

## Dissertation littéraire programme B/L

### Conception ESSEC

Session 2025

#### I) Sujet :

« J'estime que c'est une chose grave pour un artiste d'avoir des modèles. Nous y avons renoncé. Depuis le romantisme à peu près, il a été de mode de repousser l'étude du modèle, c'est-à-dire qu'on a considéré qu'il fallait faire autre chose, entièrement autre chose que ce qui avait été fait. »

Que pensez-vous de cette idée de l'évolution de la littérature que propose ici Paul Valéry ? (*Cours de Poétique au Collège de France*, II, 1940-1945. P. 693)

#### II) Quelques mots sur ce sujet :

Il s'agit d'une citation extraite du *Cours de Poétique au Collège de France*, professé par Valéry de 1937 à 1945 et publié en deux volumes aux Editions Gallimard en 2023 par William Marx. Elle ne présentait pas de difficultés particulières en ce qui concerne son sens global. On a généralement bien vu qu'il était question d'un changement de paradigme dans la perception de la création artistique et plus précisément dans la création littéraire. L'époque où les écrivains se référaient à des modèles pour écrire a fait suite une époque où leurs successeurs les ont délibérément écartés, préférant faire confiance à leur originalité.

Ce qui a posé un problème aux candidats, c'est la détermination de la position de Paul Valéry quant à l'acceptation ou au refus d'en appeler aux modèles. Ou, plutôt, c'est qu'ils ont spontanément considéré que l'auteur de *La Jeune Parque* ne pouvait qu'adhérer à ce refus romantique des modèles. En fait, interprétant l'adjectif « grave » comme « ayant des conséquences funestes », ils ont été conduits à penser que Valéry ne pouvait que trouver inopportun, dangereux même, d'avoir recours à quelque modèle que ce soit lorsqu'on est un artiste digne de ce nom. Ce serait une faute lourde de conséquences de prétendre *imiter* des œuvres antérieures consacrées, parce que cela restreindrait la liberté créatrice. La décision de rompre avec cette pratique au nom de l'exigence inconditionnelle *d'originalité* s'imposerait comme un progrès dans l'art. En réalité, Valéry ne se félicite nullement de cette décision qu'il juge critiquable au plan pratique davantage encore qu'au plan théorique.

Le mot « grave » a ici simplement le sens de « qui est d'une grande importance », sans que cela implique quelque chose de négatif. Il est vrai que l'on emploie aujourd'hui cet adjectif en le tenant pour synonyme de « funeste » ; une faute grave, c'est une faute qui a de très fâcheuses conséquences. L'étymologie latine pourtant renvoie à la notion de poids, et suggère l'importance, heureuse ou non. Est-ce le signe que notre temps considère, un peu hâtivement, que ce qui a du poids, ce qui est sérieux et comporte des conséquences importantes est forcément inquiétant ?

### **III) Attentes du jury.**

L'interprétation hâtive de l'adjective « grave » ne trahit pas le sens global de la citation. Elle entraîne une méprise quant à l'opinion de Valéry, mais elle n'empêche pas que soit conduite correctement la réflexion sur l'importance de *l'étude* des modèles dans la création artistique. Aussi le jury a-t-il considéré que, si l'on souhaitait évidemment que le point de vue de Paul Valéry fût bien compris, pour autant la méprise n'entraînait pas que fussent disqualifiées les copies qui la commettaient. Parmi elles, en effet, nous avons pu apprécier des parcours réflexifs tout à fait intéressants.

Il n'est sans doute pas inutile de rappeler quelques points majeurs de nos attentes.

- La citation doit être lue de près et, avec elle, les indications variées fournies par l'intitulé complet du sujet.
- Le problème doit être bien dégagé avant que ne soit élaborée une problématique claire.
- Le traitement du problème ne saurait être confondu avec l'exposé « scolaire » d'une question de cours par chance traitée durant l'année. Nous apprécions les copies qui manifestent un réel désir d'éclairer une perspective en réfléchissant posément, à l'aide d'œuvres littéraires analysées et de contributions théoriques propres à stimuler la pensée.
- Une épreuve littéraire se conçoit difficilement sans une exigence d'écriture, un essai de style.

### **IV) Remarques sur les copies.**

307 copies corrigées avec une moyenne de 10,94, un écart type de 3,41 et des notes de 3 à 20. Nous avons constaté avec grand plaisir que bon nombre de copies faisaient preuve d'une vraie culture littéraire, en mobilisant des lectures personnelles efficacement exploitées pour le traitement du sujet.

Les copies qui ont obtenu d'excellentes notes ont montré une remarquable qualité d'analyse de la citation. Il faut les féliciter de la finesse avec laquelle elles ont perçu les marques subtiles de la position de Valéry.

Rappelons quand même, pour ceux qui semblent l'ignorer, que l'épreuve de dissertation française mérite qu'on accorde toute son attention à l'orthographe, à l'écriture, à la présentation de la copie.

### **V) Contextualisation de la citation.**

Valéry tient ce propos au cours de la leçon du samedi 24 mars 1945, la dernière qu'il prononcera avant sa mort, le 20 juillet 1945. L'éditeur lui a donné pour titre : « Elogie de la forme », la forme, « seul moyen de résister à l'obsolescence des œuvres », comme l'écrit William Marx, qui voit dans cet ultime cours un testament littéraire (P. 686) C'est, en effet, comme cela qu'on peut l'entendre, Valéry y faisant état, selon son habitude, de ses expériences personnelles de lecteur et d'écrivain, avouant son admiration pour le classicisme français « sorte de littérature dont la forme était la principale qualité, et qui avait fait comprendre à l'étranger que nous possédions un instrument [notre langue] non seulement de clarté, mais d'élégance et de précision. » (P. 689)

Cet éloge s'élève sur fond de déception. On écrit désormais comme on parle, dit Valéry, et comme on parle sans souci de précision ni d'élégance, la littérature se prête au « relâchement des formes de la langue ». (P. 688)

Depuis la leçon du vendredi 9 mars 1945, consacrée à « L'histoire et l'art au XVIIIe siècle », Valéry, à partir d'une réflexion sur les *hommes illustres*, s'intéresse à la notion de *modèle*. Le modèle peut être un personnage historique, un personnage de roman, un artiste ou écrivain, une œuvre. Les modèles sont « pour ceux qui sont venus après, des guides et des êtres sur l'œuvre desquels on se penche indéfiniment pour chercher le secret de leur valeur, le secret de leur métier. » (P. 582) Tout poète a commencé sa carrière en imitant un maître qu'il s'est choisi par passion et auquel il désire « s'identifier littéralement par l'esprit, et non seulement par la main, par le métier, par les procédés, par les tics. »

Valéry se lance dans un éloge fraternel de Voltaire, qu'il prend pour modèle de l'écrivain qui a du « cœur » et de l'« intelligence », et qui a été selon lui fort injustement déprécié. Il en fait un contrepoint sensible des romantiques auxquels, à l'exception de Hugo, il reproche de s'intéresser exclusivement à eux-mêmes. Une récente lecture de sa correspondance lui a pleinement révélé « l'homme de goût » (P. 612). Le mot « goût » a disparu de nos lettres, « la question de la mesure est pour nous maintenant, on peut dire, une chose périmée », déclare Valéry. C'est qu'avec le romantisme, cette notion s'est vue disqualifiée, au profit d'une forme de sensibilité littéraire beaucoup plus centrée sur « l'intensité », le « débordement », « la démesure ». Nos sens requièrent d'être « brûlés par la rapidité » et non plus comblés par l'équilibre. Pour Valéry, Voltaire, a « créé presque le goût après l'époque de Louis XIV ». La notion, difficile à définir, est liée à l'harmonisation, la proportion. Pour Valéry, en matière de littérature, elle implique un sens de la composition. Or, ajoute-t-il, on ne se préoccupe plus guère aujourd'hui de la composition, on est obnubilé par le détail. (P. 614)

En quoi consiste le modèle dont Valéry parle dans la citation du sujet ? Ce n'est pas d'un individu exemplaire, ni d'un objet de la réalité qu'on se proposerait de représenter, mais bien d'une œuvre, tenue pour une réussite incontestable dans l'ordre de l'art et qui, par là même, mérite d'être imitée. Précisons qu'il ne s'agit pas d'une imitation spontanée, mais, dans l'esprit de Valéry, d'une véritable étude, autrement dit, d'un examen patient de ce qu'il appelle la « manière ». Cette étude relève de la technique et mobilise le « raisonnement », la « comparaison », l'« analyse », le « choix » ... (P. 662. Valéry laisse la série ouverte). L'étude est indispensable pour préparer une œuvre. C'est l'activité à laquelle devait se livrer tout jeune artiste attaché à l'atelier du maître. Mais, que cherche-t-on dans l'étude du modèle, des règles abstraites rationnelles et naturelles (comme les Classiques) ou une manière singulière propre à l'écrivain modèle ?

La leçon du 24 mars 1945 part de l'idée qu'il y a « entre [l'écrivain] et son public la question de la forme » (P. 687) Question qui se module en fonction de l'idée que l'écrivain se fait de sa relation avec le public. Ou bien il se rapproche de lui ou bien il l'attire à lui. Dans le premier cas, la forme y perd ; dans le second elle fait l'objet d'un soin tout particulier. De toute façon, le contact entre l'écrivain et le public s'établit par la forme.

Quand on parle de forme littéraire, dit Valéry, on emploie en réalité une image. Tout se passe comme si la perception de la forme poétique était analogue à la perception sensorielle de la forme d'un objet. Notre perception dynamique de la forme nous induit à penser la persistance de l'objet dans son unité et dans son indéformabilité. Cultiver la forme, c'est, à force de tâtonnements et d'essais de la part de l'écrivain, aboutir au moment où on n'aït plus envie de changer quoi que ce soit : sorte de « nécessité du second degré », dit Valéry.

Ni ancien, ni moderne, Valéry se veut observateur du phénomène. Il « estime » que le fait de renoncer aux modèles dans l'ordre de la création artistique a des conséquences considérables. Mais, c'est un fait collectif dont il assume la responsabilité (« *Nous y avons renoncé* », dit-il), sans pour autant s'en féliciter. Ce renoncement (renoncer, c'est perdre), selon lui, s'est effectué de manière inconsidérée et a donné lieu à une décision légère (« il a été de mode »), sans que soient pensées ses conséquences (de façon irresponsable, en somme), à la façon d'un caprice (*on* –et non pas *nous* où s'impliquerait le *je*) : « on a considéré qu'il fallait faire autre chose, entièrement autre chose que ce qui avait été fait » (toquade puérile en sa volte-face soudaine et radicale).

Valéry n'est nullement un conservateur de principe ; il note à plusieurs reprises que les changements sont inévitables quand un système quelconque a épuisé ses possibilités. Il avoue volontiers avoir, plus jeune, éprouvé peu de goût pour les Classiques, avant, vers la quarantaine, de découvrir chez Racine des solutions à certains problèmes qu'il se posait, lui, en travaillant sur le vers (P. 696) Mais, justement, c'est qu'il conçoit le rapport avec le modèle non pas sur un mode prescriptif et normatif, mais peut-être davantage à la manière d'un artisan, d'un bricoleur même, qui cherche des solutions pratiques à des problèmes surgissant au cours de la production de l'œuvre . Les maîtres qu'il consulte, ce sont ceux qui lui serviront à résoudre *le problème* qu'il se pose à tel moment.

## V) Suggestions pour le traitement du sujet.

A) Valéry situe la rupture avec la poétique « classique », fondée sur l'étude des modèles, à l'époque romantique. Renonçant aux modèles, les romantiques, dit-il, promeuvent sans concession, une poétique propre à la modernité. Le problème implique donc une dimension historique. On pourra se demander si la critique de la sacralisation des modèles n'est pas plus ancienne qu'il ne le dit.

Effectivement, les romantiques rejettent l'autorité des auteurs anciens, grecs et latins, dont on avait tiré, avec la *Poétique* d'Aristote et l'*Art poétique* d'Horace, les fameuses règles auxquelles on réduit trop souvent le Classicisme du XVIII<sup>e</sup> siècle, et avec lesquelles on confond volontiers la notion de modèle. Ils rejettent l'idéal de *conformité* à ces modèles au nom d'un idéal d'*originalité*. Le génie ne saurait copier quoi que ce soit ; il invente à partir de lui-même une œuvre qui ne doit rien à des prédecesseurs qui, si talentueux qu'ils aient été, ne laissaient aucunement prévoir son avènement. On songe évidemment au § 47 de la *Critique du jugement* : « Le génie est le talent (don naturel) qui donne à l'art sa règle. Et puisque le talent, faculté créatrice innée en l'artiste, appartient à la nature, on pourrait aussi s'exprimer ainsi : le génie est la disposition innée de l'esprit (*ingenium*) par laquelle la nature donne à l'art sa règle. » Les Romantiques récusent toute valorisation du passé gréco-latin comme âge d'or de la pensée et de la poésie, comme époque où se serait accompli tout le possible du génie humain, moment exceptionnel, inégalable, indépassable, qui servirait universellement de référence pour l'éternité aux générations à venir. La *Préface de Cromwell* (1827), hymne au génie et à la liberté créatrice, développe avec ardeur tout ce qui est en faveur du drame moderne, sans requérir le soutien des « noms propres » (Aristote, Boileau ...) et des « réputations », préférant « des raisons à des autorités ».

Mais, la voix de Hugo ne porte-t-elle pas les échos de préoccupations émancipatrices proférées au siècle précédent ?

## B) Une rupture préparée par la Querelle des Anciens et des Modernes.

La prééminence des Anciens (des auteurs de l'Antiquité) et leur légitimité à servir de modèles font déjà l'objet d'un débat vigoureux au sein de la République des Lettres à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. Deux clans s'affrontent, d'un côté, les Anciens, admirateurs inconditionnels des Grecs et des Romains, sous la houlette de Boileau, de l'autre, les Modernes, conduits par Charles Perrault puis Fontenelle, qui contestent vivement la suprématie accordée à Homère, Platon, Horace, Virgile, et prétendent en toute bonne foi pouvoir se passer de ces figures tutélaires qu'ils jugent plus encombrantes que fécondes pour la bonne santé des Lettres.

A l'opposé de leurs adversaires qui encensent Homère (« On dirait que pour plaire, instruit par la nature, / Homère ait à Vénus dérobé sa ceinture. » Boileau. *Art Poétique*, III. 1669-1674), les Modernes sont prompts à épinglez ce qu'ils considèrent comme ses défauts. Perrault, après avoir rendu à l'auteur de l'*Iliade* un bel hommage (« Vaste et puissant génie, inimitable Homère »), en restreint fâcheusement la portée :

« Cependant si le Ciel favorable à la France  
Au siècle où nous vivons eût remis ta naissance,  
Cent défauts qu'on impute au Siècle où tu naquis  
Ne profaneraient pas tes ouvrages exquis. » (*Le Siècle de Louis le Grand*. (1687)

Alors que les Anciens font des chefs-d'œuvre de l'Antiquité des objets d'adoration et qu'ils en préconisent l'imitation, les Modernes, loin de penser comme leurs adversaires que ceux-ci sont inégalables, et encore moins indépassables, ont la conviction que leurs propres créations peuvent au bas mot faire jeu égal avec eux. C'est ce que soutient Charles Perrault, dans le *Parallèle des Anciens et des Modernes* (1688-1692).

S'agit-il pour autant de disqualifier les modèles en tant que tels ? Tant qu'on ne les considère pas comme des objets d'adoration inconditionnelle, n'ont-ils pas leur raison d'être ? est-il pensable, même, qu'on puisse se passer d'eux ?

On peut toujours imaginer, comme le suggère Judith Schlinger (*La mémoire des œuvres*) que toute référence aux ouvrages du passé soit bannie et que soit conçue une « poétique hors mémoire », un régime d'activité poétique qui vive « sans la médiation des œuvres préalables portées par la mémoire et sans pertinence d'une mémoire socle » (P. 17) Comme on parle de société sans histoire, on parlerait de poétique sans mémoire. Schlinger pense à l'aventure poétique de Caillois, en particulier à son écriture des pierres qui court-circuite tout lien avec l'infini bourdonnement des livres et réalisera une sorte de *parti pris des pierres*, plus ascétique que ne l'est le projet de Ponge. On peut plus spontanément invoquer le « théâtre de la Cruauté » d'Antonin Artaud requérant qu'on en finisse une bonne fois pour toutes avec les chefs-d'œuvre. « Une des raisons de l'atmosphère asphyxiante, dans laquelle nous vivons sans échappée possible, et sans recours [...] est dans ce respect de ce qui est écrit, formulé ou peint, et qui a pris forme, comme si toute expression n'était pas enfin à bout, et n'était pas arrivée au point où il faut que les choses crèvent pour repartir et recommencer. » (O.C. IV. P. 89)

Mais, n'est-ce pas là un mythe ? Une poétique hors mémoire rencontre toujours la réalité de la mémoire des œuvres. Caillois, écrivant (sur) les mystérieux hiéroglyphes formés par les dessins naturels des minéraux, peut-il oublier tous les savoirs qu'il a croisés au long de la « parenthèse », cette longue et si curieuse fréquentation qu'il eut avec les livres ? Pourquoi Artaud

compose-t-il *Les Cenci*, « *Tragédie en quatre actes et dix tableaux* d'après Shelley et Stendhal » ? N'est-ce pas la preuve que les modèles ont la vie dure ?

En témoigne ce que la théorie littéraire contemporaine nomme « intertextualité ». Mais, on ne parle plus ici de « modèle », dira-t-on, ni même de « sources », mais d'influences, d'échos, de résurgences ... N'importe, c'est quand même avouer que toute œuvre entretient une connivence avec d'autres œuvres, antérieures ou contemporaines, connivence, il est vrai, involontaire parfois. Le livre de Gérard Genette, *Palimpsestes*. « La littérature au seconde gré » méritait ici d'être sollicité, autant pour les exemples qu'il offre que pour les concepts qu'il définit, concepts qui permettent de penser le rapport entre les œuvres de façon plus riche qu'avec le seul recours au « modèle ». Certaines excellentes copies ont accordé un intérêt tout particulier aux pastiches de Proust.

On aimerait examiner un exemple très particulier, mais fort suggestif de rapports entre l'œuvre et d'autres textes, *Les Chants de Maldoror* et la *Préface aux Poésies* de Lautréamont. « Aujourd'hui encore, je suis absolument incapable de considérer de sang-froid ce message fulgurant qui me paraît excéder de toutes parts les possibilités humaines », déclare André Breton. Les *Chants* apparaissent aux yeux des Surréalistes comme une œuvre fulgurante, déchirant tout ce que la littérature avait de conformiste et d'insignifiant. Une œuvre produite par un poète génial qui fut le premier à atteindre cette « beauté convulsive » dont ils faisaient leur idéal. Pourtant, d'autres lecteurs, moins fascinés, ont vu combien cette œuvre réputée si originale devait au roman noir du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais aussi, et la « dette » est vertigineuse, à l'*Apocalypse*, à la Cabale, à Homère, Dante, Sade, Goethe, Poe, Hugo, Musset, Baudelaire ... De quoi considérer ce phénomène inoui comme une prodigieuse chambre d'échos littéraires ! Mais, ces échos sont de nature ambiguë, puisqu'ils tiennent du plagiat sans qu'on sache si celui-ci est révérencieux, voire enthousiaste ou au contraire, ironique et critique. Les *Chants de Maldoror* sont une machine littéraire à déjouer l'opposition Originalité / Imitation ou plutôt à en jouer, à la mettre en jeu comme le ressort de l'écriture. Et les fameuses *Poésies* que Ducasse va publier un an après, en 1870, vont compléter le dispositif : « Je remplace la mélancolie par le courage, le doute par la certitude, le désespoir par l'espoir, la méchanceté par le bien [...] » Cette fois, il s'agit de se prendre soi-même comme contre-modèle, en jouant les clichés « classiques » contre les clichés romantiques.

A sa manière, Lautréamont-Ducasse « étudie » les « modèles » ; il les épouse à force de les faire travailler !

### C) Faut-il vraiment ne plus prendre les modèles au sérieux ?

La leçon de Lautréamont, ce serait qu'effectivement, les modèles sont désormais ce dont l'écriture se joue.

L'imitation n'a pas bonne réputation dans l'art contemporain. Et, comme les modèles se définissent comme ce qui se donne à imiter, ils sont victimes de la même mésestime. Mais, pourquoi songeait-on à les étudier ?

On leur trouvait une valeur *formatrice*. Les Classiques y puisaient une leçon morale et esthétique ; on s'y formait à la vertu et au goût. Les modèles de l'Antiquité étaient dits « classiques » d'être étudiés « en classe ».

Selon la formule d'Horace, les chefs-d'œuvre avaient vocation à *enseigner* et à *plaire*. On leur attribuait une fonction hédoniste. Mais, pour les apprécier comme modèles, on ne s'en tenait pas là. Les grands ouvrages des auteurs grecs et latins étaient réputés avoir une fonction

*poétique*. Ils formaient à écrire. Si les doctes, à la suite d'Aristote, les analysaient afin d'y déceler des règles constitutives, les poètes les cultivaient pour y trouver des moyens de leur propre création. Cette fonction poétique s'inscrivait dans la perspective qui envisageait la littérature comme tradition, transmission, où chaque écrivain reprenait (au sens hégélien) le passé dans un geste d'ouverture vers l'avenir. Sommes-nous encore capables de croire en l'avenir de la littérature ?

L'approche herméneutique qui est généralement la nôtre vise à expliquer l'œuvre, à rendre son sens manifeste. Mais, elle n'atteint pas son être. Elle ne nous dit pas grand-chose sur l'ascendant que cette œuvre exerce sur nous. Sommes-nous encore capables d'éprouver cet ascendant, d'accepter cette *autorité* de l'œuvre littéraire ?

La mise en lumière des structures de l'œuvre parvient-elle à nous montrer pourquoi celle-ci s'impose à nous avec sa puissance, son rayonnement ?

Toute la réflexion de Valéry, au cours de ses dernières leçons de l'année 1945, s'efforce d'éclaircir le type d'étude auquel il songe confusément. Il recourt aux images du tact, de la palpation, mais ce n'est là qu'une approche figurale. Finalement, c'est à la notion classique de *goût* qu'il revient, sous l'influence de Voltaire, dont on connaît l'excellent article du *Dictionnaire philosophique* consacré à cette notion. Mais, comme dit Valéry, on ne parle plus du goût aujourd'hui. Nous lui préférerons des notions prétendument moins confuses comme « intuition esthétique », par exemple, qui appellent au vrai autant de difficultés de compréhension.

Souvenons-nous quand même que les Classiques, assimilés trop vite à des rationalistes étroits, s'ils construisent une poétique faite de règles fondées sur la raison et la nature, la déduisent des œuvres et non d'une spéculation abstraite, et, se sentent tenus de ménager une part mystérieuse dans la puissance du chef-d'œuvre ; ils l'appellent le « je-ne -sais- quoi ». Les « poètes » savent se démarquer des « doctes ».

De toute façon, l'étude de ce que Valéry appelle la forme de l'œuvre ne donne pas le secret de fabrication de celle-ci. Tout au plus éclaire-t-elle certains matériaux et certaines techniques qui ont été requis pour la fabrication.

#### D) Des « exemples » plutôt que des « modèles ».

Toute œuvre d'art naît sur fond des autres œuvres, passées ou contemporaines, nous rappelle Gaëtan Picon. Elle se conçoit et se construit dans leur horizon. Quand on parle d'imitation, on a tôt fait d'imaginer une copie, une forme de soumission à l'original, une réduplication aliénante.

Dans le recueil de 1674 de ses œuvres, Boileau offre une traduction d'un traité attribué à un Grec du Ve siècle, nommé Longin ? En réalité, cet ouvrage daterait plutôt du 1<sup>er</sup> siècle de notre ère et aurait été écrit à Alexandrie. Voilà comment le *Traité du Sublime* définit son objet :

« La marque infaillible du sublime c'est quand nous sentons qu'un discours nous laisse beaucoup à penser, qu'il fait d'abord un effet sur nous auquel il est bien difficile, pour ne pas dire impossible de résister et qu'ensuite le souvenir en dure, et ne s'efface qu'avec peine. »

Les ouvrages des Anciens sont « comme autant de sources sacrées d'où il s'élève des vapeurs heureuses, qui répandent dans l'âme de leurs imitateurs ». L'image dit assez l'idéalisation du processus. Mais, elle a pour complément une disposition de nature très

pratique : Les Anciens sont ceux qu'on consulte comme des conseillers avisés, des guides bienveillants toujours prêts à éclairer qui les sollicite :

« Toutes les fois donc que nous voulons travailler à un ouvrage qui demande du grand et du sublime, il est bon de faire cette réflexion : Comment est-ce qu'Homère, aurait dit cela ? Qu'auraient fait Platon, Démosthène ou Thucydide même [...] ? »

A quoi font écho ces mots de Valéry : « la question des solutions en matière d'art se pose, quand on pose des problèmes, bien entendu. » (P. 696)

Les écrivains contemporains ont parfois tendance, dans la plus pure tradition de la *Préface de Cromwell*, à se référer à des *contre-modèles*. Robbe-Grillet émaille son essai, *Pour un nouveau roman*, de critiques sévères, à l'excès souvent, à l'égard de *La Comédie humaine*. Le roman qu'il prétend inventer se conçoit en rupture avec l'œuvre balzacienne. Cependant, tous ne refusent leur admiration à Balzac. Pierre Michon le lit encore avec enthousiasme. D'ailleurs, déclare-t-il, « la table rase est une bêtise » et il ajoute : « Nous imitons, oui, comme on l'a fait depuis le début, nous imitons passionnément et en même temps passionnément nous n'imitons pas : chaque livre, à chaque fois, est un salut aux pères et une insulte aux pères, une reconnaissance et un déni. » (*Le roi vient quand il veut*. P. 109)

Une question, encore : apprend-on à écrire en étudiant les œuvres des autres, anciennes ou contemporaines ?

Il y a des écrivains qui animent des ateliers d'écriture. Les universités américaines depuis fort longtemps accueillent des auteurs qui ne se contentent pas d'enseigner l'histoire ou la théorie de la littérature, mais qui montrent à leur auditoire comment est faite telle œuvre et les enseignements qu'on peut en tirer lorsqu'on souhaite soi-même écrire. Les leçons de Nabokov allaient dans ce sens.

Valéry ne pense nullement que ses cours de *Poétique* au Collège de France pourraient servir à de futurs écrivains pour résoudre les problèmes d'écriture qu'ils seraient amenés à se poser. Il veut simplement montrer « l'exemple » d'un esprit au travail, en espérant sans doute susciter une curiosité aussi inlassable et exigeante que la sienne. Et aussi qu'écrire est une passion : « écrire, dans toute sa splendeur, avec toute sa rigueur, avec tout ce qu'on peut imaginer là-dedans. » (P. 681)