoriques (les *Divagations*), puis la première version du « Coup de dés » (dans la revue *Cosmopolis*) ; et, en 1898, le manuscrit de la version définitive du même « Poème », qu'il montre à Paul Valéry en juillet, peu de temps avant de s'étouffer dans les bras de son médecin, le 9 septembre, en laissant après lui, avec l'édition des *Poésies* qui paraîtront chez Deman à Bruxelles l'année suivante, un monceau de notes accumulées pendant plus de trente ans, relativement à la « Science du Langage », à la phénoménologie de la « Notion pure »

¹ Stéphane Mallarmé, Propos rapporté dans *Le Paris Journal* du 18 janvier 1911.

² Lettre à Henri Cazalis (1865), *Correspondance (1854-1898)*, éd. B. Marchal, Paris Gallimard, 2019, p. 119.

³ Entretien avec Jules Huret sur « L'évolution littéraire » (*L'Écho de Paris*, 1891), *Œuvres complètes*, t. II, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 700.

⁴ Entretien avec Georges Docquois (*La Critique*, 1898), *Œuvres complètes*, t. II, éd. citée, p. 719.

et aux dispositifs du Livre dans lequel l'univers viendrait se résorber en y tourbillonnant dans la vide fiction dont il dépend sans le savoir.

C'est à Paul Valéry que la veuve et la fille du poète firent appel au lendemain de la mort du cygne de Valvins pour examiner ce monceau que, dans une brève note testamentaire, rédigée après un premier spasme de la glotte, Mallarmé voulait voir partir en cendres ; car rien, disait-il, n'y tiendrait lieu, pour elles, d'un quelconque héritage littéraire, rien n'y ayant sens, de toute façon, au-delà de la volonté organisatrice qui s'en irait avec lui. « [Croyez], leur avait-il signifié, que ce devait être très beau⁵ ». Ont-elles brûlé ces papiers comme il l'avait expressément demandé ? On peut en douter compte tenu des publications posthumes qui s'échelonnaient pendant près d'un siècle : la version terminale du *Coup de dés* (1914), les brouillons d'*Igitur* (1925), les « Notes sur le langage » (1926/1929), les calculs et les esquisses en vue du Livre (1957), les « Noces d'Hérodiade » (1959), le bouleversant chantier du Tombeau à la mémoire de son fils Anatole décédé à huit ans (1961) et les feuillets au sujet de la « Notion » (1981). Il est hautement vraisemblable que Valéry, consulté par Marie et Geneviève, les ait au contraire encouragées à préserver ce bouillonnement de brouillons et d'esquisses, résidus d'une intelligence aux prises avec deux matérialités jumelles, celle du langage se réfléchissant et celle de l'esprit affronté au néant qu'il fait surgir lorsqu'il s'enfonce en lui-même avec la plus grande résolution. Le Dr Edmond Bonniot, après avoir épousé la vestale et la gardienne du temple dont Valéry avait imprudemment sollicité la main, s'emploiera le premier à délivrer au compte-goutte les secrets du laboratoire mallarméen.

Chacun sait le souci que, tout au long de sa carrière, Valéry aura de garder vivante la leçon de Mallarmé à propos des emplois poétiques du langage et de ce qui s'y était trouvé engagé, pour peu qu'on y regardât en-dehors des œillères du journalisme et de la littérature courante, d'une expérience ayant été non moins existentielle que métaphysique. Lettres, préfaces, articles, conférences apporteront à cet égard des éclairages d'autant plus précieux qu'ils touchaient, tout ensemble, à l'art poétique mallarméen et aux réflexions que Valéry n'a cessé de conduire pour son propre compte, tantôt en les confiant à ses *Cahiers* matutinaux, tantôt en les distillant dans les articles et les interventions plus ou moins alimentaires qu'il multiplia au nom d'une cause partagée avec son modèle. Francis Ponge s'est montré sévère avec la poésie de Valéry : du verre soufflé, selon lui, comparée au cristal mallarméen. Et Benoît Peeters a d'abord vu, dans Valéry, un « retour en farce » de Mallarmé. D'autres se montrèrent plus rudes encore, tel Serge Doubrovsky : « Valéry, écrivait-il en 1966, exalte la belle ordonnance du style et de la pensée classique, vante la bienfaisante contrainte des règles, qui seule assure la liberté poétique, et finit par admirer Salazar⁶. » Il n'est pas moins indiscutable que les réflexions poétiques de Valéry se sont montrées à la hauteur de celles de son maître et que, dans une période au cours de laquelle tant d'auteurs de souvenirs littéraires anecdotiques capitalisaient sur l'image de Mallarmé en contrecarrant faiblement l'extinction de son étoile, ces réflexions ont contribué à en fixer les feux déclinants à l'intérieur du cadre installé par elles. Sans oublier Albert Thibaudet – auteur en 1912 d'une « étude littéraire » qui demeure exemplaire –, nous devons une part de Mallarmé à Valéry, de même que Valéry a dû à Mallarmé une part de lui-même. Que cette influence ait été médiée par des processus d'inversion et d'invention spécifiques ne fait pas de doute, à commencer par le retournement du symbolisme dans un néo-classicisme composite ; le poète de *La Jeune Parque* a lui-même esquissé une intéressante théorie de l'influence sous cet aspect transformateur. Quant au fait que Valéry ait aussi, comme Maurice Blanchot, jeté de l'ombre sur d'autres aspects de la poétique du Sphinx

⁵ « Recommandation / quant à mes Papiers », 8 septembre 1898 (« pour quand le liront mes chéries »), *Correspondance*, éd. citée, p. 1791.

⁶ Francis Ponge, *Entretiens avec Philippe Sollers*, Paris, Gallimard/Seuil, 1970, p. 35 ; Benoît Peeters, *Paul Valéry. Une vie d'écrivain ?* Paris, Les Impressions nouvelles, 1989, p. 235 ; Serge Doubrovsky, *Pourquoi la nouvelle critique. Critique et objectivité*, Paris, Mercure de France, 1966, p. xi.

des Batignolles, c'est une question qui n'est pas pertinente ici. L'ironie des choses est que la leçon de son maître si manifestement hostile à la posture professorale, Valéry l'ait reconduite, à sa manière, en professant au Collège de France, de 1937 à 1945, un grand cours de poétique générale.

En 1937, appuyé par Joseph Bédier, Valéry se porte avec succès candidat à une chaire de poétique dans cette institution rivale de la Sorbonne, qui ne délivre aucun diplôme et qui admet, du côté de ses professeurs, des personnalités non nécessairement porteuses du doctorat et, du côté de son public, toute personne s'intéressant de façon désintéressée au progrès de la science en train de se faire. Et voilà donc, tel qu'en lui-même enfin le Collège le change, le vieux poète transformé, sur le tard, en jeune professeur. Parmi ses auditeurs figureront un Maurice Blanchot ou bien encore le jeune Roland Barthes. Longtemps ne subsistèrent de ce cours que son prospectus, quelques comptes rendus et des pages éparées ressemblant « au bout [de] pied nu » que les visiteurs du peintre Frenhofer aperçoivent, à la fin du *Chef-d'œuvre inconnu*, émergeant « [d'une] espèce de brouillard sans forme », « comme le torse de quelque Vénus en marbre de Paros qui surgirait parmi les décombres d'une ville incendiée⁷ ». Riches de manuscrits et de dossiers sténographiques reliés à ce cours qui se déroula pendant huit années, à cheval sur la seconde guerre mondiale, les archives de la Bibliothèque nationale, du fonds Jacques Doucet et du Collège de France ont permis d'en reconstruire presque tout l'édifice sous la forme de deux gros volumes procurés par William Marx en 2023⁸.

Avec plus d'un siècle de retard, l'événement éditorial n'en était que plus marquant ; grâce à ces volumes remarquablement édités, c'est une portion essentielle de l'histoire des théories du langage et de la littérature qui s'est trouvée remise au jour en guise de chaînon manquant entre les réflexions de Mallarmé sur « le mystère dans les lettres » et les conférences nourries de formalisme russe et de linguistique que Roman Jakobson allait prononcer en 1972 au sein du même Collège, à l'invitation de Claude Lévi-Strauss. Du même coup, c'est l'œuvre de Valéry lui-même qui s'en trouve modifiée et, si l'on veut, enfin accomplie. Prosateur saisi par le démon de la théorie, le poète de *La Jeune Parque* et de *Charmes* a non seulement multiplié sous une forme volontiers fragmentaire textes et aphorismes relatifs à la formulation esthétique, mais aussi noirci quotidiennement des *Cahiers* qui demeurent comme autant de minutes d'un examen du langage en train de se réverbérer dans une conscience peu sujette aux vertiges de l'inspiration. Par quoi ces *Cahiers*, publiés entre-temps sous divers choix éditoriaux, se rapprochent des *Brouillons* de Georg Lichtenberg, où des aphorismes explosifs alternaient, sur plus de trois mille pages, avec des considérations d'une grande abstraction : œuvre se refusant à l'Œuvre, ou Grand Œuvre sans œuvre ; supérieures peut-être, dans un cas comme dans l'autre, aux textes achevés pour la publication⁹. Le *Cours de poétique*, tel qu'il est à présent à notre disposition, procure en tout cas une vision cohérente de la pensée esthétique de Valéry et de la très haute ambition intellectuelle qui l'animait.

Telle que Valéry la conçoit, la poétique n'est pas l'étude de la poésie ni même, comme elle l'était pour Aristote, celle des genres littéraires en tant que codes transcendant les œuvres individuelles. Elle porte, en résumé, sur les processus de *fabrication* – mais aussi de consommation – 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 » (I, 82) La littérature n'est guère en ce sens, souligne d'emblée Valéry, « qu'une sorte d'extension et d'application de

⁷ Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, dans *La Comédie humaine*, t. X, éd. P.-G. Castex, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, p. 436.

⁸ Paul Valéry, *Cours de poétique*, t. I, *Le corps et l'esprit (1937-1940)* et t. II, *Le langage, la société, l'histoire (1940-1945)*, éd. W. Marx, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 2023. Les références à suivre mentionneront tomais et pagination entre parenthèses.

⁹ Les *Brouillons* de Georg Christoph Lichtenberg ont fait récemment l'objet d'une publication en deux volumes, trad. É. Barilier, Paris, Les Éditions Noir sur Blanc, 2025 (un rapprochement y est fait, p. 8, avec les *Cahiers* de Valéry).

certaines propriétés du langage » (I, 75) et des mécanismes par lesquels un appareil sensoriel, réagissant aux sollicitations intérieures dont il est l'objet, met en forme des idées et en formulation des discours. Et c'est en ce sens également que, dans la seconde moitié de son cours, où sont abordés les cadres sociaux et institutionnels avec lesquels ces mécanismes interagissent, Valéry évoque la possibilité d'une poétique du droit, voire d'une poétique de la politique, étant entendu que lois et décisions sont d'abord affaire de définitions et de textes (II, 159). Comme le poète, tout travailleur intellectuel, qu'il soit philosophe, légiste, homme de science, ayant affaire au langage et aux concepts, manie, au fond, d'identiques opérateurs fondamentaux. C'est à percer à jour ces mécanismes que s'emploie le *Cours*, leçon après leçon, à la faveur d'une méthodique phénoménologie de la perception et de l'idéation. L'esthétique de Valéry n'est pas une théorie du beau et des moyens pour y parvenir ; elle est une esthétique au sens philosophique, c'est-à-dire une analyse des affects et des réponses qu'y apporte la sensibilité, mais appliquée aux œuvres selon un mélange d'auto-affection de l'esprit et de réaction à des environnements. Cette esthétique, Valéry la relie en effet, par une spirale audacieuse, aux facteurs civilisationnels et sociaux qui en autorisent et qui en modifient le développement. La dimension non utilitaire desdites productions de l'esprit demande, par exemple, une relative marge d'indépendance à l'égard des nécessités naturelles et des servitudes de la vie sociale. Le principe d'inutilité auquel répond l'œuvre de l'esprit n'a rien toutefois, aux yeux de Valéry, d'un luxe réservé à des âmes choisies : il entre, sous l'angle qu'il fait sien, dans la définition de ladite œuvre en tant qu'elle est soustraite au cercle des besoins dont la satisfaction répond à la conservation de la vie organique et sociale. « Le vrai capital d'une civilisation », suggère-t-il avec une audace dont devrait s'inspirer maints décideurs aujourd'hui, « 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 dans l'arbitraire » (II, 126). D'une leçon à une autre, c'est à une généralisation de la poétique et de l'engendrement intellectuel que procède Valéry, en sorte que les œuvres, réifications de l'intelligence, importent infiniment moins que les processus de leur fabrication idéale, avec ceux de leur exécution intime par le lecteur : le *modus operandi* l'emporte, autrement dit, sur *l'opus operatum*. Il est frappant à cet égard que le *Cours de poétique* ne propose aucune analyse de textes et ne mentionne que très incidemment tels auteurs ou artistes. C'est « l'esprit en acte » au moyen du « langage en acte » que Valéry y prend pour objet en procurant dans le même mouvement, d'une leçon à l'autre, chacune se reliant à la précédente en la relisant, une illustration exemplaire des processus qu'il s'emploie à mettre en relief.

Dans l'excellente introduction qu'il a donnée à ces deux volumes, William Marx prend soin de relever plusieurs préfigurations étonnantes : la théorie des « champs » au sens de Pierre Bourdieu, la « mort de l'auteur » enregistrée par Roland Barthes en 1968, la philosophie des sciences de Bruno Latour, la théorie des actes de langage de John Austin. En sens contraire, il ne manque pas de signaler que certaines des considérations développées par Valéry embraient sur une thermodynamique vieille déjà d'un siècle et que sa définition de l'objet de la poétique comme portant sur les processus d'engendrement propres aux œuvres de l'esprit capte un reflet du droit d'auteur tel qu'il s'est constitué à la charnière des XVIII^e et XIX^e siècles, l'expression d'« œuvres de l'esprit » s'étant imposée ensuite chez les juristes spécialisés dans ce domaine. L'éditeur du *Cours de poétique* prend insuffisamment en compte, pourtant, ce qui, dans celui-ci, relève non d'une anticipation mais plutôt d'une récapitulation méthodique de tout un savoir accumulé, procédant lui-même d'un ensemble de dispositions héritées à l'égard du langage et du fait poétique. En d'autres termes, tout autant qu'il explore et qu'il propose, Valéry enregistre et amplifie. Ainsi, lorsqu'il énonce que le poétique est en quelque sorte la danse du langage – la prose marche vers un but, la poésie ne va nulle part, elle tourne sur elle-même –, il retrouve, le sachant ou non, les considérations d'un préromantique tel que Karl Moritz, qui opposait déjà sous cet aspect la prose au vers : « La marche habituelle a son but *en-dehors d'elle-même*, elle

est un pur moyen pour arriver à un but ; [dans la danse], la marche n'est plus dirigée vers un but, mais a lieu plutôt *pour elle-même*¹⁰. » De façon à la fois plus large et plus construite, il est clair, pour peu qu'on mette en regard le *Cours de poétique* et certaines des intuitions développées par Mallarmé, que Valéry est, ici encore et bien plus peut-être que dans sa poésie, l'héritier et le continuateur du poète de la rue de Rome. Dont il mime, dans ses manuscrits, jusqu'à l'usage assez mystérieux des deux points de suspension (au lieu de trois), bien fait pour déconcerter éditeurs et protes. Il est d'autant plus étonnant que dans l'autobiographie intellectuelle qui forme la trentième leçon de son cours, Valéry donne le naturalisme pour l'horizon négatif de sa pensée en 1890 sans mentionner Mallarmé parmi les sources ayant donné positivement impulsion à ses réflexions sur l'instrument du langage (II, 89).

La « disparition élocutoire du poète » cédant l'initiative aux mots et à leurs agencements, l'alphabet pensé comme une machine combinatoire à partir de quoi les textes s'engendrent à l'infini, la littérature définie comme « exception » aux usages instrumentaux du langage, l'identification en hendiadis de la « Musique » et des « Lettres » aux schémas d'une « intellectuelle parole à son apogée » ne représentent guère, à ce titre, que des points de jonction, *a priori* tout thématiques, entre le message poétique mallarméen et la poétique de Valéry. Plus organiques seraient les liens à établir entre le *Cours* de Valéry et les deux seules prestations proprement universitaires de Mallarmé : d'un côté, ses notes en vue d'une thèse en Sorbonne sur la « Science du Langage » (1869), réflexion sur « le langage se réfléchissant », mixte de phénoménologie du « Verbe » et de pragmatique de la « Conversation » ; de l'autre, sa grande conférence sur *La Musique et les Lettres* (1984), prononcée à Oxford et Cambridge, dans laquelle le poète conférencier, mimant pour la cause la plus haute éloquence universitaire, avait développé en suivant un identique mode spiralaire, sans non plus y mentionner aucune œuvre ni aucun poète, une spéculation ayant rapporté l'une à l'autre, pour les disjoindre et les rejoindre tour à tour, l'« Esthétique » et l'« Économie politique ». Cette spéculation y allait de la crise du « vers libre » jusqu'aux « substructions » de l'État républicain, par l'intermédiaire d'une interrogation portant sur l'essence et la raison d'être du fait esthétique à l'intérieur d'une « Nature » qui, existant par et pour elle-même, ne laisse de disponible à l'esprit humain, en fait de ressource d'invention, que l'établissement de « rapports » entre tels éléments spatiaux ou temporels.

« Quelque chose comme les Lettres existe-t-il, s'y demandait Mallarmé ; autre [...] que l'affinement, vers leur expression burinée, des notions, en tout domaine. L'observance qu'un architecte, un légiste, un médecin pour parfaire la construction ou la découverte, les élève au discours ; bref, que tout ce qui émane de l'esprit, se réintègre. Généralement, n'importe les matières¹¹ ». Figuraient aussi, dans la seconde moitié de cette conférence, des considérations sur la nécessité de maintenir, avec le concours de l'État, envers et contre toute exigence utilitaire, une « minorité » artiste qui, dévouée à des préoccupations purement esthétiques, se porterait ainsi garante du principe de « fiction » sur lequel l'État repose lui-même en tant qu'entité politique nourrie par la communauté de croyance qui soude, par-delà discordes idéologiques et conflits d'intérêts, l'ensemble des citoyens démocratiques. Quand Valéry fait observer dans son *Cours* que « le nom de société [...] n'éveille, quand on l'isole et qu'on l'interroge à part, qu'une idée confuse qui déborde chaque essai d'y faire correspondre une formule moyennant laquelle cette idée nous deviendrait un objet net de pensée » (II, 374), il est difficile de ne pas y reconnaître un autre flux de pensée mallarméen à ce même sujet : « La Société, terme le plus creux, héritage de philosophes, a ceci du moins, de propice et d'aisé que

¹⁰ Cité par Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1977, p. 191.

¹¹ Mallarmé, *La Musique et les Lettres, Œuvres complètes*, t. II, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 65-66.

rien n'existant, à peu près, dans les faits, pareil à l'injonction qu'éveille son concept auguste, en discourir égale ne traiter aucun sujet ou se taire par délassément¹² ».

« Ai-je [...] enfin fait une leçon ?¹³ », s'était interrogé Mallarmé devant son public oxonien. « L'aptitude lui manquait, écrira à son propos Albert Thibaudet, aux longues suites de raisonnements. Sa pensée par analogie relève de l'esprit de finesse, non de l'esprit de géométrie¹⁴ ». Plus géomètre que son maître, Valéry, examinant les mécanismes de l'esprit, est conduit par l'esprit d'analyse ; plus dialecticien que lui, Mallarmé, examinant les conditions de possibilité de « l'œuvre pure », est porté par un esprit de synthèse. L'impression n'en demeure pas moins d'une communauté de pensée et de représentations, qui sans rien lui enlever ajoute au contraire à l'effort de clarification de Valéry sur ces questions, au regard de l'obscurité que Mallarmé maintenait comme idiomatique coefficient de littéarité et moyen de préserver, contre toute objectivation profane, « le mystère dans les lettres ». Au demeurant, il n'y a rien de bien surprenant que deux grandes intelligences se saisissant de mêmes objets en viennent à y percer à jour de mêmes secrets. Encore faut-il que ces intelligences aient été guidées, dans cette direction, par une tournure d'esprit semblable, procédant moins, en réalité, d'une transmission du maître au disciple que de leur commune appartenance à une identique doxa, conforme en l'occurrence à un même état donné, dans telle région du système littéraire, des rapports de la poétique de l'expression avec son contexte historique et social.

Ceci ne revient pas, redisons-le, à réduire le *Cours de poétique* de Valéry à une sorte de réplique démonstrative des intuitions mallarméennes. C'est plutôt faire la part de ce qui, dans ce prolongement comme dans ces intuitions, participe d'une même construction *ad hoc* des problématiques. La représentation du phénomène poétique chez Mallarmé et Valéry est ordonnée à des pratiques de la poésie et à un corpus défini, allant en gros du romantisme d'Iéna au symbolisme parisien, avant d'être relayé par les formalistes russes et, plus près de nous, par Jakobson. Elle est comptable de l'espèce de révolution copernicienne que la poésie a connue à l'échelle européenne, révolution bien symbolisée en France par la permutation de la « pure poésie », promue par Hugo contre les classiques, du côté de la « poésie pure », promue par Baudelaire contre les romantiques, celui-ci se recommandant, à cet effet, d'Edgar Poe, un des autres modèles de Valéry – Poe dont la philosophie de la composition sert à son traducteur, en 1857, de bélier propre à ébranler les deux donjons d'une poésie française maçonnée à l'effusion romantique et au béton parnassien. De l'Antiquité – satires, épigrammes, odes, etc. – à la fin de l'âge classique, la poésie a longtemps recouvert tous les genres de l'imagination sacrée ou profane ainsi qu'une grande variété de fonctions – poésie didactique, poésie politique, poésie religieuse, etc. La rupture du romantisme a été d'extrapoler à l'ensemble du discours à caractère poétique l'expression de la sensibilité ; celle des parnassiens et des formalistes qui leur emboîteront le pas, dont Valéry est l'héritier plus que de Mallarmé, sera d'identifier toute la poésie à la poésie pure, c'est-à-dire à un art du langage ordonné à une conception autotélique du beau.

« Tandis que nos besoins physiologiques sont en quelque sorte absolus, comme ils sont fixes et identiques en espèce chez nous, note l'auteur du *Cours de poétique*, les besoins esthétiques sont variables et essentiellement individuels » (I, 164). La subordination du fait esthétique ou intellectuel à un principe d'inutilité, le primat donné à la réflexivité du langage sur ses usages instrumentaux, la réduction du spectre de l'expression poétique au seul registre de la poésie pure, extension au genre des propriétés d'une des classes de textes qu'il recouvre, l'individualisation du fait poétique ou littéraire, tout cela fait partie de cet héritage, dans l'oubli ou l'ignorance d'autres formes de l'expression esthétique repérables à travers l'histoire et, pour le meilleur comme pour le pire, à travers d'autres pratiques, dont certaines aujourd'hui tentent

¹² « Sauvegarde », *Divagations, Œuvres complètes*, t. II, éd. citée, p. 271.

¹³ *La Musique et les Lettres*, éd. citée, p. 70.

¹⁴ Albert Thibaudet, *La Poésie de Stéphane Mallarmé. Étude littéraire* (1912), Paris, Gallimard, 1926, p. 27.

de redonner énergie et utilité au langage poétique, sans pour autant en jeter la dépouille aux « chiens noirs de la prose ». On songe ici, par exemple, à un collectif tel que Questions théoriques, expérimentant des formes de poésie documentaire ou de poésie d'intervention politique et sociale. Mais peut-être l'auteur du *Cours de poétique*, en se donnant pour objet les « œuvres de l'esprit "en acte", c'est-à-dire comme produites et utilisées » (II, 77), réintroduisait-il déjà dans ces œuvres, l'air de rien et sans bien s'en aviser, un principe d'utilité minimal. L'utilisation des œuvres ne saurait se réduire, en effet, à leur simple réception ou consommation ; elles se modifient à travers ceux qui, les lisant, les *utilisent* et par là les insèrent, potentiellement, dans certaines fonctionnalités perdues ou inattendues.