

FORSCHUNGEN ZU PAUL VALÉRY

Recherches Valéryennes

29

Herausgegeben von

Karl Alfred Blüher und Jürgen Schmidt-Radefeldt

Forschungs- und Dokumentationszentrum
Paul Valéry
am Romanischen Seminar
der

Christian-Albrechts-Universität Kiel

2016

FORSCHUNGEN ZU PAUL VALÉRY

Recherches Valéryennes

Herausgegeben von

Karl Alfred Blüher und Jürgen Schmidt-Radefeldt

Redaktion: Martin Lowsky (Kiel)

Sekretariat: Dirk Pförtner (Kiel)

Kurztitel der Deutschen Bibliothek:

Forschungen zu Paul Valéry - Recherches Valéryennes.
Hrsg. Karl Alfred Blüher und Jürgen Schmidt-Radefeldt.
Forschungs- und Dokumentationszentrum Paul Valéry
der Christian-Albrechts-Universität Kiel 2016

ISSN 0934-5337

© 2019 Forschungs- und Dokumentationszentrum Paul Valéry
der Universität Kiel, Romanisches Seminar, D- 24098 Kiel,
Leibnizstr. 10

Alle Rechte vorbehalten.

Design: Gabi Thies

Satz: Stephan Jahnke

Druck: Digitaldruck Kiel

Inhalt

Valéry's literarische Mythen – les mythes littéraires de Valéry

Vorwort	5
Beiträge	
Franz Johansson, Mythologie valéryenne de la création littéraire	7
Jürgen Schmidt-Radefeldt, Mythisches Denken und Sprachkritik bei Paul Valéry	35
Karl Alfred Blüher, Les réinterprétations d'anciens mythes dans l'œuvre de Valéry	62
Antonietta Sanna, Orphée – un projet (im)possible	80
Serge Bourjea, Terpsichore – Paul Valéry et la danse	96
Micheline Hontebeyrie, Paul Valéry – « Mythe » et « création » : une poïétique de l'amour	140
Jean Hainaut, Petites Remarques sur une <i>Petite Lettre</i> – Tresses et philtre	166

Bibliographie des Jahres 2015 zu Paul Valéry	173
Aktuelle Informationen	179
Zeichen und Abkürzungen	182

Vorwort

Die Beiträge dieses Heftes behandeln aus unterschiedlicher Sicht verschiedene Aspekte von Valéry's Konzeptionen des literarischen Mythos.

Franz Johansson hat in seinem Beitrag « Mythologie valéryenne de la création littéraire » das Problem der literarischen Mythen als ein Grundproblem von Valéry's Gedanken zur poetischen Kreativität dargestellt. Sein Aufsatz sieht in Valéry's dichterischen Werken – unter Rückgriff auf dessen Ausführungen im « Cours de poétique » und auf andere relevante Texte – das Bemühen des Dichters, die Produktion von Mythen als einen komplexen inneren Schaffensprozess zu erfassen, der jeden Gedanken an eine fremde Inspiration ausschließt und so den literarischen Mythos als ein Sprachkonstrukt versteht, der – ständig kritisch hinterfragt – ein unentbehrliches Element jeder poetischen Tätigkeit des Geistes darstellt.

Jürgen Schmidt-Radefeldts Aufsatz « Mythisches Denken und Sprachkritik bei Paul Valéry » bietet aus linguistischer Sicht eine von Kommentaren begleitete umfassende Bestandsaufnahme sämtlicher Verwendungen des Mythos-Begriffs in Valéry's Werken, wobei er dessen Mythenkritik besondere Aufmerksamkeit widmet. Er erwähnt hierbei auch literarische Mythen, darunter Valéry's Version des Robinson-Mythos, den er mit der Gestalt des Monsieur Teste vergleicht.

Der Beitrag von Karl Alfred Blüher « Les réinterprétations d'anciens mythes dans l'œuvre de Valéry » geht der Frage nach, wie sich Valéry überlieferte literarische Mythen angeeignet hat. Er behandelt hierzu die berühmten antiken Mythen von Narziss, Orpheus und Semiramis, sowie

die modernen Mythen von Robinson und Faust, die alle von Valéry neu gedeutet werden, wie es beispielsweise allein schon der Titel *Mon Faust* explizit zum Ausdruck bringt.

Ihren Artikel « Orphée : un projet (im)possible » hat Antonietta Sanna dem literarischen Mythos des Orpheus gewidmet, den sie unter Berücksichtigung von Valéry's Verhältnis zu Debussy und der Bedeutung der Rolle der Musik eingehend bespricht.

Serge Bourjea geht in seinem Beitrag « Terpsichore – Paul Valéry et la danse » umfassend Valéry's Verständnis des Tanzmotivs in seinen Werken nach.

Micheline Hontebeyrie deutet die Evozierung mythischer Frauengestalten Valéry's in ihrem Aufsatz « Paul Valéry < Mythe > et < création > : Une poïétique de l'amour » als eine Poetik, die sich auf die Liebesbeziehungen Valéry's stützt.

Im letzten Beitrag dieses Heftes ergänzt Jean Hainaut durch seine « Petites Remarques sur une *Petite Lettre*. Tresses et philtre » Valéry's Gedanken zum Mythos durch Beispiele aus dem Bereich des naturwissenschaftlichen Denkens.

Herausgeber und Redaktion

Franz Johansson

Mythologie valéryenne de la création littéraire

Peu d'auteurs ont, avec plus d'attention et d'acuité que Valéry, scruté le processus de gestation de l'œuvre littéraire et artistique. Dès *l'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, en 1894, l'écrivain dit l'intérêt, voire la nécessité de scruter et, si possible, de comprendre la genèse des productions de l'esprit. Il dénonce cette « erreur gâtant les jugements qui se portent sur les œuvres humaines » qu'est l'« oubli singulier de leur génération » et incite les auteurs, pour pallier cette lacune, d'avoir le courage de savoir et de dire « comment ils ont formé leur œuvre¹ ». Il affirme les grands avantages pour l'esprit qu'il y aurait à connaître, à travers les manuscrits d'un Léonard ou d'un Pascal, « par quels sursauts de pensée, par quelles bizarres introductions des événements humains et des sensations continuelles, après quelles immenses minutes de langueur se sont montrées à des hommes les ombres de leurs œuvres futures². » Précisée au fil des notes des *Cahiers*, et d'articles tels que « La création artistique » (1928) ou « Comment travaillent les écrivains ? » (1937), cette préoccupation trouvera son lieu d'aboutissement, à partir de 1937, dans la vaste entreprise qu'est le Cours de poétique, dont une des ambitions majeures est de « méditer sur [la] génération³ » des œuvres de l'esprit.

On peut d'abord penser qu'un des traits les plus évidents et spécifiques de l'approche valéryenne réside justement dans le rejet des mythes qui, d'ordinaire, se mêlent aux propos sur la création artistique, à commencer par les notions de génie, d'inspiration, et jusqu'au mot de création⁴, auquel Valéry aime à substituer le terme *fabrication*. Destituer

et évacuer les mythes permettrait d'accéder à une connaissance plus lucide et, en somme, de déplacer les discours sur la gestation de l'œuvre du *mythos* vers le *logos*.

Le souci de rigueur est réel dans l'entreprise valéryenne, il n'empêche pourtant pas celle-ci de s'inscrire dans la sphère du mythe. Rendre compte de la naissance et la formation de l'œuvre – au sein de sa propre écriture ou dans les créations d'un Léonard ou d'un Wagner – se fonde dans une mesure essentielle, sur une mythologie, dont nous essaierons ici de comprendre le statut et de dessiner les lignes.

Dire, savoir, pouvoir, faire

Valéry fonde sa définition du mythe sur la parole⁵ et sur la parole seule, ce qui donne à ses définitions une concision extrême – celle qu'on retrouve, par exemple, dans ces deux notes des *Cahiers* : « Mythe : Toute existence qui ne peut se passer du langage et s'évanouit avec un mot ou nom – est *mythe*⁶. » ; « Mythe est toute chose qui est inséparable du langage, et lui emprunte toutes ses vertus sans contrepartie⁷. » Ou encore dans cette formule de la « Petite lettre sur les mythes » : « *Mythe* est le nom de tout ce qui n'existe et ne subsiste qu'ayant la parole pour cause⁸. » Puisque la parole « nous peuple et peuple tout⁹ », elle ne peut que faire proliférer le mythe dont elle est la cause et la substance. Les énumérations de la « Petite lettre » offrent une image de l'omniprésence vertigineuse du mythe, de sa véritable ubiquité : « Songez que demain est un mythe, que l'univers en est un ; que le nombre, que l'amour, que le réel comme l'infini, que la justice, le peuple, la poésie... la terre elle-même sont mythes¹⁰ ! ». L'écrivain, comme on voit, reconnaît au mythe une place qui n'est pas simplement importante ; elle est en vérité

incommensurable – à un point tel qu’il paraît difficile de dégager quelque champ où il ne serait pas présent, quelque chose qui ne relèverait pas de lui, qui ne serait pas lui :

En vérité, il y a tant de mythes en nous et si familiers qu’il est presque impossible de séparer nettement de notre esprit quelque chose qui n’en soit point. On ne peut même en parler sans mythifier encore, et ne fais-je point dans cet instant le mythe du mythe pour répondre au caprice d’un mythe¹¹ ?

L’interdépendance entre parole et mythe est si étroite que nous sommes amenés à nous demander s’il existe, aux yeux de Valéry, une parole qui ne soit mythe, s’il y a une quelconque réalité qui, une fois investie par le langage, ne devienne mythe ou ne tienne du mythe. En divers endroits, l’écrivain montre comment les discours se réclamant d’un savoir et même d’une science (et auxquels cette autorité n’est, d’ordinaire, pas contestée) sont, de fait, peuplés de mythes et constitués d’une substance essentiellement, voire exclusivement mythique : « Le philosophe le plus profond, le physicien le mieux armé, le géomètre le mieux pourvu de ces moyens que Laplace pompeusement nommait ‘les ressources de l’analyse la plus sublime’ ne peuvent ni ne savent faire autre chose¹². » Il s’attarde ainsi à débusquer dans un grand nombre d’assertions, de notions, de systèmes, de questions sur lesquels se fonde la philosophie les « monstres instantanés d’une mythologie abstraite¹³ ». Mais il peut faire de même avec les discours de l’homme de science, par exemple lorsque, dans « Au sujet d’Eurêka », il se penche sur la notion d’univers sur laquelle compte le physicien, alors qu’elle « n’est qu’une expression mythologique¹⁴. »

A quels discours Valéry reconnaît-il une valeur qui ne serait pas investie par le mythe ? Où voit-il à l’œuvre un *logos* qui ne serait contaminé et, en définitive, absorbé par le *mythos* ? Sa réponse tient

immédiatement compte du développement récent de sciences, de la manière dont celui-ci a déterminé « un mode nouveau de concevoir ou d'évaluer le rôle de la connaissance » et, en définitive, « diminu[é] la notion de Savoir¹⁵ ». L'immense majorité des « efforts de l'intellect » et « acquisitions de l'esprit » ayant – le plus souvent à leur insu – la parole pour fondement et pour unique garantie, on ne peut, en toute rigueur, séparer de leur masse qu'un « seul savoir réel – *exigible en or*¹⁶ », celui qui se fonde sur un pouvoir ou un acte vérifiables. Le texte sur « Léonard et les philosophes » formule la « conviction moderne » sur cette matière en ces termes : « tout savoir auquel ne correspond aucun pouvoir effectif n'a qu'une importance conventionnelle ou arbitraire. Tout savoir ne vaut que pour être la description ou la recette d'un pouvoir vérifiable¹⁷. »

La même constatation prend une allure plus schématique dans une note des *Cahiers*. Après avoir considéré la philosophie et l'histoire comme des « grandes mythologies », elle propose l'habituelle définition de la « Mythologie », comme « Créations du Crédit, c'est-à-dire du Langage », pour lui opposer « le stock '*scientifique*' », décliné en deux versants :

a) des observations enregistrées que l'on peut refaire *aussi souvent qu'on veut* (du moins à l'état d'enregistrements matériels)

b) des recettes précises – Fac sec[undum] artem. (Acta agenda)

Et la note conclut : « Ainsi, dans l'ensemble, c'est le *Faire* qui l'emporte¹⁸... »

En repérant les mythes qui non seulement traversent mais parfois fondent différents types de discours, Valéry remet évidemment en cause ces discours. Remettre en cause ne signifie pas nécessairement disqualifier cependant. Une note des *Cahiers* considère les notions d'*intelligence* et d'*esprit* – des mots auxquels Valéry lui-même a très souvent recours – comme des mythes, certes, mais des « mythes

inévitables¹⁹ ». D'autres développements s'attardent plus explicitement sur la légitimité que peut avoir la mythologie dans une entreprise de connaissance. Après avoir examiné la notion d'univers pour conclure à sa teneur purement mythique, « Au sujet d'Eurêka » affirme : « Le rôle de l'inexistant existe ; la fonction de l'imaginaire est réelle ; et la logique pure nous enseigne que *le faux implique le vrai* ²⁰. » Cette dialectique du faux et du vrai est également évoquée dans la « Petite lettre sur les mythes » : « C'est une sorte de loi absolue que, partout, en tous lieux, à toute période de la civilisation, dans toute croyance, au moyen de quelque discipline que ce soit, et sous tous les rapports, – le faux supporte le vrai ; le vrai se donne le faux pour ancêtre, pour cause, pour auteur, pour origine et pour fin, sans exception ni remède, – et le vrai engendre ce faux dont il exige d'être soi-même engendré²¹. » Le *Dialogue de l'arbre* va plus loin dans l'affirmation d'une nécessité et d'une valeur du mythe pour celui qui veut accéder à un savoir. Face à Lucrèce qui voudrait instaurer le vrai en tant que « frontière naturelle de l'intelligence²² ? », Tityre répond :

Oui, ne penses-tu pas, ô Sage que tu es, que notre connaissance de quelque chose que ce soit est imparfaite si elle se réduit à la notion exacte de cette chose, si elle se borne à la vérité, et étant parvenue à changer la vue naïve en idée nette et en pur résultat d'examens, d'expériences, et de toutes les observances de forme qui éliminent l'erreur ou l'illusion, elle s'en tient à cette perfection²³ ? .

Et il énonce cette conviction :

Je crois bien, quant à moi, que la réalité, toujours infiniment plus riche que le vrai, comprend sur tout sujet et en toute matière, la quantité de méprises, de mythes, de contes et de croyances puérils que produit nécessairement l'esprit des hommes²⁴.

Ces passages n'effacent pas, remarquons-le, la frontière entre la pureté d'un *logos*, garanti par un pouvoir efficace et vérifiable, et des savoirs impurs, où s'immiscent, en des proportions variables, l'erreur, le leurre et l'illusion. En revanche, ils réfutent la dichotomie axiologique qui voudrait opposer la vérité du *logos* à l'illusion ou à l'erreur du mythe (et dans ce sens, Valéry s'inscrit dans la vision du mythe qui est celle de l'anthropologie moderne²⁵). Ils affirment l'existence d'une forme de connaissance dans laquelle ces deux champs dialoguent et sont en mesure de s'articuler l'un à l'autre, au lieu de s'exclure mutuellement. Ils revendiquent la légitimité d'une telle connaissance, dont ils célèbrent, au-delà des limites étroites du savoir scientifique, la profondeur et la richesse.

Poétique et mythe

Sous le signe du mot « Poétique », une note de 1937 revient vers une forme de connaissance empruntant à dessein d'autres voies que celles du *logos* scientifique :

Poét[ique]

Le charme de l'art réside p[our] moi dans la quantité de manières de voir la même chose et de concevoir une pluralité de traitements possibles.

Cela est vraiment « philosophique », et naturellement, les philosophes font tout le contraire, et s'efforcent de trouver une expression unique et exclusive – ce qui est bon p[our] le physicien, à cause des moyens d'action – – Mais la pensée et la production s'en écartent. « L'erreur », les mythes, sont parmi leurs biens et accroissements légitimes²⁶.

La référence au « charme de l'art » ne doit pas nous tromper : c'est bien une démarche de pensée qui est décrite ici – une pensée qui, sans se livrer

entièrement au mythe, accueille celui-ci comme un de ses moyens et de ses biens. Essayons de voir plus précisément la manière dont l'examen d'une genèse des œuvres littéraires qu'appelle et entreprend Valéry s'inscrit par rapport aux champs du *logos* et du *mythos*, et à aux dialectiques susceptibles d'articuler l'un et l'autre.

Il est utile, pour commencer, de rappeler cette évidence : l'approche valéryenne se fonde sur la lucidité et la rigueur méthodique. *L'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* refuse d'invoquer « des dieux abstraits, le génie, l'inspiration, mille autres²⁷ ». Au lieu d'admirer un « miracle », elle veut avoir recours à la « logique²⁸ », accéder à « la conscience des opérations de la pensée²⁹ », développer une méthode qui, vis-à-vis de ces opérations, « consiste à les exciter, à les voir avec précision, à chercher ce qu'elles impliquent³⁰. » Cinquante ans plus tard, ce sont les mêmes principes qui s'énoncent : une note de 1943 exige toujours « l'absence de mythologie et d'idées vagues, de collusion avec les produits impurs et flatteurs de la tradition, de la paresse d'esprit et de la vanterie ou de la mystique poétiques » et appelle en des termes assez secs « une analyse de la poésie en tant que problème pur et simple³¹. »

Un point est à souligner, car il est tout à fait exceptionnel : Valéry a accepté de mener son analyse de la genèse littéraire de concert avec un enseignement au Collège de France. Sortir du laboratoire privé des *Cahiers* pour occuper une chaire dans une institution officielle ne va nullement de soi chez cet individu insulaire. Le cadre dans lequel s'inscrit sa recherche confère-t-il à celle-ci l'autorité d'une science ? La leçon inaugurale répond directement à cette question : elle inclut la poétique parmi ces « matières qui ne sont pas proprement objet de science, et qui ne peuvent pas l'être à cause de leur nature presque tout intérieure et de leur étroite dépendance des personnes mêmes qui s'y intéressent³² ». La

formule ne doit rien à une modestie rhétorique : elle se représente simplement avec précision les conditions, les exigences et les prétentions d'une démarche. Et lorsque le conférencier dit son dessein de « [p]rocéder avec autant de rigueur qu'une telle matière en admet », c'est le même souci de mesure et d'exactitude qui s'exprime : cette rigueur est bien réelle, et l'« analyse » de la création littéraire et artistique, menée « par raison démonstrative³³ », pourrait bien permettre à l'écrivain de se « rendre plus entièrement le maître » de l'exercice de son art. Cette rigueur ne suffit pourtant pas à inscrire pleinement la matière dont il est question ni dans l'un ni dans l'autre des deux versants qui définissent le champ des savoirs vérifiables.

Commençons par considérer le deuxième point. Un savoir rejoint le « stock scientifique » lorsqu'il est constitué de « recettes précises³⁴ ». Autrement dit : « On appelle Science l'ensemble des recettes qui réussissent toujours, et tout le reste est littérature³⁵. »

Or c'est là précisément ce que la poétique refuse d'être. Une rupture s'affirme avec la conception, définitivement caduque, de la poétique entendue comme un « exposé ou recueil de règles, de conventions ou de préceptes concernant la composition de poèmes lyriques ou dramatiques ou bien la construction des vers³⁶. » La création artistique – même lorsqu'on s'efforce de la dépouiller de ses prestiges et de la considérer comme une production, une fabrication – ne peut correspondre à l'application consciencieuse de recettes éprouvées. L'invention des formes littéraires ne saurait obéir à aucune formule : elle est à inventer à chaque fois selon des voies qui, justement, n'offrent aucune garantie de réussite. Par conséquent, la poétique est bel et bien *littérature*.

Cela ne signifie pas un renoncement pur et simple à un pouvoir, ni même à une certaine efficacité de ce pouvoir. La conscience des processus

génétiques doit s'accompagner d'une meilleure possession des *moyens* qui les alimentent et les servent, et entraîner la possibilité d'enrichir, de renforcer, de préciser le *faire* à venir. La lucidité de la poétique valéryenne prétend favoriser « la fabrication d'œuvres efficaces³⁷. »

Qu'en est-il de l'autre critère du savoir scientifique qu'est la possibilité de procéder à des « observations enregistrées que l'on peut refaire *aussi souvent qu'on veut*³⁸ » ? Pour saisir les processus de gestation dans les œuvres d'un tiers, Valéry compte non sur l'intuition, mais en effet sur une *observation* méthodique. « Remonter au plus près de la pensée » de l'écrivain, comme le propose Valéry, ne se ferait pas grâce à un effort d'empathie, mais par l'examen du brouillon, « document du premier acte de son effort intellectuel ». La matérialité des manuscrits de l'auteur constitue le lieu où se laissent déceler et, dans une certaine mesure, interpréter des indices : « le graphisme de ses impulsions, de ses variations, de ses reprises, en même temps que l'enregistrement immédiat de ses rythmes personnels, qui sont la forme de son régime d'énergie vivante³⁹ ».

Lorsqu'il s'agit pour Valéry de saisir les processus de genèse à travers ses propres créations, c'est, de nouveau, le principe d'une observation méthodique qui s'impose. Les pages présentant les objectifs « De l'enseignement de la poétique au Collège de France », affirment : « L'observation personnelle, et même l'introspection, trouvent ici un emploi de première importance, pourvu que l'on s'attache à les exprimer avec autant de précision qu'on le puisse⁴⁰. » En des termes très proches, le conférencier se propose, à la fin de sa leçon inaugurale, de « s'en tenir à sa propre expérience, aux observations que soi-même on a faites, aux moyens qu'on a éprouvés⁴¹. » Et c'est bien à une observation intérieure, avec un souci de fidélité et de précision, que se livre Valéry lorsqu'il

évoque la naissance de *La Jeune Parque* ou du « Cimetière marin ». Les propos que le poète tient sur ce poème, en vis-à-vis de l'analyse de Gustave Cohen qui les a précédés, sont particulièrement significatifs. Ils opposent à l'exégèse des vers non pas le « *vrai sens*⁴² » du poème, auquel l'auteur n'a aucun accès privilégié, mais « un aperçu des circonstances qui ont accompagné la génération de ce poème », « la mémoire de [s]es essais, de [s]es tâtonnements, des déchiffrements intérieurs⁴³ », que le poète seul est en mesure de restituer.

La rigueur de la démarche et, dans une importante mesure, de ses résultats, n'empêche pas que ses protocoles présentent des limites, dont Valéry est parfaitement conscient, dans la prétention à un savoir vérifiable. La première de ces limites réside dans l'ambition de remonter jusqu'aux origines du processus de genèse, jusqu'au « premier acte de son effort intellectuel⁴⁴ ». Elle conduit inéluctablement le penseur vers ce qui est le champ du mythe par excellence⁴⁵. La formule AU COMMENCEMENT ETAIT LA FABLE, plusieurs fois reprise, est aussi plus d'une fois commentée⁴⁶. *Mauvaises pensées et autres* la donne à entendre ainsi : « On appelle Fable tout commencement : origines, cosmogonies, mythologies⁴⁷... » La « Petite lettre » en explicite encore mieux la portée : « Ce qui veut dire que toute origine, toute aurore des choses est de la même substance que les chansons et que les contes qui environnent les berceaux⁴⁸... ».

Les discours du physicien et du naturaliste lorsqu'ils spéculent sur la constitution de l'univers ou sur la naissance de notre espèce ne peuvent échapper à cette loi voulant que tout discours sur les origines relève du mythe : « Personne n'a assisté à la création – ni personne à l'évolution des espèces. Il s'agit donc de deux images fantastiques⁴⁹. » La poétique se trouve dans la même situation que la biologie ou l'astrophysique : devant

rendre compte d'un commencement, elle est nécessairement prise dans les réseaux et dans les filets de l'imaginaire mythique.

Un deuxième obstacle est celui que souligne Valéry dans l'orée de sa leçon inaugurale : la « nature presque tout intérieure⁵⁰ » de l'objet qu'on cherche à connaître, fruit de l'« être le plus intérieur⁵¹ », interdisent à la poétique de se constituer en science.

Valéry est souvent revenu vers la manière dont l'homme éveillé restitue son rêve pour éventuellement l'analyser ou l'interpréter. Il n'a cessé de souligner que cette translation du rêve vers l'espace-temps de la veille ne peut que le transfigurer et, en définitive, le dénaturer. Dans un fragment portant le titre éloquent de « Mythologie » on lit : « L'effort de l'homme qui pense transporte de la rive des ombres vers la rive des choses, les fragments de rêve qui ont quelque forme par quoi on les puisse saisir, quelque ressemblance ou utilité⁵². » Quelque chose de tout à fait similaire se produit lorsqu'on transporte les processus de gestation artistique de l'intériorité informe des intentions, désirs et élans vers le champ de l'examen de l'objectif. Le déplacement ne se fait pas entre des lieux plus ou moins homogènes mais, là aussi, d'une certaine « rive des ombres » vers « la rive des choses ». On rend alors saisissable ce qui par essence ne l'est pas, on donne une forme et une utilité à ce qui en est dépourvu, on soumet à une chronologie ce qui a supposé une expérience tout autre du temps.

Le Cours de poétique annonce deux approches du fait littéraire qui, non seulement ne se rejoignent pas, mais s'opposent. L'une se penche sur « l'œuvre même, en tant que chose sensible », et peut dès lors se réclamer d'une objectivité : « Nous regardons alors une œuvre comme un objet, purement objet, c'est-à-dire sans y rien mettre de nous-mêmes que ce qui se peut appliquer indistinctement à tous les objets [...]. ». « Ce traitement

des œuvres de l'esprit ne les distingue pas de toutes les œuvres possibles. Il les place et les retient au rang des choses et il leur impose une existence définissable⁵³. ». L'autre approche, en revanche – celle qui fait la spécificité et l'originalité de la démarche valéryenne⁵⁴ – tient étroitement compte du fait qu'il s'agit d'une œuvre *de l'esprit*. Davantage : elle s'intéresse non à cette œuvre une fois constituée, mais au processus même de production de l'esprit dans l'esprit. Et celui-ci ne peut acquérir la netteté de l'objet car il est, par essence, *indéfinissable*. Valéry emploie plusieurs fois cet adjectif, qui ne cherche pas, il est utile de le souligner, à qualifier de façon hyperbolique quelque chose d'extrêmement complexe et subtil et partant, très difficile à saisir. Ce n'est pas l'insuffisance des outils ou des méthodes qui nous empêchent de saisir cet indéfinissable, mais quelque chose de beaucoup plus profond : dès qu'on le définit il cesse d'être lui. « *Tout ce que nous pouvons définir se détache aussitôt de l'esprit producteur et s'y oppose*⁵⁵. »

La singularité de la poétique valéryenne se formule, vers la fin de la « Leçon inaugurale » en cette phrase : « Tout ceci se résume en cette formule que : dans la production de l'œuvre, l'action vient au contact de l'indéfinissable⁵⁶. » Le grand défi de la connaissance qui cherche à se constituer ici est de pouvoir constituer un savoir sur le seuil même entre la « rive des ombres » et la « rive des choses », sur le point de contact entre deux versants radicalement hétérogènes et opposées : « d'une part l'*indéfinissable*, d'autre part une *action* nécessairement finie ; d'une part un *état*, parfois une seule sensation productrice de valeur et d'impulsion, état dont le seul caractère est de ne correspondre à aucun terme fini de notre expérience ; d'autre part, l'*acte*, c'est-à-dire la détermination essentielle, puisqu'un acte est une échappée miraculeuse hors du monde

fermé du possible, et une introduction dans l'univers du fait ; et cet acte, fréquemment produit contre l'esprit, avec toutes ses précisions⁵⁷ [...]. ».

Le discours sur la gestation de l'œuvre de l'esprit développé par Valéry dans le Cours de poétique et dans bien d'autres textes aspire à une grande rigueur. Dans cette rigueur, il a conscience que son territoire ne peut être entièrement celui des savoirs vérifiables, dans l'analyse de phénomènes ayant une existence indépendante des formes qui les nomment. Notre savoir sur la genèse est indissociable des mots, des phrases, des figures qui l'incarnent. Il existe en lui-même et il se rend, en partie, observable ; mais une part de son existence est en nous, et le langage ne peut le représenter sans le recréer. Par là, il relève inéluctablement et profondément de la parole mythique

Mythologie de la genèse littéraire

Si l'énoncé scientifique tend vers une description ou l'assertion unique et univoque, le mythe est toujours pluriel. Pour Claude Lévi-Strauss, « un mythe se compose de l'ensemble de ses variantes⁵⁸ ». A son tour, le Tityre valéryen appelle une connaissance qui serait une sorte d'orchestration de plusieurs discours, véridiques et faux, vraisemblables et fabuleux. La pluralité, comme on voit, n'est pas celle, tout accidentelle, de figures qui se côtoient provisoirement en attendant que se dégage un énoncé absolu congédiant tous les autres, mais celle, essentielle, où chaque figure appelle les autres et ne prend tout son sens que par rapport à elles.

Nous nous trouvons donc face à une mythologie, plutôt qu'un mythe : à un ensemble de figures s'énonçant dans une relation d'interdépendance et formant une sorte de système. Ce système n'a rien de rigide : le réseau de

correspondances qui le constitue garde une mobilité et une liberté essentielles, autorisant – et, d’une certaine manière, appelant – aussi bien les contrastes que les empiètements, les contradictions que les divergences. Et il convoque aussi bien des images que des schémas empruntés à la science, des assertions que des hypothèses, des discours que des fables. Nous ne prétendons nullement dessiner toutes les figures d’une mythologie de la production artistique. Nous considérerons simplement ici trois pôles de cette mythologie qui nous semblent en dessiner de façon particulièrement claire les orientations et les tensions, les convergences et les contradictions.

L’équation fonctionnelle

Au mythe usé et factice de l’inspiration Valéry répond par une figure radicalement opposée. A la visitation capricieuse d’une entité étrangère il substitue l’action d’une volonté exacerbée ; à une image associée à la rêverie vague, le triomphe de la précision : la gestation de l’œuvre se voit représentée comme une pure déduction mathématique.

Cette genèse mathématique constitue le mythe fondateur de la poétique valéryenne. Il apparaît dès le premier texte théorique de l’écrivain : les « Quelques notes sur la technique littéraire », rédigées en novembre 1889 (dont la publication avorterait, *Le Courrier libre* auquel il était destiné ayant cessé de paraître), aspirent à « poser le problème de l’esthétique du Verbe » avec la « brutalité scientifique » propre à notre époque. Elles décrivent « une conception toute nouvelle et moderne du poète ». Celui-ci « n’est plus le délirant échevelé, celui qui écrit tout un poème dans une nuit de fièvre, c’est un froid savant, presque un algébriste » et son œuvre est le produit d’« un effet entièrement calculé par l’Artiste⁵⁹. »

La notion de *calcul* revient très souvent sous la plume de Valéry à diverses époques, et se trouve par endroits déclinée sous une forme précise. Ainsi, dans une note des *Cahiers* :

Le temps n'est plus très éloigné où l'on pourra faire œuvre d'art en stipulant dès l'origine que cette œuvre doit satisfaire à $p + q$ conditions simultanées et les p *formelles* et les q *significatives*.

A. formelles, c'est-à-dire *longueur*, ton, moyens ou éléments *permis* ou *interdits* énumérés, – conditions conventionnelles – changer ou répéter – tels effets, – distributions des maxima et des minima – c'est-à-dire le réel –

B. significatives, c'est-à-dire *l'imaginaire*, les choses, le sujet, le résumable, la partie devant être crue, imitative, et ces conditions distinctes, indépendantes rendues dépendantes par l'artifice et le vouloir qui sont proprement *Art* – étant bien définies, rapportées à un sujet étalon, corps et possibles. Il y aura lieu à un *calcul* p[ou]r les rendre dépendantes et obtenir l'apparence cherchée⁶⁰.

Dans une note plus tardive, il est question d'une opération beaucoup plus complexe que la simple addition, proche des « équations fonctionnelles » :

Tout à coup me revient ma vieille idée – qui jamais ne se réalisera –

Arriver à l'exécution d'une œuvre par voie de conditions formelles accumulées comme des équations fonctionnelles –

—
de manière que les contenus possibles soient de plus en plus *cernés* —

Sujet, personnages, situations résultent d'une structure de restrictions abstraites – serrée (durée – nombre de voix, – succession des effets physiologiques, suspens – accélération, contrastes)⁶¹.

En dépit des schémas empruntés aux mathématiques, ce qui s'énonce ici est bien moins une méthode qu'un mythe. Dans ses formulations les plus ambitieuses, Valéry ne présente pas sa démarche comme un programme ni un projet, mais comme un désir, un fantasme. « Le temps n'est pas très éloigné où l'on pourra... » : le calcul s'arrache à la temporalité factuelle d'un présent ou d'un avenir plus ou moins immédiat, et se projette dans une vision prophétique, sorte d'équivalent de l'*in illo tempore* du mythe inversé du passé vers le futur. De façon plus caractéristique encore, l'autre note se situe au croisement d'un passé reculé (« ma vieille idée ») et d'un futur intangible (« qui jamais ne se réalisera »). Le projet d'*Agathe*, conte dont la méthode d'écriture constitue en elle-même une réfutation de l'inspiration (« *Vade retro, Musa* ») est un autre exemple intéressant à considérer : « C'est un écrit que j'avais imaginé fait entièrement par système et par opérations régulières. » L'œuvre projetée se veut « le comble de l'artificiel », mais elle se sait aussi le « chef-d'œuvre de l'impraticable⁶². »

Si le *faire* est le critère central pour distinguer ce qui échappe au mythe, force est de constater que la fabrication très savante de l'œuvre par des voies mathématique n'a de réalité que celles des phrases qui la projettent : l'exécution, les opérations envisagées, et plus encore, la réalité de l'œuvre, sont renvoyées vers une époque indéfinie, virtuelle, impossible.

La parthénogenèse

Un autre mythe, dont la présence est infiniment plus discrète dans l'œuvre valéryenne, s'avère éminemment intéressant par la manière dont il s'articule au mythe précédent et par la place qu'il occupe en rapport aux autres figures de la genèse littéraire et artistique : celui d'une parthénogenèse.

Le mot figure sur une page, parmi la vingtaine de feuilles ébauchant un *Conte de fée*⁶³ demeuré à un stade très embryonnaire. Cette notion ne se trouve en aucune manière développée, mais on comprend qu'elle correspondrait aux « mœurs » et à l'« anatomie-physiologie » des fées du conte. L'étymologie du mot, désignant une gestation vierge, est bien sûr suggestive. Au plan biologique, le mot renvoie à un mode de reproduction avéré, présent chez quelques rares espèces végétales et animales, à une gestation solitaire effectuée par la division d'une cellule femelle non fécondée.

On reconnaît la trace de cette parthénogenèse dans un autre projet relativement proche du précédent – il s'agit à nouveau d'un projet de conte investissant de plain-pied le champ du merveilleux : *L'Apocalypse Teste*. La figure d'une gestation vierge vient aussitôt à l'esprit à la vue de deux dessins particulièrement fascinants⁶⁴ présents dans ce dossier hétéroclite : l'un et l'autre représentent une tête de femme avec un embryon humain logé dans le crâne. Un déplacement – une métaphore, au sens littéral – transporte le lieu de la gestation biologique de l'utérus vers le cerveau.

Dans un scénario pour cette même *Apocalypse* figurent des lignes susceptibles d'éclairer les dessins d'une gestation crânienne :

Des sbires viennent [...]
Ils le [Teste] touchent.
Il ouvre alors des yeux insoutenables.
Et une "vertu" sort de lui.
De son front⁶⁵. [...]
La Pensée agit toute nue⁶⁶

La conception vierge reflète un orgueil infiniment plus grand que l'inspiration, que Valéry tourne en dérision en ces termes : « Je ne vois aucun intérêt à être inspiré des dieux. C'est leur servir de flageolet⁶⁷. »

Car la parthénogenèse suppose une endogénèse au lieu d'une exogénèse ; l'œuvre n'est pas le fruit d'une visitation ni l'action d'un autre être, fût-il d'essence surnaturelle et divine : elle naît de soi, en soi, par soi. Elle correspond à l'orgueil, si valéryen, du modèle insulaire. Autre point important : le déplacement du lieu de gestation de l'utérus vers le crâne suggère une germination consciente et volontaire. Si l'inspiration suppose une production nôtre qui pourtant se fait sans nous, la gestation se logeant dans le cerveau, siège de la conscience, suggère une conception voulue, connue et soutenue par moi, du commencement à la fin.

Le postulat d'une création immaculée fait accéder la figure protéiforme de Teste (empruntant, dans les deux dessins évoqués comme en d'autres endroits de l'œuvre, des traits féminins) à une de ses figurations les plus extrêmes. Dans le texte de *La Soirée*, Monsieur Teste a « des épaules militaires⁶⁸ » et une « main rougissante⁶⁹ » ; il prend ses repas tantôt rapidement, tantôt avec lenteur, et se met à ronfler lorsque le sommeil le gagne. Dans *L'Apocalypse*, le personnage n'existerait qu'à travers la synecdoque qui lui donne son nom. Le résultat de son énigmatique production serait une très abstraite « vertu » que rien n'associe à un nul matériau ni à une forme quelconque.

Il importe de souligner que la parthénogenèse est en contradiction complète avec une certaine conception valéryenne de la genèse artistique – celle qui s'exprime avec le plus d'insistance et de force dans les écrits de l'auteur. A la création – ce quelque chose surgi du néant –, Valéry se plaît à opposer la *fabrication*, riche de connotations matérielles et manuelles, l'action physique transformant la matière pour lui imprimer une forme. Or le créateur testien de *L'Apocalypse* serait un front sans main – sans cette « main prodigieuse de l'artiste », « égale et rivale de sa

pensée », dont l'inscription du Palais de Chaillot précise : « L'une n'est rien sans l'autre⁷⁰. »

L'Œuvre de chair

Les images et les fictions par lesquelles se trouve figuré ce mythe sont particulièrement fugitives, comme s'il était difficile de donner une quelconque épaisseur à une possibilité outrée, de conférer une expression autre que subliminale à une tentation irréalisable. Un mythe fait pendant à conception vierge : celui qui associe la création à la gestation animale, et l'ancre dans les instincts, pulsions, désirs et affects qui accompagnent l'union amoureuse. La création artistique figurée par la gestation humaine, comme le fruit de l'accouplement entre deux êtres, peut sembler d'une grande banalité. Mais le mythe tire une partie de sa force de sa situation dans l'imaginaire valéryen, des résistances qu'il a à vaincre chez l'« ennemi du Tendre » qu'est l'auteur de *Monsieur Teste*.

Si l'Edgar Poe de la *Philosophy of composition* est la figure tutélaire de la gestation par la déduction et le calcul, le Richard Wagner de *Tristan et Isolde* est le modèle de la genèse génitale ou érotique :

[...] j'ai appris dernièrement que Wagner a composé son Tristan dans ces circonstances : on sait que cette œuvre est le fruit de son amour de Mme Wesendonck ; mais avant de composer Tristan il a fait une étude théorique ; c'est donc de sa passion et de cette méditation théorique qu'il a fait un cocktail. Voici ce qui me passionne et ce qui m'a passionné intellectuellement dans l'œuvre wagnérienne⁷¹.

Cette confidence de 1929 trouve une expression ramassée à l'extrême à la fin d'une note placée sous le sigle d'Eros : « W[agner] et son Tristan. Passion + méditation technique⁷² ».

Le langage mathématique et l'opération du calcul adoptent une forme infiniment moins sophistiquée que celle de l'équation fonctionnelle que nous avons rencontrée tout à l'heure. Surtout, l'addition ne se fait pas à partir d'éléments homogènes, mais se propose d'allier à la pureté de la méditation formelle un ingrédient éminemment trouble dans l'imaginaire valéryen : la passion amoureuse. Dès la révélation pendant la célèbre nuit de Gênes (ce grand mythe autobiographique de Valéry) des terribles souffrances que la sensibilité est susceptible d'engendrer, l'écrivain s'est armé d'une méfiance radicale envers l'attraction amoureuse. La possibilité, surgie tardivement à partir des années 1920, d'introduire l'univers étranger et menaçant de l'Eros dans l'acte d'écrire cherche à emprunter le langage et les méthodes des mathématiques. Elle prétend additionner la passion au principe de « méditation technique » situé à ses antipodes.

Pour donner corps à ce calcul, Valéry aura recours à un mythe déjà constitué : dans *Lust ou la demoiselle de cristal*, une des deux pièces qui constituent « *Mon Faust* », il met en scène le légendaire savant, engagé dans un projet littéraire qui en fait un alter-ego très évident de l'auteur : « Je veux faire une grande œuvre, un livre⁷³... ». Ce livre devrait correspondre à un projet très précis, énoncé dès les premières scènes, à un programme fixé *a priori* dont la précision rappelle la « méditation théorique » ou « technique » du modèle wagnérien dans *Tristan*. Pour mener à bien un tel programme, Faust a « besoin⁷⁴ » de sa jeune secrétaire Lust, dont le rôle n'est pas seulement d'écrire sous la dictée, mais aussi, de façon plus profonde et plus ambiguë, de constituer auprès de la pensée de Faust, « une présence douce », « une assistance sensible et effective⁷⁵ ».

Le déroulement de la pièce montrera les difficultés à maintenir la netteté et l'équilibre de l'addition projetée : le débordement de l'un de ses

termes – celui de l'Eros – compromet l'efficacité de la méthode et la réalisation de l'œuvre. Dès le premier acte, la progression de l'ouvrage dicté par Faust à sa séduisante secrétaire se voit perturbée par le rire et par la trop belle nuque de Lust. L'interruption de l'ouvrage, au deuxième acte, amorce plus clairement le détournement du projet faustien : l'œuvre à laquelle il aboutira ne sera plus faite de mots mais d'existence : « Voilà mon œuvre : vivre⁷⁶. » Dans les ébauches du quatrième acte, jamais achevé, de *Lust*, il n'y aura plus du tout d'ouvrage à dicter. Il y sera toujours question, en revanche, d'une œuvre – non plus « grande œuvre⁷⁷ », mais « Grand Œuvre » aux résonances alchimiques.

Un des ingrédients du « Grand Œuvre » évoqué dans *Lust IV* s'enracine dans l'épaisseur des fonctions physiologiques : « Le fond de l'affaire est l'attraction non pas sexuelle, mais génitale des deux personnages L[ust] et F[aust]. C'est le Fils latent qui agit pour être⁷⁸. » En des termes plus brutaux, le protagoniste dirait à sa secrétaire : « Je t'aurais foutu, en plein ventre parfait, l'Etre qui manque aux hommes de ce temps⁷⁹. »

L'attraction génitale, aux accents très concrets et très mystérieux à la fois, connaît une dérive singulière. Elle est d'abord détournée de la voie par laquelle le corps engendre des créatures vers celle qui fait naître les ouvrages de l'esprit : le « Fils latent » que devrait porter Lust ne peut plus être. « Mais il demeure toutefois cet espoir – que ce qui ne se fait de chair se peut faire d'esprit⁸⁰. » Dès lors, « ce qui croyait faire des hommes » se trouve « tourné à faire des actes, des œuvres⁸¹ ». La teneur de cet ouvrage de l'esprit est indécise, et peut connaître des changements importants d'un feuillet à l'autre. Dans plusieurs brouillons, elle se fait profondément charnelle cependant. Il ne s'agit plus « de faire une œuvre au sens ordinaire du terme », mais de faire « une œuvre de vie – peut-être de vie avec vie⁸² ». Faust ne se voit plus en créateur solitaire d'un livre, mais en

partie du Grand-Œuvre qui se réaliserait par l'union des amants : « L'idée de fond, c'est la transmutation de l'amour en Œuvre⁸³. » ; « Les vrais amants ne sont qu'un seul artiste qui essaie de créer cette œuvre : l'amour⁸⁴ ». Des répliques feraient dire à Lust devant Faust : « Tu pourrais être mon œuvre » puis, instaurant une réciprocité parfaite :

Fais de moi ton œuvre.
Que tes caresses me créent,
que ton esprit m'engendre
Que ton cœur se fonde
Ce moment est notre enfant⁸⁵.

A la virginité et à l'insularité de la parthénogenèse répond l'idéal d'un partage. Cette figure, complétant les deux précédentes, montre la grande complexité, mais également la vaste étendue des conceptions valéryennes du processus poétique. A un certain extrême, se formule l'hypothèse que le poème soit mathématiquement déduit d'un calcul ou engendré par un pur esprit. Mais ce n'est là qu'une des figures d'une mythologie, et c'est fausser l'œuvre valéryenne que de lui conférer une importance hypertrophiée et de l'isoler des autres figures qui se déploient autour d'elle, en la contrebalançant ou la contredisant. En vérité, la lucidité valéryenne est si entière qu'elle a pleinement conscience de la part opaque qui nourrit la création et sait, en dépit des tentations contraires, qu'elle ne peut que l'accepter et se conjuguer à elle. Elle se sait nourrie par les affects, les pulsions, les désirs. Elle n'ignore pas les injonctions du corps, même si elle ne se contente pas de leur obéir passivement. Ce qui frappe dans l'appréhension valéryenne du processus créateur, c'est l'attention accordée à la complexité et à l'hétérogénéité, le refus d'accepter une vision réductrice, aussi puissante et séduisante soit-elle.

« Voici nos mythes, nos erreurs que nous eûmes tant de peine à dresser contre les précédentes⁸⁶ !... ». Cette phrase qui s'énonce avec humour dans un très hypothétique « *Projet de préface* » pourrait condamner à une relative gratuité l'opération valéryenne dont nous avons tenté de rendre compte : celle-ci consisterait à remplacer, dans une sorte de caprice, une mythologie par une autre, à substituer aux mythes habituels des choses de l'esprit, des figures nouvelles, mais tout aussi contestables.

De fait, la singularité assumée de la mythologie valéryenne, s'opposant à « la faune des choses vagues⁸⁷ », revêt une grande importance. Dès lors que la généralité du fait scientifique est impossible, c'est la singularité qui devient le garant d'une forme de vérité. C'est ce que suggèrent clairement les propos par lesquels s'achève la « Leçon inaugurale du Cours de Poétique » : « [...] tout se réduit aux proportions humaines aussitôt que l'on prend garde de s'en tenir à sa propre expérience, aux observations que soi-même on a faites, aux moyens qu'on a éprouvés. Je m'efforce de n'oublier jamais que chacun est la mesure des choses⁸⁸. » En ce sens, Valéry serait proche du personnage du « Moine S », figuré dans un bref fragment : il « repousse les dieux étrangers – ceux des autres – les Baals » car il « ne veut de mythes que ceux qui naissent de lui⁸⁹. »

Le parti pris de l'individuel et du singulier devient un gage de rigueur. La pensée refuse de s'alimenter des « produits impurs et flatteurs de la tradition, de la paresse d'esprit et de la vanterie ou de la mystique poétiques⁹⁰ », pour se nourrir tout à la fois de l'expérience et de l'analyse des faits d'écriture. Si bien qu'il y a une continuité réelle entre les assertions du Cours de poétique et les irréalisables figures du *Conte de fée* ou de *L'Apocalypse Teste*. Dans l'exigence qui est la sienne, le regard jeté par Valéry sur les processus de la création littéraire et artistique donne

lieu à plusieurs figures, s'ordonnant en un système mythologique. Le lien entre les différentes figures obéit à une cohérence qui n'est pas celle du syllogisme, mais celle du *jeu* – au sens mécanique aussi bien que ludique du terme. Ce jeu n'est pourtant pas synonyme de frivolité : il participe d'une entreprise de connaissance. Il tente de saisir par la prolifération ce dont ne peut s'emparer la quête d'une formulation unique, et il emprunte les voies de l'hypothèse – abstraite ou figurative, spéculative ou fabuleuse – là où l'observation vérifiable montre ses limites. Si bien qu'il nous faut écouter avec attention la variation qui donne à un des énoncés les plus emblématiques de l'appréhension valéryenne du mythe un prolongement inattendue :

Au commencement était la Fable
à la fin sera donc la vérité .⁹¹

Notes

1) P. Valéry, Œuvres, édition, présentation et notes de Michel Jarrety, Le livre de poche, 2016, I, p. 122.

2) Ibid., p. 123.

3) Œuvres, éd. cit., III, p. 956.

4) Voir, par exemple, dans l'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci : « En invoquant des dieux abstraits, le génie, l'inspiration, mille autres [...] on croit qu'il s'est créé quelque chose, car on adore le mystère et le merveilleux autant qu'on ignore les coulisses [...] », Œuvres, I, p. 124.

5) Sur ce point, il rejoindrait Claude Lévi-Strauss qui écrit : « [...] le mythe fait partie intégrante de la langue ; c'est par la parole qu'on le connaît, il relève du discours » (*Anthropologie structurale*, Plon, Paris, 1958, p. 230).

-
- 6) Paul Valéry, Cahiers, Editions du C.N.R.S. en 29 vols, Vol. XXIII, 159.
- 7) Cahiers, XXI, 120.
- 8) Œuvres, I, p. 1236.
- 9) Ibid. p. 1237.
- 10) Ibid.
- 11) Ibid.
- 12) Ibid., p. 1238.
- 13) Cahiers, VIII, 771.
- 14) Œuvres, I, p. 793.
- 15) « Léonard et les philosophes », in *Variété III*, Œuvres, II, p. 367
- 16) Ibid. p. 367.
- 17) Ibid., p. 366-367.
- 18) Cahiers, XXVI, 231-232.
- 19) Cahiers, VI, 274.
- 20) Œuvres, I, p. 779.
- 21) Ibid., p. 1239.
- 22) Œuvres, III, p. 656.
- 23) Ibid., p. 655-656.
- 24) Ibid., p. 656.
- 25) Celle d'un Mircea Eliade pour qui le mythe n'est pas « ce qui ne peut pas exister réellement », mais, au contraire, « une 'histoire vraie' », parlant de « ce qui est arrivé réellement ». *Aspects du mythe*, Gallimard, collection « Idées », 1963, p. 10 et p. 15.
- 26) Cahiers, XX, 331.
- 27) Œuvres, I, p. 124.
- 28) Ibid.
- 29) Ibid., p. 125.
- 30) Ibid.

-
- 31) Cahiers, XXVII, 518.
- 32) Œuvres, III, p. 953.
- 33) Ibid. p. 957.
- 34) Cahiers, XXVI, 232.
- 35) Cahiers, X, 679.
- 36) Œuvres, III, p. 956.
- 37) Cahiers, XXVII, 518.
- 38) Cahiers, XXVI, 231.
- 39) « Comment travaillent les écrivains », in *Vues*, Editions de la Table ronde, p. 317. Des propos tels que celui-ci inciteraient à voir Valéry comme le précurseur et presque le fondateur de la critique génétique.
- 40) Œuvres, III, p. 949.
- 41) Ibid., 974.
- 42) Œuvres, III, p. 289.
- 43) Ibid., p. 280-281.
- 44) « Comment travaillent les écrivains », in *Vues*, p.317.
- 45) Cf. Mircea Eliade, « c'est donc toujours le récit d'une 'création' : on raconte comment quelque chose a été produit, a commencé à être. », *Aspects du mythe*, op. cit., p. 15.
- 46) D'abord dans « Eurêka », Œuvres, I, p. 784.
- 47) Œuvres, III, p. 318.
- 48) Œuvres, I, p. 1239.
- 49) Cahiers, XXIX, 896.
- 50) Œuvres, III, p. 959.
- 51) Ibid., p. 960.
- 52 Œuvres, II, p. 125-125.
- 53) Œuvres, III, p. 963.
- 54) Cf. « [...] la partie essentielle d'une Poétique devrait consister dans l'analyse comparée du mécanisme [] de l'acte de l'écrivain, et des autres conditions moins définies que cet acte semble exiger (« inspiration

», « sensibilité », etc.). » (« De l'enseignement de la poétique au Collège de France », in Variété V, Œuvres, III, p. 949.)

55) Œuvres, III, p. 963.

56) Ibid. p. 973.

57) Ibid.

58) Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p. 240.

59) Œuvres, I, p. 290-291.

60) Cahiers, X, 658-659.

61) Cahiers, XXVIII, 458.

62) Lettre à Pierre Louÿs du 21 mai 1917. In *Correspondances à trois voix*, Gallimard, 2004, p. 1232.

63) Manuscrit conservé à la BnF, Naf. 19084, f. 1 à 19. Le mot figure au f. 18.

64) Ibid., f. 120 et f. 121

65) L'épisode s'inspire de l'hémorroïsse de l'Évangile selon Matthieu (qui sera explicitement évoqué dans le conte « Rachel » des *Histoires brisées*).

66) BnF, Naf. 19084, f. 122.

67) Cahiers, XXIX, 401.

68) Œuvres, I, p. 171.

69) Ibid. 181.

70) Cité parmi le volume II des Œuvres, établie par Jean Hytier, Pléiade, Paris, 1959, p. 1582.

71) Également cité dans Œuvres II, établie par Jean Hytier, p.1577.

72) Cahiers, XVI, 506.

73) Œuvres, III, p. 1021.

74) « J'ai besoin de Lust et de toi-même », Ibid, p. 1024.

75) Ibid., p. 1015.

76) Ibid. p. 1056.

77) Ibid. p. 1021.

78) BnF, Naf 19037, f. 91.

79) Feuillet reproduit dans *Cahiers Paul Valéry* n°2, « Mes théâtres », Gallimard, 1977, p. 85.

80) Ibid.

81) Ibid.

82) Passage dactylographié reproduit in *Cahiers*, vol. I, Edition établie par Judith Robinson-Valéry, Pléiade 1971, p. 1451.

83) BnF, Naf 19037, f. 93.

84) Ibid., f. 112 bis.

85) Ibid., f. 64.

86) Tel Quel II, in *Œuvres*, III, 474.

87) *Œuvres*, I, p. 1236.

88) *Œuvres*, III, p. 974.

89) *Cahiers*, XVII, 87.

90) *Cahiers*, XXVII, 518.

91) BnF, Naf 19303, f. 61 v.

Jürgen Schmidt-Radefeldt

Mythisches Denken und Sprachkritik bei Paul Valéry

μ¹ Voici nos mythes que tant de peine nous eûmes
à élever contre de plus anciens. (C ed. int.VII, 76).

On peut dire que le monde *social*, le monde
juridique, le monde *politique* sont essentiellement
des *mondes mythiques*. (Œ Pl. 1, 1033).

Abêtissement. Une Société est un fonctionnement
à base mythique – et réflexe acquis.
(PAA : *Principes d'an-archie*, 1984, 124).

Ohne Gerichtsverfahren oder Senatsbeschluss wurde Publius OVIDIUS Naso, der Dichter der klassischen *Metamorphoseon libri* (Bücher der Verwandlungen) und römischer Publikumsliebbling, nach Tomis, dem heutigen Constanța, ans Schwarze Meer verbannt. Ovid fiel sozusagen aus der augusteischen Zeit in eine absolut fremdartige griechisch-römische Welt, ein Schicksal mit unzähligen Herausforderungen, Verwandlungen und fremdartigen Mythenwelten.

Zwei Jahrtausende danach betitelt Paul Valéry ein *Cahier-Dossier* von 21 Seiten mit *Ovide chez les Scythes* (alternativ *Ovide chez les Thraces* und *O. Chez les Barbares*, 1918), das Fragment eines kurzen Gedicht- oder Opernprojekts. Dieses Manuskript, die Druckfassung sowie neun Kurzbeiträge einer Forschergruppe veröffentlichte Huguette Laurenti 1997, der Text

findet sich also nicht in den Pléiade-Ausgaben der *Cahiers* oder *Oeuvres*². Nur an einigen Stellen in seinen 263 *Cahiers* (1894-1945) – im Cahier F – verweist Valéry auf dieses unvollendete Vorhaben, das neben *La jeune Parque* (1917) sein starkes Interesse an Mythen in jenen Kriegsjahren beweist. Das *Cahier-Dossier* greift Thematiken auf wie den Baum (l'arbre), das Meer (la mer obscure abonde), den sprachlichen, poëtischen, rezeptionsanalytischen Versaufbau der Dichtung, Metamorphosen von Erinnerungen:

Se souvenir de ce qui n'a jamais été..? – Mais alors il y aurait une sorte de forme du souvenir, qui n'est pas absolument liée au passé: du moins au passé défini. Qui fait reconnaître sans avoir connu.

De même que le passé peut nous revenir sans que nous ayons conscience de sa qualité de passé, de même le nouveau peut se donner comme ayant déjà été. (CCG 1997, 19)

Auch das Ziel des Gedichts steht immer wieder im Mittelpunkt: « Le poème en puissance doit passer en acte. Ce mouvement est le sujet du poème. », wie auch die Grundlagenfrage jeder Poetik nach der Rolle der „Inspiration“:

< L'inspiration > est l'état dans lequel il y a dissolubilité entre un fond et une forme – [...]

Ils se donnent inséparablement – soit qu'on les reçoive dans cette union –, a parte ante. Je veux dire de soi, soit qu'on les reçoive d'autrui.

L'objet d'un poème est l'inspiration.

Le but du poète professionnel est de faire supposer que son poème est inspiration – d'inspirer l'inspiration. Son but est d'inspirer. (CCG 1997, 23)

Neben der Klärung poetologischer Ziele und der Mitteilung eigener dichterischer Erfahrung nennt er auch « chant », « Mystique de ce poème » (CCG 1997, 31) sowie das Erstaunen der Skythen gegenüber der Fremdsprache des Ovid (« Un Scythe : c'est étrange – quel langage. Il y a là quelque chose de magique. » CCG 1997, 27). In dem oben zitierten Text beschreibt Valéry den Aktivierungszustand dieser scheinbar unauflösbaren *forme/fond*-Relation (Lautstruktur/Bedeutung) der Wörter, um dadurch – zur Überraschung von Dichter und Rezipienten (« bouchoreille ») – zu psychisch neuen Erlebnissen der Seele bei wechselseitiger „Inspiration“ zu gelangen. Allgemein gilt, dass sich die lautliche Gestaltung (*le son, la Voix*) wie das semantische Potenzial der Wortabfolgen (*idées*) funktional verbinden und den Sprecher/Hörer von Dichtungen in einen Zustand der Oszillation³ versetzen. Da aber Ovid und der Skythe verschiedene Sprachen sprechen (Latein, Skytisch⁴), somit die konventionellen Verbindungen zwischen Lautabfolge/Bedeutung den beiden Sprechern absolut unvertraut, fremd sind, sie sich also *absolut nicht verstehen*, kommt ein Zustand der Oszillation zustande, der etwas ganz anderes generiert. Diese Konzeption beschreibt Valéry in seinen *Cahiers* aus einem anderen Blickwinkel, dem des *Mythismus* :

Poésie est Mythisme -. L[angage]

Un mot étant prononcé d'une certaine manière exige excite un état comparable à un résonateur (cf. le Hom [?] *des bouddhistes* ?) dans lequel état son et sens se répondent (comme des complémentaires). Mais le sens, partie toujours subjective et malléable du système Mot se fait alors ce qu'il doit être, p[ar] ex[emple] demeurer dans cette relation oscillante, et conserver l'état résonnant ϕ/ψ .

Et il en résulte aussi une production conforme. Il se formera des quasi-idées, des propositions qui n'auraient aucune chance de se former et de jouer un rôle – hors de cet état.

« Poésie » c'est de manier les mots par leur résonnance des 2 genres.

$$\mu = \varphi + i \psi \text{ (C 22, 132).}$$

Die Gleichung liest sich: *My*[thisme] ist die Summe von *phi* [physique, forme, son] und *i psi* [imaginaire psychique]. Dieser « Mythismus » hat also für Valéry nichts mit Religion oder Esoterik zu tun (vielleicht mit angewandter Semiotik), sondern wird hier als Funktion eines psychosomatischen Resonators⁵ zwischen sinnvoller Sprachlautbildung und sinnentleerten Laut- und Vorstellungsphänomenen verglichen. Mythismus und Mythos haben aber durchaus vergleichbare Wirkungs-weisen, wie unten aufgezeigt werden wird, als positiv-kreative Phänomene in lyrischen Prozessen oder als negativ-vernebelnde Kräfte in Denkabläufen oder bei agitatorischer Verwendung.

Symbolismus und Mythen

In diesen letzten Jahren des ersten Weltkriegs – also in seiner zweiten lyrischen Lebensphase – beendet Valéry gerade sein großes Gedicht *La jeune Parque* (1917) sowie andere Gedichte für die Sammlung *Charmes* (1922), die erneut Themen der klassischen Mythologie aufgreifen und sie seinem poetisch-imaginären Gedankenausdruck anverwandeln.

Die gedankliche Dichte der klassisch-antiken Mythen, ihre Erkenntnis in eigenen und fremden Denkprozessen haben Valéry in höchstem Maße seit Anbeginn seines Schreibens fasziniert. Mythen und mythisches Denken

stellen für ihn einerseits einen Grundbestandteil des imaginären (bildhaft-symbolischen) Dichtens und Denkens dar, werden aber andererseits aufgrund eines möglichen präzisen Sprachgebrauchs zum Gegenstand analytischer Sprachkritik. Beide Ansätze spiegeln sich auch in Valéry's grundlegender Unterscheidung von zwei Funktionen der Sprache wider: der allgemesprachlichen und der poetisch-imaginären, « les deux effets de l'expression par le langage: transmettre un fait, – produire une émotion. La poésie est un *compromis*, ou une certaine proportion de ces deux fonctions » (CE Pl. 1, 650).⁶ In seiner „poïétique“ verschränken sich beide Aspekte.

Die poetischen Eingebungen und Einbindungen des jungen Valéry sind stark durch den französischen Symbolismus Ende des 19. Jahrhunderts geprägt, wenngleich er sich einer „Schule“ dieser Art (was der Symbolismus ja auch nicht war) nie angeschlossen hätte⁷. Valéry entwarf seine eigene symbolistische Ausrichtung, eine ‚poésie pure‘, für die höchster Anspruch der theoretischen ‚poïétique‘ und der lyrischen Praxis gelten sollte. Nichtsdestoweniger bekennt er sich spät immer noch beglückt, ja geehrt, « de prendre part à la génération d'un mythe, en pleine lumière » (CE Pl. 1, 688). Wie bekannt reaktivierte auch der Symbolismus verschiedenste Mythen der Antike, auf die Valéry in seinen Gedichten, Prosagedichten, Texten zurückgreift, wie er auch in *Petite Lettre sur les mythes* (1928) die drei Hauptangriffspunkte gegen den Symbolismus mit dem dreiköpfigen Cerberus verbildlicht: « Énumérons donc ces trois têtes du Cerbère moyen: L'une des bouches nous dit: Obscurité; L'autre: Préciosité; Et la troisième dit: Stérilité. Telle est la devise inscrite au front du temple symboliste. » (CE Pl.1, 704; W 3, 340 f.). In seinen dichterischen,

symbolistischen Phasen (*Album de vers anciens*, *La jeune Parque*, *Ovid*, *Charmes*) pflegte Valéry Kontakte zu Dichtern wie Mallarmé, Rilke, Verhaeren, Verlaine u.a.⁸, sie alle greifen auf mythische Symbolik, Vergleiche und Themen in unterschiedlicher Anverwandlung zurück. In seinen *Cahiers*, *Dossiers*, *Essays* umkreist Valéry stärker theoretisch das mythische Denken, gibt dem Phänomen einen hohen Stellenwert in seiner Analyse des Denkens und geht sowohl in der Typologie wie auch ihrer Einordnung in seiner Analyse des Geistes und Erkenntnis über den Symbolismus in Richtung einer eigenen Semiotik und „mythologie“ hinaus, die so gar nichts mit einer psychoanalytischen Mythenforschung (etwa zu Narziß, Narzißforschung oder Ödipus und Traumdeutung eines Sigmund Freud oder Otto Rank) zu tun hat.

Für Valéry steht der Mythos in seinen narrativen Eigenschaften neben der Sage (lat. *fabula*: « AU COMMENCEMENT ÉTAIT LA FABLE. Nécessairement. Car ce qui fut est esprit, et n'a de propriétés qui ne soient de l'esprit » [CE Pl. 1, 394]), ebenso neben dem Märchen im germanischen Kulturkreis: beides vorrangig durch mündliche Sprache tradierte Erzählformen, die prinzipiell dem menschlichen Geiste näher stehen als dem Mystizismus oder Mythismus, – somit steht ihm auch die *Kunde*, der es oft an Wahrheit mangelt, im Grunde fern.

Mythen als sprachliche Konstrukte definieren

Klassische wie moderne Mythen Valéry's firmieren bei Valéry meist unter den Eigennamen der mythologischen Gestalten – der Antike (Narcissus, Helena, Orpheus, Vénus, Sémiramis, Amphion, Adonis, Amazonen, Hera,

Calypso, César, die junge Parze, Feen), des Christentums (Gott, Engel, Teufel, Méphistophèles, Dämonen), der Moderne (Leonardo, Louis XIV, Napoleon, Goethe, Robinson) – oder sie sind Schöpfungen ganz seiner eigenen Gedanken- und Begriffswelt (le Moi, *Le Cimetière marin*, l’Orient, le Temps, le Hasard etc.). Alle verbinden sich mit Eigenschaften des Fabelhaften, Außergewöhnlichen, Sensationellen, Geheimnisvollen, Unvorstellbaren – sogar Metaphysischen, sie evozieren Vorstellungsräume und -zeiten, die in grauer Vorzeit, im Alltag oder ferner Zukunft liegen (utopisch oder dystopisch) und werden mit der Sprecherintention außersprachlicher Wirkungen eingesetzt⁹.

Ob es sich nun um legendäre Gestalten wie Helden, Götter, Halbgötter oder Mischwesen, um legendäre Dinge, Bauwerke oder Ereignisse in Sprach- oder Kulturgemeinschaften oder um konfigurative Konzepte verschiedenster Art handelt – in jedem Fall sind alle mythischen Kreationen für Valéry *sprachlich* verortet, teilweise (vor allem in der Lyrik) auch bildlich gestaltet¹⁰.

Mythen, Sagen, *gehen traditionell auf mündliche Rede (Erzählung) zurück, also auf eine sprachtextliche Gestaltung*; dieser Punkt ist von grundlegender Bedeutung in Valéry’s Sprachtheorie der *Œuvres* und *Cahiers*. Folgende Definitionen des Mythos formuliert er als Sentenz :

Est *Mythe* toute notion dont, à une autre époque, ou dans un autre lieu, ou dans un autre esprit, quelque notion toute différente a pu tenir lieu, remplir le même rôle, satisfaire le même besoin. (Œ 2 Pl., 842; W 5, 420)

Mythe est toute chose qui est inséparable du langage, et lui emprunte toutes ses vertus sans contrepartie. (C Pl.1, 451; C/H 1, 558).

Mythe: Toute existence qui ne peut se passer du langage et s'évanouit avec un mot ou nom – est *mythe*. (C Pl. 1, 454; C/H 1, 561).

Entstehung, Fixierung und Verwendung eines Mythos ist also immer untrennbar an Sprache gebunden. Mythen schöpfen ihre magischen und imaginären Kräfte ohne Gegenleistungswert (*sans contrepartie*) aus einer übersteigerten Aktivität der Vorstellung mittels Sprache. Schon 1928 hatte Valéry diese Auffassung in seinem fiktiven Brief an eine « Dame ohne Gesicht » öffentlich gemacht (*Petite lettre sur les mythes*)¹¹. Valéry beschreibt (s)einen Geisteszustand, der in seinen Vorstellungen, Träumen und Vagheiten des gedanklichen Ausdrucks (auch mangels eines Anderen, eines Kommunikationspartners, etwa eines Robinson, der seiner mentalen Papageien, Chimären, Monster, Medusen, Götter oder Dämonen Herr zu werden versucht, sich dann aber zwingt, vernünftig, folgerichtig und angstbefreit zu denken und zu sprechen, entgegen allen Sprechweisen der Altvorderen, über die Valéry urteilt: « Nos ancêtres s'accouplaient dans leurs ténèbres à toute énigme, et lui faisaient d'étranges enfants.» (CE Pl.1, 962) ¹².

Und noch eine andere Definition von ‚Mythos‘ greift Valéry in der *Petite Lettre* auf, die wiederum die sprachliche Natur des Mythos unterstreicht, aber warnend darauf hinweist, dass der menschliche Geist dazu neigt, auch dunkler, bizarrer, absichtlich inkohärenter und unsinniger Rede einen Sinn zu unterstellen.

Mythe est le nom de tout ce qui n'existe et ne subsiste qu'ayant la parole pour cause. Il n'est de discours si obscur, de raconter si bizarre, de propos si incohérent à quoi nous ne puissions donner un sens. Il y a toujours une supposition qui donne un sens au langage le plus étrange. (Œ Pl. 1, 963 f.; W 4, 251 f.)

In einem Diskurs kann einerseits alles zur Mythe werden, stellt Valéry in seinem *Kleinen Brief* fest, andererseits aber aufgrund erhöhter Präzision und sprachlicher Genauigkeit kann alles Mythische in der Sprache (und damit auch im Denken) verlustig gehen – der Mythos (das Mythische im sprachlichen Denken) hat janusköpfig zwei Gesichter: Kreativität (und damit Zerbrechlichkeit) der Vorstellungskraft durch eine Art Metaphorisierung auf der einen Seite, Zerstörungskraft durch einen agitatorischen Sprachgebrauch des mythischen Denkens auf der anderen Seite. Die Sprache ist *per se* in ihrem inneren Wesen stark mythifiziert, so hebt Valéry hervor:

En vérité, il y a tant de mythes en nous et si familiers qu'il est presque impossible de séparer nettement de notre esprit quelque chose qui n'en soit point. On ne peut même en parler sans mythifier encore, et ne fais-je point dans cet instant le mythe du mythe pour répondre au caprice d'un mythe ? (Œ Pl. 1, 965 ; W 4, 253).

Das Denken erscheint Valéry durch Mythen (zum Beispiel gerade auch durch etymologische Bedeutungsreminiszenzen oder historische Vorspiegelungen ohne Referenz im Realen) derart geprägt zu sein, dass es sich nur mühsam in formale Repräsentation oder Kennzeichnungen retten kann. Valéry versucht es trotzdem :

Dire que M est un mythe, c'est dire que l'on peut substituer M' à M sans inconvénients sensibles dans l'ordre des choses O.

La mention de O est essentielle.

Il en résulte que qui défend ou prêche un mythe cherche à accroître

1° l'importance de O et

2° les inconvénients de M',

c'est-à-dire à nier la nature mythique (la possibilité M/M').

D'ailleurs le mythe est verbal. Donc un excitant.

(Mais ce verbe fait couler le sang.)

Le mythe est un substantif – Politique, société. (C 20, 750)

Valéry knüpft also das Erkennen und Benennen eines Mythos an die Eigenschaft, sich ohne Schwierigkeiten in die *Ordnung der Dinge* im/durch alltagsprachlichen Diskurs versetzen („über-setzen“) zu können. Der Sprecher, der einen Mythos in seine Rede einbringt, will (meist) dadurch die Wichtigkeit eines Sachverhalts (O) oder sogar mögliche kontrafaktische Konsequenzen oder gar Risiken (M') stärker erscheinen lassen. Ein Mythos ist für Valéry als sprachliches Phänomen immer auch ein Erregungsmittel (*excitant*). Wenn er hier behauptet, dass ein Mythos immer ein Substantiv sein muss, so meint er Eigennamen oder nominalisierte Lexeme, Konkreta und vor allem (imaginäre) Abstrakta.¹³

In einer anderen logisch formulierten Notiz geht Valéry auf den Assimilierungsprozess bei der Mythenbildung ein: Mythen entstehen demzufolge durch Assimilation eines ‚substantif vrai‘ oder eines Objekts (das heißt eines Elements, das die Diversität der Erfahrungsvariablen sättigt) mit *benennbaren* psychischen Wirkungen.

Mythes L[angage] résultent de l'assimilation à un substantif vrai ou objet (c'est-à-dire élément saturant la diversité des variables d'expérience) d'effets psychiques nommables.

La notion de Nommable est essentielle. Comparable à mesurable. (C 20, 853)

Das hier genannte Kriterium der *Benennbarkeit* der psychischen Wirkungen bringt den Mythos in die Schwierigkeit seiner Erfassbarkeit durch sprachliches Denken, in die Ordnungen der oben genannten O oder M' zurück. Der Begriff des ‚substantif vrai‘ (*substantivum verum*, d.h. ein Konkreta bezeichnendes Substantiv) wurde als Kategorie in der Beschreibung der homerischen Formenlehre im 19. Jahrhundert wieder aufgenommen.¹⁴

Sprachliche Kennzeichnungen des Mythos

Indem Valéry die Natur des Mythos in den Bereich des Sprachlichen verlegt, stellt sich auch die Frage, welche orthografischen oder mündlichen Mittel für seine Kennzeichnung geeignet sind, denn zwischen mündlicher und schriftlicher Kodierung (Ebene) ist zu unterscheiden:

- (a) Im mündlichen und schriftlichen Sprachgebrauch kann ein Mythos als solcher *direkt benannt* werden,
- (b) Im Schriftlichen kann dazu der Mythos durch Anführungszeichen, durch Kursivierung oder Majuskeln *offensichtlich* markiert werden.¹⁵

Besonders ein einzelnes Wort zwischen Anführungszeichen zu setzen hat für Valéry den großen Wert, es dem Schreiber zu erlauben, seine diverse Distanzierung zu dem betreffenden Begriff klar zu signalisieren:

Mettre un mot entre guillemets, c'est pour *moi* le placer dans la bouche d'un *moi* moins conscient que celui qui met les

guillemets. Ce mot dès lors provient d'un moi considéré comme *partie, état* – d'évolution, *degré* de Moi, embryon etc. ou encore [...] ([*Textabbruch*. C 11, 513; C Pl. 1, 1324, Fussnote C)

Gewiss gibt es in den *Cahiers* noch manch andere Funktionen für die Verwendung von Anführungszeichen, etwa die, einen Begriff wie einen Verdächtigen unter Anklage zu stellen (*mettre en accusation* - C XVIII, 68), oder aber damit auf die Verwendung(sweise) durch andere ungenannter Sprecher zu verweisen und damit dann die Verantwortung dafür anderen zuzuschieben – in jedem Fall ist nach Valéry's Auffassung ein *Provisorium* mit dem Gebrauch angezeigt ¹⁶.

Dazu einige Beispiele:

Zu (a)

Ego. En somme – Je cherchais à me posséder – Et voilà mon mythe – – à me posséder.. pour me détruire – je veux dire pour être une fois pour toutes – [...] (C 23, 289; C Pl. 1, 183; C/H 1, 241)

In seiner Analyse des Systems ICH in den *Cahiers* steht 'Ego' (MOI) meist als Sigel, sie konzentriert sich auf sein Bewusstsein, sein intellektuelles und poetisches Denken, Empfinden (Eros, Bios), seine Aufmerksamkeit und Affektivität im Zuge der Versprachlichungen, auf seine Tätigkeit des Schreibens (*Ego scriptor*) und immer wieder auf sich, als *Selbst* (*le soi* versus *Person*), als ein System.

Le « Moi » est un mythe grossier – tandis que ce qui est observable, c'est l'instant ou plus exactement, le QUANTUM QUALE, le tout instantané – et sa structure instable. [...] (C 28, 869-871 ; C Pl. 2, 551 ; C/H 5, 212).

Tout est extérieur (dans la méditation brusque) à un je ne sais quoi, qui est moi, – et qui est un mythe ; – car il n'est point de qualité, de sensation, de passion, de souvenir,... dont il ne se sente indépendant quand sa vie même en dépendrait. Car sa vie même lui est – étrangère. (C 9, 275; C Pl. 2, 302; C/H 4, 502).

Auch die Einheit der Wissenschaften hält Valéry für einen Mythos, da die Verschiedenartigkeit der Forschungsbereiche und -methoden divergent sind und sich so entwickelten, sich allenfalls im Hinblick auf die Einheit eines ICH zusammen führen lassen ¹⁷ :

(philos.) Mythe de l'unité du savoir
 Mais elle est une projection de l'idée de L'unité de chacun.
 Mais celle-ci se montre de plus en plus un effet de perspective – comme les parallèles *convergentes* vers un point.
 Le point – L'Unité MOI.
 Celui qui est réponse à ce qui est vu, su, senti, à *un certain instant*. (1938. C XX, 836)

Zu (b)

Aufgrund gesetzlicher Kodierung der Orthografie des Französischen werden durch Majuskeln eingeführt : Eigennamen von Personen, Ländern, religiöse, politische und gesellschaftliche Institutionen – insbesondere die christlichen und mythologischen Gottheiten, Halbgötter, Idole –, weiterhin personifizierte Abstrakta in der Dichtung, Sternbilder und Planetennamen (sofern kosmographisch gemeint auch *Soleil, Lune, Terre*), dazu Namen für Festtage, Straßen, Monumente, Gebäude, Anredeformen –, das ist durchaus eine Menge an Würdenträgern und respektablen Entitäten¹⁸, die jeder Franzose verschriftet so zu respektieren hat; der Deutsche hat mit seiner Groß- und Kleinschreibung andere Probleme. Die orthografische

Konvention des Französischen versteht Valéry sich nutzbar zu machen, wenn er zwischen *histoire* und *Histoire* unterscheidet: In einem Brief vom 25. August 1942 an den Parlamentarier, auch Finanz- und Erziehungsminister der III. Republik, Anatole de Monzie, setzt Valéry die Groß- und Kleinschreibung zur semantischen Differenzierung von *Histoire* / *histoire* ein und macht folgenden Vorschlag:

Le mot Histoire a deux sens : quand on l'écrit avec un grand **H**, il s'agit d'un mythe qui se dessine, menaçant, quand on dit: *L'Histoire nous enseigne*,... *l'Histoire jugera*; C'est un mythe en deux foutaises.

Histoire avec un grand **H** et Philosophie (avec majuscules) ce sont des genres littéraires, honteux de l'être. Je ne leur reproche que cela. Ces monstres ne veulent pas qu'on dise qu'ils inventent et qu'ils donnent à imaginer. Comme si ce n'était rien.

Quant à l'**h**istoire (avec un petit **h**) c'est un ensemble d'écritures ; cela se lit ; cela divertit ; mais personne n'a jamais pu définir la différence qu'il y a dans l'état d'esprit du lecteur de Balzac et dans celui du lecteur de Michelet. À mes yeux, tout est là. C'est le même illusionnisme. Il en résulte que rien ne distingue, *quant à l'effet* produit, un document *vrai*, d'un document *faux* que l'on croit être vrai. Etc. (Fettschrift von uns; Œ Pl. 2, 1548.).

Die Charakterisierung DER Geschichte als « monstre » (Mythe) lässt Valéry's Einschätzung der Geschichtswissenschaft durchscheinen, wie er sie in den Rubriken der *Cahiers* (Sigel „H/P“, Histoire/Politique) zusammenstellte: ein ungenaues Halbwissen von Zusammenhängen und „Kausalitäten“ der Ereignisse (C/H 5,485), eine starke Mehrdeutigkeit und Zweifelhafteit der zugrunde gelegten Quellen und historischen „Fakten“, denen viel Mythisches anhängt (W 7, 433), der sehr begrenzte Wert der Jahreszahlen – der Chronologie, vergleichbar mit der

alphabetischen Reihenfolge, die erfundenen « Nationen» (auch ein Mythos) – die als fiktive Personen verstanden werden, das Unverständnis für eine berühmte Behauptung wie „Wir gehen rückwärts in die Zukunft“ (C/H 5, 527), die Unsinnigkeit von Kriegen und die Uneinsichtigkeit in die Notwendigkeit von Grundlagenforschung in den Geschichtswissenschaften. Der Begriff des Zufalls (*hasard* < arab. *az-zahr* „Würfel zum Spielen“) zum Beispiel ist Mythos in dem Sinne, für viele Erklärungsschwierigkeiten oder –unmöglichkeiten in der Ordnung der Dinge verwendet zu werden.

Hasard

Les mots de *surprise*, *accident*, *étonnement*, *ignorance*, *désordre* témoignent de notre familiarité avec cette impuissance à défier soit naturellement soit artificiellement l'infinie variété des combinaisons qui nous assiègent intus et extra.

Il a fallu faire un mythe de cette insuffisance. L'homme a appelé *Hasard* la cause de toutes les surprises, la divinité sans visage qui préside à tous les espoirs insensés, à toutes les craintes sans mesure, qui déjoue les calculs les plus soigneux, qui change les imprudences en décisions heureuses, les plus grands hommes en jouets, les dés et les monnaies en oracles; qui fait les batailles comparables à des *parties*.. Le *Hasard* ne se peut regarder fixement. (C VII, 3-4; C Pl. 1, 1305; C/H 4, 70 f.).

Bei alldem spielt der Faktor 'Zeit' auch immer eine Rolle. Dessen ist sich Valéry bewusst, als er den *Kleinen Brief über die Mythen* konzipiert, sich dabei der Richtungslosigkeit und Unlust des Schreibens bewusst wird und plötzlich feststellt, dass er « barocke Formen, scheußliches Fischgetier und allerlei Kraken im haarigen Gewirr allzu flüssiger, allzu flüchtiger Schnörkel » (W 4,250) auf das Papier gekritzelt hat, – in Erinnerung an einen Besuch im Aquarium von Monaco: « Sie [i.e. seine Schreibfeder]

erzeugte da *Mythen*, die mein Warten im Hingang der Zeit aus sich entließ» (*ibidem*).

Temps

L'esprit s'y prend tout de même. Mais encore il renchérit sur la nature; et non seulement il crée, comme elle a coutume de faire, mais il y ajoute qu'il fait semblant de créer. Il compose au vrai le mensonge ; et cependant que la vie ou la réalité se borne à proliférer dans l'instant, il s'est forgé le mythe des mythes, l'indéfini du mythe – le *Temps*... (CE Pl. 1, 963; C/H 4, 251).

Réalité

Réel - Il n'y a aucun doute sur *la réalité du monde extérieur* tant que l'on ne fait un mythe de ces mots, et qu'on n'y voit que ce sont : des instruments d'échange qui valent dans la mesure où l'échange est satisfaisant. Le fameux doute commence avec une sorte de comédie volontaire, dure peu en fait, car elle est incompatible avec le vital ; mais que l'on développe verbalement ad libitum. (C. XXVIII, 526; C Pl. 1, 765 ; C/H 2, 351)

Nation

Mythes – H[istoire] P[olitique] Considérer une « nation » comme une personne. La « politique » traditionnelle l'exige. Comment parler sans substantifs ! (C 2, 188.)¹⁹

Liberté, Égalité, Souveraineté

Plus tard encore, la liberté devint un idéal, un mythe, un ferment, un mot plein de promesses, gros de menaces, un mot qui dressa les hommes contre les hommes; et généralement, ceux qui semblent le plus faibles et se sentent le plus forts contre ceux qui semblent le plus forts et ne se sentent pas le plus faibles.

Cette liberté politique paraît difficilement séparable des notions d'égalité et de « souveraineté » ; difficilement compatible avec l'idée « d'ordre » ; parfois avec celle de « Justice » (CE Pl. 2, 961, *Fluctuations sur la liberté*).

Bonheur

Par le mythe vulgaire du *Bonheur*, on peut faire des hommes à peu près ce que l'on veut ; et tout ce que l'on veut, des femmes. (C 9, 752 ; C Pl. 2, 1399 ; C/H 6, 600).

Eine solche Feststellung wirkt wie eine „boutade“, ein witziger Einfall, der nur eine kurze Verweildauer im Denken des Angesprochenen hat.

Le commencement

Quant à l'idée d'un commencement, – j'entends d'un commencement absolu, – elle est nécessairement un mythe. Tout commencement est coïncidence; il nous faudrait concevoir ici je ne sais quel contact: entre le tout et le rien. En essayant d'y penser on trouve que tout commencement est conséquence, – tout commencement achève quelque chose. (Æ Pl. 1, 863 f.; W 4, 120 f.).

La Foi chrétien

La foi (religieuse) est peut-être un mythe.

Les croyants qui se rencontrent ont leurs intérêts avant tout qui les possèdent. [...] Peut-on appeler foi un hommage à l'inconnu ? Deo ignoto [...] (1918. C VII, 183 ; C Pl 2, 599 ; C/H 2, 510).

Dieu

Il y a un mythe du savoir (qui vit encore dans les esprits,) qui eut sa plus nette et sa plus forte expression dans l'attribution à un Dieu d'une connaissance totale « Dieu sait tout », et immédiate - « Dieu voit tout » - etc. formules remarquables où le mot *Tout* est une belle « intégration ».... (voisinage aussi du (*Dieu = Tout*) ou Panthéisme).

Ce mythe veut que le savoir tende à une limite et puisse arriver à un terme – au moins sur des points particuliers – [...] (C Pl. 2, 664).

Civilisation

Toutefois notre idée *Civilisation* nous est mythe. On a, en effet, dissocié cette idée vague de tout exemple ou cas particulier et créé. Civilisation est capital, accumulation. (PAA 1984, S. 73)

Mythen sind seit Anbeginn der Zeiten in allen Bereichen des sozialen wie individuellen Lebens nachweisbar, Valéry schlägt demzufolge einmal eine diversifizierte (sozialgeschichtliche) Typologie der Mythen vor:

De Dyaus jusqu'à l'Entropie – Des Nornes ²⁰ jusqu'aux formes algébriques, les Mythes!

D'abord les naturels, puis les industriels et guerriers, puis les mythes législateurs, sociaux, – puis les aristocratiques, les artistiques, les plébéiens – les mythes individuels.

Immense, fautive, admirable *définition de choses* incessamment renouvelée –

Le tout né de la nécessité de briser et de décomposer la trame de la connaissance – analogue à la recherche des mesures, d'unités de mesure pour l'application aux continus. (C III, 68; C 1894-1914, éd. int., VI, 73).

Anverwandlung persönlicher Mythen

Im Folgenden sollen zur Verdeutlichung nur einige wenige Mythen, die für zentrale Bereiche der Gedankenwelt Valérys und ihrer metamythischen Dimension, aufgezeigt werden.

Leonardo da Vinci. Die fünf Texte (davon drei Essays ²¹) über das Werk Leonardos in den Jahren 1894, 1919, 1929, 1931 und dazu die konti-

nuierlichen Notizen (allein circa vierzig in den *Cahiers* der Pléiade-Ausgabe) beweisen die starke Präsenz dieses Werks und dieses Genies im Denken Valéry's; er bekennt, dass es sein Versuch gewesen sei, « de concevoir et de décrire à ma façon *le Possible d'un Léonard* que le Léonard de l'Histoire » (Œ Pl. 1, 1204). Valéry hat sich in die Methode dieses ihm möglichen Leonardo hineinversetzt, um darüber zu einer eigenen Methode des Denkens zu finden. Diese Anverwandlung schließt er 1919 mit dem Gedanken: « Quant au vrai Léonard, il fut ce qu'il fut... Ce mythe, toutefois, plus étrange que tous les autres, gagne indéfiniment à être replacé de la fable dans l'histoire. Plus on va, plus précisément il grandit. » (Œ Pl.1, 1233). In welchem hohem Maß sich die Geistesverwandtschaft zwischen Leonardo und Valéry vollzogen hat, macht der Blick in die *Quaderni* und *Cahiers* deutlich: auf der einen Seite naturwissenschaftliche Thematiken (L. de V.: Anatomie, Medizin, Botanik Geologie, Optik etc.), auf der anderen Seite mehr geisteswissenschaftliche (P. V.: Sprache, Literatur, Poetik, Psychologie, Gedächtnis, Zeit, Theta, Ästhetik etc.) – und einige Bereiche haben beide aufgegriffen (Mathematik, der Mensch, Physiologie etc.). Im Vorwort zur Übersetzung der *Quaderni* ins Französische schreibt Valéry:

Voici un conte merveilleux, dans lequel tout est vrai, et non seulement vrai, mais vérifiable. S'il était imaginaire, ce serait un chapitre de la *mythologie de l'esprit humain*, et le personnage [...] se rangerait parmi les héros et les demi-dieux de la Fable intellectuelle. [Kursivsetzung von uns] ²²

(2) **Robinson.** Im Mythos Robinson setzt Valéry gewisse Eigenschaften der Gestalt des Monsieur Teste fort: Robinson schafft zum nützlichen Gebrauch seines Denkens die Traumfragmente („fragments de rêves“) vom

Ufer der Schatten an das Ufer der Wirklichkeit hinüber: „Robinson s’efforce d’en ramener quelque choses de prix sur le rivage. Il peine.“ (*Instants. Mythologie*. In Œ Pl. 1, 379). Auch der Schreiber der *Petite Lettre* notiert:

Je suis pauvre, mais je suis roi ; et sans doute, comme le Robinson, je ne règne que sur mes singes et mes perroquets intérieurs ; mais enfin, c’est régner encore ... Je crois, en vérité, que nos pères ont trop lu et que nos cerveaux sont faits d’une pâte grise de livres... (Œ Pl. 1, 961, *Petite Lettre*; W 4, 249).

In einem späteren Cahier 1938 wird er sogar die identifikatorische Gleichsetzung vollziehen: « Ego = Robinson » (C Pl. 1, 158).

Orpheus zu Goethe zu Faust. Die Identifikation des begeisterten jungen Dichters Valéry mit Orpheus (mehr als zwei Dutzend Erwähnungen in seinem Frühwerken, das Sonett *Orphée* (1891), dann 1901 das Erlebnis der Aufführung von Glucks *Orpheus und Eurydike* :

[...] Orphée m’a empoigné, surtout le premier et le quatrième acte. Cela a eu le don de toucher en moi une très ancienne roche abandonnée. Je me suis souvenu de l’*Orphée* que j’avais moi-même chanté jadis, et voulant l’être... quand j’attribuais à mon imagination et à ma volonté une puissance divine... Je suis rentré lyrique .. » – Il écrit aussi à sa femme «...Tantôt ce fut l’hésitation entre les divers personnages qu’il y a en moi – tantôt l’extrême dégoût né de l’extrême contemplation. Ô Bel chaos! Quel orchestre bizarre je porte, avec trois ou quatre thèmes capitaux, et un thème de silences singuliers. J’en suis à ne plus saisir le monde que comme une foule d’instantanés qui se valent. (Agathe Rouart-Valéry, *Introduction biographique*, Œ Pl. 1, 27).

In einer retroaktiven Übertragung dieses Dichter-Mythos kommt Valéry zu Goethe, nennt beide im gleichen Atemzug : « On dit Gœthe comme on

dit Orphée ». Infolge der Vorbereitung seiner Goethe-Rede Anfang der 1930er Jahre nimmt ihn eine geradezu überschwängliche Begeisterung für Goethe gefangen, für dessen große Bildung, sein umfassendes Verständnis in allen Lebensbereichen und seine geniale dichterische Produktivität. Auch hier greift Valéry auf seinen mythischen Hintergrund zurück: er entdeckt in Goethe seinen Typus der « action complète » verwirklicht, seine Liebe zur Form, dazu « un principe de métamorphose », sieht ihn inmitten der Heroen,

parmi les déités, les héros de la fable intellectuelle, parmi ceux dont les noms sont devenus symboles. On dit ‚Goethe‘ comme on dit ‚Orphée‘, et son nom, sur-le-champ, invoque et impose à l’esprit une figure prodigieuse, un monstre de compréhension et de la force créatrice, monstre de *vitalité*, monstre de *mobilité*, monstre de *sérénité*, qui, ayant saisi, ayant dévoré, ayant transformé en ouvrages immortels tout ce qu’une expérience humaine a pu dans sa carrière accueillir ou étreindre, est lui-même, à la fin, métamorphosé en mythe, car il contraint la postérité de créer, d’exalter à jamais cet incomparable Goethe [...] (Valéry, *Vues*, Paris 1948 141 f.;).

Die Nähe von Mythos und Idol

Wenn nun der Mythos ein proliferierendes Phänomen des Geistes ist – wie Valéry betont und womit er dieses Konzept in die neueste Moderne führt –, dann kann auch jedes bedeutungstragende Sprachzeichen (Semantem) zum Mythos werden, also auch eine Konjunktionen wie « Si »²³, Partikeln oder Adverbien wie *demain*, also nicht nur Substantive: *univers*, *nombre*, *l’Amour*, *réel*, *l’Infini*, *la justice*, *la Liberté*, *le Peuple*, *la poésie*, *la terre*, *le pôle*, *le passé*, *l’Histoire* – wie Valéry in der *Petite Lettre sur les Mythes* schreibt:

Songez que *demain* est un mythe, que l'*univers* en est un ; que le *nombre*, que l'*amour*, que le *réel* comme l'*infini*, que la *justice*, le *peuple*, la *poésie*... la *terre* elle-même sont mythes! Et le *pôle* même en est un, car ceux qui prétendent d'y être allés n'ont pensé y être allés n'ont pensé y être que par des raisons qui sont indivisibles de la parole... [...] J'oubliais tout le *passé* ... Toute l'*histoire* n'est faite que de pensées auxquelles nous ajoutons cette valeur essentiellement mythique qu'elles représentent ce qui fut. Chaque *instant* tombe à chaque instant dans l'imaginaire, et à peine l'on est mort, l'on s'en va rejoindre, avec la vitesse de la lumière, les *centaures* et les *anges* ... (Œ Pl. 1, 965, unsere Kursivierungen ; dt. W 4, 253 f.)

Es ist nun offensichtlich, dass die Begriffe *Mythos* und *Idol* recht nahe beieinanderstehen, dass die hier ‚mythisch‘ genannten Thematiken sich – vielleicht mit Ausnahme von *Moi* und *Dieu* – nicht als Idole eignen; Catherine Pozzi, die engagierte Leserin und Kritikerin früherer *Cahiers*, äußerte sich einmal in dem Sinne, dass Valéry Themen seiner frühen Jugendzeit als nichtig, unnütz, als zu populär eingeschätzt und nicht stringent analytisch voran und zu Ende gebracht habe – « comme un Robinson qui s'est fait de ses propres mains ses ustensiles et ses idoles appropriées exactement à soi seul. »²⁴ Wie unsere Analyse der Mythen bei Valéry gezeigt hat, so hat dieser seine Skepsis gegenüber den zeitgenössischen Mythen und deren Ambivalenz im Sprachgebrauch offengelegt, dabei aber durchaus eine erkennbare kritische Distanz zu den echten «Idolen » (wie Goethe oder auch Napoleon) gewahrt hat. Valéry wurde nicht müde, gerade Mitte der 1930er Jahre verstärkt darauf hinzuweisen²⁵: das Individuum (*l'Homo*) muss sich den Mythen und politischen Idolen gegenüber (etwa historischen „Missionen“ eines Volkes, seinen sogenannten „natürlichen“ Grenzen, seinen „Revolutionen“, auch seinen

„Verordnungen“) sehr wachsam und misstrauisch verhalten, ständig eine kritische « *nettoyage de la situation verbale* » (Œ Pl.1, 1316) betreiben... –, und wird dann ein überschäumendes Wort- und Bildfeuerwerk der antiken und modernen Mythenwelt abbrennen und sich im glückseligen Zustand der Verdummung auflösen :

...L'homme enfin purgera son *noyau pensant* des monstres imaginaires qu'il a engendrés dans ses mauvais moments. Il y aura un Hercule pour nettoyer ses écuries d'idoles, et un Thésée pour le débarrasser des géomètres. Ce Thésée sera vraisemblablement un biologiste ? Il y aura un Bellérophon qui réduira la Mort à son rôle naïf, en réduisant simplement l'individu. Ce mythe *Moi* fera rire les enfants de l'an du Seigneur 10¹⁰⁰. *Mort* et *Moi* seront homologues au système Monstre et Héros de toutes les mythologies possibles.

Ceci fait, Homo se sent heureux et devient bête.²⁶

Anmerkungen

1) Das Sigel μ (*my*) für *Mythologie* am Seitenrand dieses *Cahier*-Eintrags zeigt den hohen Stellenwert, den Valéry der Thematik geben wollte.

2) Paul Valéry, *Ovide chez les Scythes : un beau sujet*, Étude génétique d'un manuscrit inédit de Paul Valéry par le groupe « Paul Valéry » de l'I.T.E.M. / C.N.R.S., Textes réunis par Huguette Laurenti, Université Paul-Valéry, Montpellier, Cahier de Critique Génétique 1997 [hier zitiert als CCG 1997].

3) Vgl. CCG 1997, S. 23-24 (Typoskript).

4) Vgl. Hinge, Herodot zur skythischen Sprache, <http://herodot.glossa.dk/arimasp.html>

5) Vgl. dazu Œ Pl. 1, 1374 f.; Œ Pl. 2, 224, 524, 637; C Pl. 1, 109; C Pl. 2, 388, 399, 1090 sowie im *Index analytique* unter ‚résonance‘. Valéry denkt

hier an eine poïëtische Bewusstseinsverfälschung durch eine performative Interaktion von Form und Inhalt, etwa im Sinne der „individuellen Mythologien“ von Harald Szeemann (1972, documenta 5 und 1985).

6) Vgl. auch Œ Pl. 1, 611 und 1374.

7) Der Artikel „Le symbolisme n'est pas une école“ erschien am 18. Juli 1936 im *Le Figaro littéraire*, 1938 überarbeitet als „Existence du symbolisme“ (Œ Pl. 1, 688-706; W 3, 320-342).

8) Zum Symbolismus Valéry's vgl. die Essays *Existenz des Symbolismus*, *Die Situation Baudelaires*, Aufsätze zu Mallarmé, Verlaine, Verhaeren, Rilke; zur Mythenforschung *Petite Lettre sur les mythes* sowie die Stichwörter *Idoles*, *Mythes*, *Signe*, *Symbolisme* im Register der *Cahiers* (Œ Pl. 1, 689 ff.; W 3, 330 f. und Œ Pl. 1, 961-967; W 4, 248-256).

9) Zu Mythen vgl. Udo Reinhardt, *Der antike Mythos. Ein systematisches Handbuch*. Freiburg i. Br. 2011, 528 S., S. 23-27; Stephanie Wodianka & Juliane Ebert, *Metzler Lexikon moderner Mythen. Figuren, Konzepte, Ereignisse*. Stuttgart / Weimar 2014; dieses Lexikon macht die Modernität eines erweiterten Mythen-Begriffs deutlich, wie Valéry ihn versteht und wie er in neuesten sozialhistorischen Ansätzen Verwendung findet, vgl.z.B. Yuval Noah Harari, *Eine kurze Geschichte der Menschheit* (DVA München 2013, inbes. S. 47-50, 131-135, 146-150, 201-204, als ‚fiktive Sprachen‘, ‚erfundene Ordnungen‘, ‚erfundene Gemeinschaften‘).

10) Valéry gibt einigen Mythen auch bildhafte Gestalt, so als (oft aquarellierte) Zeichnung von *Narcisse*, *Robinson*, *Ouroborus*, *Flugdrachen* (1942, Album für Martine), der jungen Parze, dem *Luftgeist* (*Le Sylphe*), *Solus aut Sol*, ebenso seinen ganz eigenen Mythen (*Teste* als ‚Zeitzeuge‘, *le Secrétaire*: die schwarze *Schlange*, Faust, Elfe, Faun, das Ich (*le Moi*), mythische Stadtansichten u.a.

11) *Petite lettre sur les mythes*, Œ Pl. 1, 961-967; W 4, 248-256.

12) Man denke an die Radierung Goyas *El sueño de la razón produce monstruos*. (*Caprichos*, Blatt 43: Der Traum gebiert Ungeheuer) – Der Mythos Robinson hat Valéry zu vielfacher Anverwandlung angeregt: er figuriert mit drei Texten unter MYTHOLOGIE (*Instantes*, Œ Pl.1, 379), in den *Histoires brisées* mit zwei Texten (Robinson. *Le Robinson oisif, pensif, pourvu* und *Ébauche du Robinson* (Œ Pl. 2, 411-422); die Arbeitsgruppe des I.T.E.M. /C.N.R.S. transkribierte die Dossiers *L'île sans nom* –

Robinson in den Jahren 2013-2015 (bisher unveröffentlicht). Zur Sprache dieses mythologisierten Robinson: « Murmures de la forêt. Robinson au milieu des oiseaux, papegeais, etc. Il croit entendre leur langage. Tous ces oiseaux disent des sentences. Répétitions. Les uns originaux. Les autres répètent des vérités qui deviennent fausses par la répétition seule. » (Œ Pl.2, 415) Nach einer Amnesie und des Verlusts eines Teils seines Gedächtnisses « Robinson reconstitue, sans livres, sans écrit, sa vie intellectuelle. « Er rekonstruiert Lektüren und verwirft sie dann. « Il retrouve des livres lus – note ce qui lui en revient. Ces notes sont bien curieuses. » (Œ Pl.2, 416 ; W 1, 413).

13) Semantisch-lexikalische Rückgriffe auf die klassische Mythologie ('homerische Epitheta') im Französischen (analog im Deutschen) sind etwa *travail d'Hercule, travail de Pénélope, supplice de Tantale, le fil d'Ariane, les yeux d'Argus*, Lexeme wie *un dédale, une odyssée, médusé, l'écho, Narcisse* etc. – wobei das genaue Wissen der Sprecher um den Mythos in der Sprachverwendung fast ganz zurücktritt.

14) Vgl. Fridericus Zander, *De vocabuli usu homerico hesiodeoque et attico*, Königsberg 1839, S. 58 (html.Collection of pamphlets on Homer. Google books).

15) Im Anhang haben wir eine erste Liste mythenverdächtiger Personen, Orte, Themen oder ‚Stoffe‘ zusammengestellt, wie sie in Valéry's *Oeuvres, Cahiers*, Dossiers auftreten.

16) Der Gebrauch von Führungszeichen in den *Cahiers* ist abundant ; manche Bedeutungsveränderung macht dem Leser auch die großen Zeitveränderungen deutlich: « Ce qu'ils nomment le ‚Français moyen‘ – c'est le prototype de la *Facilité*. » (Valéry, *Principes d'An-archie pure et appliquée*, Paris 1984, S. 107. Abkürzung : PAA 107)

17) Vgl. dazu J. Schmidt-Radefeldt, « L'approche transdisciplinaire de Valéry et les 'deux cultures', in *Nouveau regard sur Valéry*. Rencontres de Cerisy du 26 août au 5 septembre 1992, hg. von Nicole Celeyrette-Pietri & Brian Stimpson, Paris, Minard 1995, S. 55-70. - Masahiko Kimura, *Le Mythe du Savoir: Naissance et évolution de la pensée scientifique chez Paul Valéry (1880-1920)*, Lang, Frankfurt a. Main 2008.

18) Maurice Grevisse, *Le bon usage. Grammaire française avec des Remarques sur la langue française d'aujourd'hui*, Duculot, Paris-Gembloux 1980 (11ème édition revue), S. 156-160.

19) Vgl. dazu J. Schmidt-Radefeldt, « Nation – État – Peuple: trois notions-clés chez Valéry », in *Paul Valéry. Regards sur l'Histoire*. Hg. von Robert Pickering, Clermont-Ferrand 2008, 187-200.

20) Valéry fand dieses Beispiel aus dem Sanskrit (für « Dieu », « Ciel ») bei Michel Bréal, «Hercule et Cacus. Étude de mythologie (1863) », in id., *Mélanges de mythologie et linguistique*, Cambridge Library, S. 1-62. <https://www.cambridge.org/core/books/>. – Zu den Nornen vgl. Prolog zu Wagners *Götterdämmerung*, Aufführungen 1902 im Théâtre du Château d'Eau und 1910 in der Grand Opéra in Paris, vielleicht von Valéry besucht.

21) Œ Pl. 1, 1153-1268 ; W 6, 7- 156.

22) *Les carnets de Léonard de Vinci*. Introduction, classement et notes par Edward Maccurdy. Traduit de l'anglais et de l'italien par Louise Servicen. Préface de Paul Valéry. Paris 1942, p.7.

23) Valéry ordnet DIE Geschichte dem Zeichen “*Wenn...*“, « *Falls...* », « *Sofern* » unter: « Tout ce qui se pense et peut se penser à partir de l'*Histoire* » est sous le signe SI. Le SI est le complément du fait. D'où la recherche des « causes ». Si le *temps de réaction* de Clovis eût été un peu plus long... ». (PAA 83)

24) C Pl. 2, 472 f.; C/H 5, 116.

25) Gerade in dem posthum veröffentlichten Werk *Principes d'an-archie pure et appliquée* (Paris, Gallimard 1984; dt. Übersetzung: *Prinzipien aufgeklärter An-archie*, Berlin, Matthes & Seitz), das Valéry 1936 bis 1938 niederschrieb und das nicht in den Ausgaben der *Werke* oder *Cahiers/Hefte* enthalten ist, finden sich Valérys sozialkritische Gedanken.

26) Vgl. Œ Pl.2, 905 f.; W 5, 483. *Mauvaises pensées et autres*, veröffentlicht im September 1942, als Paris von deutschen Truppen besetzt war.

Anhang / Annexe

Liste mythischer Entitäten in Valérys Schriften (die Einteilung folgt dem *Metzler Lexikon moderner Mythen*, hg. von Stephanie Wodianka & Juliane Ebert, Verlag Metzler, Stuttgart / Weimar 2014; fett gedruckt wurden solche Entitäten, die auf Werke oder Texte in Valérys *écriture* verweisen)

-
- I. **Mythische Orte, Länder, Inseln** : Babel (Babylone), Byzance, Carthage, *Le Cimetière marin* (Sète), l'Égypte, **Europe, la France**, l'Occident/l'Orient, la Grèce antique, **la Méditerranée**, Ninive, **Paris**, la Phénicie, Persepolis, Rome antique, Venise, Wagner, **l'île Xiphos** etc.
- II. **Mythische Personen, Figuren, Lebewesen** : Achille, *L'Ange*, Alexandre, Argus, Astaroth + Bélial+ Gungun, Bathilde, Horus, Osiris, la Lune, le Soleil, Astarté, Babel, Icare, *l'Odyssée*, *ACEM*, Adam & Eve, *Adonis*, Amazone, Amfortas, *Amphion*, *L'Ange*, les anges, Aphrodite, Apollon, Arion, *César*, Cléopâtre, Crésus, Brutus, Dyonisos, Napoléon Bonaparte, Daphnis et Chloë, Dionysos, les Danaïdes, les Djinns (*Orientales*, Victor Hugo), Don Juan, Enée, *Faust*, Goethe, Gozon, Gryphon, **Héra**, Hercule, Hermes Trismégiste, *Hérodiade* (Mallarmé), Hippolyte, *L'Arbre*, **le Moi**, Isis et Janus, Jeanne d'Arc, Job, Joseph, Jupiter, Pétrarque et Laure, *La Joconde*, *Léonard de Vinci*, **Louis XIV**, Memnon, les Médicis, **Méphistophélès**, **Méduse**, Moïse, monstres et chimères, Pallas, Poseidon, Minerva, Moïse, *Narcisse*, Nemo (Jules Verne), Neptune, les Nornes, Oracle, **Orphée**, Pallas, Protée, les Parques, *La jeune Parque*, Poseidon, Psyché, *La Pythie*, **Robinson**, **Rachel**, Saladin, Satan, *Sémiramis*, Silène, Sindbad, Sisyphe, Tantale, Tridon, la Tête tranchée, la Tête Qui Parle etc.
- III. **Mythische Ereignisse** : L'Apocalypse (*Bible*, Œ 1 Pl., 819b, Pl.2, 164m.), la Genèse (*Bible*), *la prière d'Esther* (Racine), la Révolution française etc.
- IV. **Mythische Konzepte, Institutionen, Bücherwelten** etc.: *La Comédie divine, démonologie* (Œ 2, 907 f.), *Énéide*, Eros, Eurêka, spiritualisme, *Micromégas* (Voltaire), l'unité du savoir (C 20, 836), « démocratie » (PAA 21), la « vérité politique » (PAA 123), le « procès » (PAA 161), « Justice » (PAA 123), « doctrines politiques » (PAA 174), symbolisme, *La Flûte enchantée* (*Die Zauberflöte*, Mozart ; Schekeneder), *la Science, le Savoir, l'univers, le Tout, le commencement* etc..

Karl Alfred Blüher

Les réinterprétations d'anciens mythes dans l'œuvre de Valéry

Valéry n'a pas seulement créé de nouveaux mythes littéraires, comme tout particulièrement celui de *Monsieur Teste*, il a également transformé plusieurs anciens mythes bien connus, qu'il a réinterprétés en les adaptant à ses propres vues. Nous allons étudier cinq de ces mythes qui ont fortement fasciné Valéry et qu'il a repris lui-même dès sa jeunesse sous forme de plusieurs poèmes, de diverses œuvres dramatiques et aussi d'écrits en prose : Narcisse, Orphée, Sémiramis, Robinson et Faust. Il a créé ainsi des mythes personnels marqués par ses propres idées. Il nous semble qu'une analyse des transformations d'un mythe hérité peut nous aider à mieux comprendre les processus de la création mythique chez Valéry lui-même.

Valéry a connu le mythe de Narcisse surtout *par sa lecture des Métamorphoses d'Ovide*, mais aussi par le *Traité de Narcisse* de Gide, éminent manifeste du symbolisme français que Gide lui avait d'ailleurs dédié. Rappelons que Gide avait proposé dans ce traité une interprétation symbolique de ce mythe antique qui voyait dans Narcisse le personnage d'un poète qui, contrairement à l'écrivain naturaliste, s'intéresse exclusivement à lui-même.

Valéry a évoqué le mythe de Narcisse pour la première fois en 1891 dans le poème *Narcisse parle*, qui fera plus tard partie de *l'Album de vers anciens*. Il n'a retenu de ce mythe que la détresse de Narcisse qui ne peut s'aimer soi-même sans se détruire. Narcisse se lamente de ne pouvoir saisir son beau corps dont l'image lui apparaît reflétée dans les eaux d'une fontaine, dont il sait pourtant qu'elle n'est qu'une « image vaine » (ŒŒ I, 68). Ce poème, écrit en vers alexandrins somptueux, marqués par une préciosité stylistique exagérée, transforme l'ancien mythe évoqué dans les *Métamorphoses* d'Ovide en supprimant toute allusion à une explication surnaturelle, ne présentant plus l'amour de soi-même comme une punition des dieux qui se révoltent contre l'arrogance de Narcisse qui a dédaigné l'amour des nymphes. Dans la réinterprétation de Valéry, le triste sort de Narcisse ne s'explique que par des raisons naturelles. L'effacement de l'image de soi-même n'y est provoqué que par l'avancement de l'obscurité durant le crépuscule du soir ou par le trouble dans la surface de l'eau, causé par le baiser que Narcisse donne à son image.

Rappelons à cet égard que dans l'essai de Valéry sur le *Problème des trois corps* se trouve une remarque qui peut nous aider à comprendre cette réinterprétation du mythe ancien de Narcisse. On y lit que « Notre *Second Corps* est celui que nous voient les autres, et qui nous est plus ou moins offert par le miroir et les portraits. [...] Il est celui qui voit l'Amour ou qu'il veut voir, anxieux d'y toucher. Il ignore la douleur dont il ne fait

qu'une grimace. C'est ce Corps même qui fut si cher à Narcisse » (ŒŒ III, 773).

Dans ses *Fragments de Narcisse* parus parmi les poèmes de *Charmes* (ŒŒ I, 640-650), Valéry a repris cette interprétation, en y en ajoutant plusieurs scènes inspirées du mythe décrit par Ovide. Le premier *Fragment* évoque, comme chez Ovide, la présence de la nymphe Écho, mais en suggérant seulement sa présence grâce à un artifice stylistique consistant à imiter l'écho en répétant quelques mots dans le texte du poème. Dans le deuxième *Fragment* Valéry a opposé la pureté de l'amour de soi-même de Narcisse à l'amour ordinaire et dans le troisième il a présenté la fin de Narcisse telle qu'elle avait déjà été suggérée dans *Narcisse parle*, où le baiser fatal que Narcisse offre à lui-même brise le reflet de l'image de son beau corps et le tue aussitôt.

Le Libretto de la Cantate de Narcisse dont la dernière version date de 1943 (ŒŒ III, 146-168), que Germaine Tailleferre a mis en musique dès 1939, dans un style musical proche de celui des opéras de Gluck, Valéry a conservé, contrairement aux précédentes évocations, plusieurs autres traits de l'ancien mythe célèbre. Il y a mis en scène un groupe de jeunes nymphes dédaignées, dont la nymphe Eco, qui se mettent à battre Narcisse à mort, en se servant de branches coupées dans les arbres, et qui défigurent cruellement son beau corps. A un autre moment, Valéry évoque dans son libretto, toujours d'après Ovide, le décret du dieu Styx

qui est à l'origine de la punition de Narcisse. A la fin, Narcisse disparaît, mais survit, transformé en une fleur portant le même nom, qui émet un parfum délicieux, motif également repris dans l'ancienne légende d'Ovide.

Le mythe d'Orphée, que Valéry a également connu par Ovide, l'a non moins impressionné. Il s'en est inspiré dès 1891, dans son essai sur le *Paradoxe de l'Architecte* qui doit être lu comme un manifeste antinaturaliste proche des idées du mouvement symboliste. Rappelons que Valéry affirmait dans cet essai qu'il existe une multitude de « subtiles analogies unissant l'irréelle et fugitive édification des sons, à l'art solide, par qui des formes imaginaires sont immobilisées au soleil, dans le porphyre » (ŒŒ I, 74), préconisant ainsi, notamment sous l'influence d'idées wagnériennes, une nouvelle approche de l'art qui devrait établir une correspondance entre musique et architecture.

Or, Valéry a évoqué à la fin de son essai, sous forme d'un sonnet, qui dissimulait cependant la versification, l'ancien mythe d'Orphée, tout en le transformant et en l'adaptant à ses propres conceptions inspirées des conceptions de Wagner et de celles de l'art symboliste. Pour lui, ce mythe illustrerait parfaitement les idées sur les rapports entre musique et architecture. et cela d'autant plus qu'Orphée avait été déjà selon la légende antique un poète qui avait le pouvoir de déplacer les rochers en vue d'ériger des temples et de dompter des animaux féroces. La présentation

du rôle d'Orphée en poète musicien et architecte n'est donc pas une invention de Valéry, mais une adaptation de l'ancien mythe à ses conceptions d'origine symboliste, qui proposait une symbiose des arts de la musique et de l'architecture.

Rappelons que Valéry a évoqué par la suite encore le mythe d'un autre poète chanteur et architecte légendaire dans le scénario qu'il a écrit pour *Amphion*, un mélodrame qu'Arthur Honegger a mis en musique en 1934. Par contre, la fameuse légende du couple d'Orphée et d'Eurydice, qui est surtout présente dans l'œuvre d'Ovide et de Virgile, avant d'être reprise maintes fois par d'autres poètes, n'a jamais retenu l'attention de Valéry.

Une autre figure mythique légendaire de l'Antiquité est Sémiramis. Valéry l'a surtout connue par le célèbre tableau de Degas, peint en 1861, qui montre la reine d'Babylone contemplant la ville qu'elle avait édifiée.

Valéry a composé en 1917 un long poème sous le titre *Air de Sémiramis*, qui sera publié par la suite dans toutes les éditions de son *Album de vers anciens*. Ce poème est conçu comme une sorte de monologue, dans lequel Valéry analyse l'état mental de la reine Sémiramis, reine souveraine, ivre de pouvoir, qui d'après la légende a édifié Babylone et construit les fameux Jardins suspendus, un des sept merveilles du monde.

Le début du poème évoque le moment où Sémiramis se réveille tirée de son sommeil par l'Aurore qui lui rappelle qu'elle est appelée à accomplir

de grandes œuvres. Valéry reprend dans cette scène un motif qu'il a souvent traité dans ses analyses du fonctionnement psychique de l'homme : le passage de l'état de sommeil à celui de la veille. Tout le reste du poème est également entièrement dédié à une description du comportement intérieur de Sémiramis que Valéry a réalisée en s'appuyant sur ses propres connaissances de l'activité de l'esprit humain. C'est pourquoi on ne peut guère parler à propos de ce poème qu'il s'agit d'une réinterprétation de mythe de Sémiramis, mais plutôt d'une invention du poète qui développe ses propres idées sur la question de la puissance mentale de l'homme à partir de quelques éléments du mythe.

Dans le poème, Sémiramis entend à son réveil des appels de l'Aurore la sommant de faire resurgir les vestiges de ses anciennes pensées : « Existe !... Sois enfin toi-même ! », rappelant qu'elle devrait retrouver son ancien comportement de reine souveraine assoiffée de pouvoir. Valéry évoque à la suite, en accord avec la légende antique, l'orgueil qu'elle savoure quand elle contemple du haut de la tour la plus haute de Babylone, l'œuvre qu'elle a accomplie toute seule, uniquement par ses propres efforts. Cette présentation d'un Moi qui développe tout seul un pouvoir personnel rappelle évidemment à nouveau les analyses du pouvoir mental que Valéry a effectué dans ses *Cahiers*. Le poème transpose ses propres idées sur la question du pouvoir dans ce poème, et il en est de même des critiques qu'il évoque par la voix de Sémiramis, lorsque celle-ci, après être montée sur la tour la plus élevée de Babylone,

affirme finalement l'orgueil extrême qu'elle ressent en contemplant son œuvre. Car sa puissance implique une solitude extrême, le mépris du « peuple stupide » qu'elle emploie pour ses travaux, une « injustice » dans ses actions, la « crainte » et la « férocité » de ses subalternes, ainsi qu'un abandon de tout « amour humain » car il ne reposerait que sur de « basses béatitudes ».

Sémiramis se présente ainsi comme la figure d'un mythe personnel, permettant à Valéry d'exprimer ses idées sur le rôle du pouvoir de l'esprit humain.

La deuxième évocation du mythe de Sémiramis est toute différente. Valéry a écrit en 1933 le scénario pour un mélodrame sur ce thème en trois actes et deux interludes, dont la musique fut composée par Arthur Honegger. Ce mélodrame sera représenté pour la première fois à l'Opéra de Paris en 1934, avec toutefois très peu de succès malgré la participation d'Ida Rubinstein dans le rôle principal.

Dans cette pièce, Sémiramis apparaît au début en souveraine absolue assise sur son trône magnifique et entourée d'astrologues et de rois captifs terrorisés. Dans le deuxième acte, on voit Sémiramis étendue sur un immense lit où elle conduit et séduit un bel esclave, avant de lui donner la mort. Le troisième et dernier acte montre finalement Sémiramis montée sur un autel, situé sur la plus haute des tours de la ville de Babylone, devant lequel elle se suicide en se transformant aussitôt en colombe, motif

que Valéry a repris à la légende antique. Tous les autres événements attribués à Sémiramis ont été imaginés par Valéry.

Or, ce qui frappe dans cette version du mythe de Sémiramis c'est que Sémiramis y est présentée en 1933 comme une reine souveraine bien plus cruelle et inhumaine que dans le poème *Air de Sémiramis* de 1917. Cette modification importante exige une explication. Elle semble être due au fait que Valéry avait alors compris que son intérêt pour Sémiramis et en particulier ses vues sur la question de la puissance de l'esprit humain pourraient être interprétées en 1933 comme une adhésion à l'idée de la dictature, régime politique qui avait alors suscité des discussions notamment à la suite de l'ascension au pouvoir d'Hitler en Allemagne, auxquelles Valéry avait lui-même participé en écrivant deux essais sur l'idée de la dictature. L'accentuation de l'image négative de Sémiramis qui mettait en évidence le caractère extrêmement cruel et brutal d'une souveraine possédant un pouvoir absolu sur les hommes, montrait les dangers qui émanent des régimes totalitaires. C'est pourquoi le mélodrame contient une mise en garde par laquelle Valéry a voulu lui-même rappeler la dangerosité de tout pouvoir dictatorial.

Un autre mythe qui a fasciné Valéry est le mythe de Robinson, qui s'est formé à partir d'un roman anglais de Daniel Defoe, publié en 1718, et qui avait été adapté librement du récit des aventures authentiques d'un certain Alexandre Selkirk. Valéry a retenu uniquement de ce mythe le

séjour de Robinson pendant presque trente ans sur une île déserte après le naufrage de son bateau, où il se trouvait totalement isolé du monde extérieur.

La version de Valéry ne nous est connue que par un ensemble d'ébauches destinées à un récit en prose, réunies sous le titre de *Robinson pensif* et publiées après sa mort dans les *Histoires brisées* (ŒŒ III, 1336-1348). Valéry y a exposé dans son approche du mythe le problème des conséquences d'une longue vie solitaire bien autrement que dans le mythe connu.

On y voit en effet un Robinson devenu « pensif », à la fin de son séjour, car il ne vit plus sous les contraintes de sa vie quotidienne, ayant construit une cabane et fait des provisions suffisantes pour assurer sa survie. Il aurait donc trouvé finalement la possibilité de réfléchir librement, sans encombrer son esprit de questions qu'imposeraient les nécessités de son existence précaire, profitant d'une sorte d'« otium », d'un loisir propice à la réflexion et à la création d'idées. Selon les mots de Valéry, Robinson serait dès lors « redevenu [...] un homme, c'est-à-dire un animal indécis, un être qui ne peut se définir par les circonstances toutes seules ». (ŒŒ III, 1337). Son Robinson pensif doit être conçu essentiellement, notait-il encore, d'un point de vue intellectuel : « Il doit voir et traiter sub specie intellectus – les choses humaines » (III, 1343).

Dans sa version personnelle, on le voit, Valéry a transformé le récit du Robinson solitaire en un récit qui ressemble plutôt à un conte d'idées ou un conte philosophique, et qui, se rapprochant des contes fantastiques de Poe, se présente comme un mélange qui expose au lecteur une situation de son esprit à première vue plutôt paradoxale. Cette dimension de la réécriture du mythe de Robinson pensif n'est toutefois pleinement visible que si l'on tient compte de toutes les évocations dispersées du personnage de Robinson pensif que Valéry a ébauchées dans ses *Cahiers*.

Le thème central auquel se rattachent les nombreuses ébauches que Valéry a esquissées pour son conte mythique du Robinson pensif est évidemment celui de la solitude et de l'insularité du penseur, thème qui caractérise le comportement mental de Valéry lui-même. Cette idée de la recherche d'une insularité du penseur est d'ailleurs clairement exprimée dans une des ébauches où Valéry a noté que « Robinson finit par avoir fait son île » (ŒCE III, 1344). Dans la description du comportement de son Robinson pensif se reflète la volonté fondamentale de Valéry d'assurer à tout prix l'indépendance de son esprit.

Quant au mythe de Faust que Valéry a connu depuis sa jeunesse par la première partie de l'œuvre de Goethe, traduite par Gérard de Nerval, et plus tard par la lecture de l'œuvre complète dans la traduction de Lichtenberger. Le mythe goethéen de Faust a été profondément transformé dans la version de Valéry, qui a commencé à composer sa

propre version pendant la dernière Guerre Mondiale à Dinard, où il s'était réfugié en 1940. Valéry a donné à son adaptation du mythe le titre de *Mon Faust* qui soulignait qu'il s'agissait d'une réinterprétation très personnelle.

Le mythe de Faust n'est en effet plus conçu chez Valéry sous forme d'une tragédie et d'un drame, comme chez Goethe, mais sous celle d'une comédie appelée *Lust ou la Demoiselle de Cristal* et d'une féerie dramatique, intitulée *Le Solitaire ou les Malédictiones d'Univers*. Dans la comédie *Lust*, qui a été visiblement écrite sous l'influence de l'amour mouvementé que Valéry éprouvait à cette époque pour Jean Voilier (ŒŒ, III, 1000, note), Valéry a repris le thème de l'amour du Faust goethéen pour Marguerite, conséquence tragique de son pacte avec le diable, en le remplaçant par celui d'un amour naissant que Faust ressent pour sa jeune secrétaire Lust. Le style de cette comédie est celui d'un comique tantôt enjoué et spirituel et tantôt grinçant et grotesque, et il peut même faire place à un style totalement exempt de comique et devenir tout à fait sérieux.

Faust n'est plus présenté dans la comédie de *Lust* sous les traits d'un jeune homme, comme chez Goethe, mais comme un vieux professeur plutôt ridicule et prétentieux, mi-savant, mi-chercheur scientifique, qui dispose, d'un cabinet de travail, d'une bibliothèque immense et d'un laboratoire de recherches. Il est cependant conçu en même temps comme

un personnage qui possède une très grande liberté d'esprit et qui s'avère être un penseur profondément sceptique et non-croyant, à l'instar des idées que professait Valéry lui-même.

La comédie commence en montrant ce vieux Faust, entiché de ses propres mérites et se glorifiant de ses écrits, en train de dicter à sa jeune secrétaire ses mémoires, qu'il considère curieusement en même temps comme un traité. Cette secrétaire porte le nom allemand clairement symbolique de Lust, qui signifie « désir », que Valéry a emprunté à Wagner, dont l'opéra *Tristan et Yseult* se termine par l'évocation d'une « höchste Lust », d'un « désir élevé au plus haut point », qu'Yseult ressent et exprime au moment de sa mort. Valéry a aussi fait dire à son Faust que sa jeune secrétaire mériterait le nom - également symbolique - de « Demoiselle de Cristal » ou de « Vicomtesse Lust de Cristal », nom qui s'explique par le fait que Lust devrait toujours être entièrement « transparente » pour son maître Faust (CECE, III, 1007). Le thème de l'amour entre Faust et Lust est évoqué chez Valéry dès les premiers dialogues, quand apparaissent dans le texte de ses mémoires plusieurs allusions à la force irrésistible de leurs sentiments.

Dès le début de la comédie, Valéry a lié, comme Goethe, mais de manière très différente, le thème de l'amour au fameux thème du pacte avec le Diable. Faust remarque en effet que ce fut Méphisto qui avait glissé parmi ses papiers le mot « Êrôs énergumène » (« extrême

énergie »), mot qui faisait ainsi une première allusion à son amour naissant pour Lust. Le motif du pacte avec le diable a été cependant radicalement transformé dans la réinterprétation de Valéry. Car Méphisto n'est plus chez Valéry, comme cela fut le cas chez Goethe, la personnification d'un concept métaphysique du Mal. Pour le Faust de Valéry, comme pour Valéry lui-même, le Diable n'est en effet qu'une figure de la pensée humaine, qui se forme dès que l'esprit agit sous l'impulsion d'une quelconque « tentation ». C'est dans un essai écrit en 1942 intitulé « La tentation de (saint) Flaubert », qui servait d'introduction à une édition de *La tentation de saint Antoine*, que Valéry a expliqué que, selon lui, « toute « tentation » résulterait « de l'action de la vue ou de l'idée de quelque chose qui éveille en nous la sensation qu'elle nous manquait. », en ajoutant que « ce mécanisme est celui de toute la nature vive ; le Diable, hélas ! est la nature même, et la tentation est la condition la plus évidente, la plus constante, la plus inéluctable de toute vie » (ŒŒ III, 881). C'est cette explication même qui réapparaît dans les *Comédie de Lust*, lorsque Faust dit à sa jeune secrétaire que tout début d'un sentiment d'amour serait une tentation et l'amorce d'un commerce avec le Diable : « Mais il (sc. le Diable) est ce qu'on veut. [...] Tout ce que l'on veut, quoi qu'on veuille, peut toujours être *lui* » (ŒŒ III, 1009). Pour le Faust de Valéry le pacte avec le diable a donc perdu son ancien sens métaphysique, tel qu'il était encore présent dans le mythe de Goethe, et il en est de même du fameux principe moral du « Streben »,

c'est-à-dire des « efforts » inlassablement répétés, que Goethe avait imaginé pour que son Faust puisse se racheter et à la fin de sa vie être sauvé de l'Enfer.

Le Méphisto de Valéry, ayant perdu son ancien pouvoir et toute sa légitimité métaphysique, apparaît donc dans la comédie de *Lust* aux yeux de Faust comme un personnage démodé et ridicule, tout en restant pour son auteur toujours la personnification de toutes sortes de tentations. Habillé en clergyman démodé, il exprime des idées dépassées qui ne font plus peur aux hommes, contrairement au Méphisto de Goethe, qui était dépeint comme un être tout-puissant. En inversant les rôles que Méphisto et Faust avaient chez Goethe, c'est donc ici Faust qui propose au diable un pacte. Celui-ci ne devrait naturellement plus lui servir à séduire Lust, mais seulement aider Faust dans une dernière tentation, celle de composer un « grand ouvrage » que Faust compte finir avant de mourir.

Au deuxième acte de la comédie de *Lust*, Valéry a introduit des scènes entre Faust, son disciple et Méphisto, où est abordé à nouveau le thème de l'amour. Faust y donne au Disciple le conseil : « Prenez garde à l'amour », que ce dernier est évidemment incapable de comprendre. Le thème de l'amour envisagé comme une tentation resurgit ensuite dans une scène magnifique dans laquelle Faust évoque le bilan total de toute sa vie en présence de Lust, qui se montre de plus en plus ému, quand Faust annonce qu'il serait arrivé au comble de son art. C'est à ce moment que la

tentation par l'amour arrive à son apogée, incitant Lust et Faust à se toucher et à se tutoyer, avant qu'ils ne prennent conscience de leur émotion amoureuse réciproque et cessent aussitôt de se laisser tenter. A la fin de cette scène, on voit Méphisto qui annonce que cette tentation fut son œuvre. Valéry a évoqué à l'égard de cette scène de tentation le symbolisme de la fameuse scène de tentation de la Genèse où Adam et Eve se partagent une pomme offerte par le serpent qui introduit le péché, en remplaçant la pomme par une pêche que Faust et Lust ont mangée ensemble. Valéry s'est évidemment amusé à choisir la pêche en raison de la proximité de ce mot avec celui du mot péché. A la place du serpent, il a choisi Méphisto comme tentateur, qui se laisse tomber « en vert serpent » du pêcher en question, en avouant avoir été l'auteur de la tentation (ŒŒ II, 1070).

Dans le troisième acte, Valéry a encore accentué le pouvoir maléfique de Méphisto en le montrant en compagnie de trois diables subalternes hideux et grotesques, Bélial, Astaroth et Goungoune, qui l'assistent dans ses diverses tentations. Ces trois démons essaient dans cet acte d'exercer leur influence diabolique sur le Disciple, en lui promettant d'accomplir tous ses désirs. Contrairement à Faust, le Disciple succombe facilement à toutes ces tentations, mais reste incapable de séduire Lust, qui refuse de se laisser tenter par l'amour.

Valéry a noté dans le texte de la version imprimée de cette comédie, que le dernier acte manque. Mais, en fait, il s'avère que ce quatrième acte est seulement resté inachevé. Il nous est en effet connu par un ensemble d'ébauches manuscrites, qui ont été publiées après la mort de Valéry. D'après ces ébauches, il est possible de se faire une idée approximative du contenu de ce dernier acte, qui met en scène un amour qui reste inaccessible à l'action maléfique du diable (éd. *Cahiers Paul Valéry* 2, 1977, 54-88). Valéry fait en effet dire à Faust dans une de ces ébauches les plus importantes : « Songez, Lust, qu'il n'y a qu'un seul désir dans lequel il (sc. le Diable) ne puisse tremper. C'est le plus haut de tous. Tous les autres lui sont de faciles entrées » (ibid. 63). Il a expliqué qu'il s'agit d'un désir exceptionnel qu'il a appelé « tendresse » : « Tendresse. Moments où le moi se dépouille de tout ce qui le revêtait et qui le distinguait du tout petit enfant qui est en chacun de nous, du germe ou du sentiment tout pur de vivre. Faiblesse de nature divine » (78). Faisant allusion au thème symbolique du fruit défendu dans la Genèse, le Faust de Valéry précisait que cet amour impliquerait uniquement les esprits des amants : « Nous serions comme des dieux – des harmoniques intelligents, dans une correspondance directe de nos vies sensibles sans paroles et nos esprits feraient l'amour l'un avec l'autre comme les corps le peuvent faire » (82). Dans un autre texte, Valéry a remarqué que cet « amour sans paroles » qui se réaliserait uniquement entre les esprits des amants s'expliquerait par une « mystique sans dieu »,

en rappelant qu'il avait déjà évoqué cette mystique dans la *Lettre de Madame Teste* (87). On voit donc que la tragédie des amours entre Faust pour Marguerite qui est au centre de la première partie du Faust de Goethe, a été remplacée dans la réinterprétation de Valéry par une comédie, qui mettait en scène ses propres idées sur l'amour. C'est pourquoi son Faust a pu dire à Méphisto, son tentateur, qu'il n'y aurait pas une « nouvelle affaire Marguerite » (CECE III, 1012 et 1013).

La deuxième partie de *Mon Faust*, à laquelle Valéry a donné le titre *Le Solitaire ou les Malédictiones d'Univers*, ne peut, par contre, pas être considérée comme une réinterprétation du *Deuxième Faust* de Goethe. Car cette « féerie dramatique » ne met en scène, sous une forme symbolique, que des positions fondamentales de la pensée de Valéry lui-même. On y voit, dans le premier acte, Faust faire avec Méphisto, qui sera finalement incapable de le suivre, l'ascension d'une très haute montagne, au sommet de laquelle il rencontre un personnage aussi terrifiant que grotesque qui vit totalement isolé du monde. Ce personnage bizarre s'avère être une sorte de philosophe nihiliste qui est en train d'apostropher le « Néant » qui semble être l'unique objet de son adoration. Quand ce Solitaire remarque que Faust l'avait observé, il se jette sur lui et le précipite, après une lutte féroce, dans le vide. Un Intermède montre ensuite Faust qui a atterri en bas de la montagne dans une sorte de palais fantastique, où, évanoui, il se trouve allongé sur un tapis richement orné. A son réveil, Faust se voit entouré d'un groupe de fées dont deux

s'avèrent être la Muse et la Grâce. Le symbolisme de ces scènes nous fait comprendre que Faust est tombé des hautes sphères de l'abstraction nihiliste dans le royaume de la poésie. Quand les fées lui posent la question, à la fin de l'Intermède, s'il a envie de vivre une autre aventure, il répond par un Non. Ce refus ne concerne cependant que le retour à une nouvelle vie de poète et ne doit pas être interprété comme un refus définitif de vivre, comme il ressort du fait que Valéry avait prévu d'écrire un deuxième et dernier acte où Faust vivait de nouvelles aventures dont il existe de nombreuses esquisses préparatoires.

En résumé, on constate que Valéry n'a jamais évoqué dans ses réinterprétations la totalité des mythes concernés, mais a limité son approche essentiellement à l'évocation des comportements psychiques et mentaux des principaux protagonistes. Ainsi pour le mythe de Narcisse, il a porté son intérêt sur la question de l'amour de soi-même, pour celui d'Orphée sur celle de la création artistique, pour celui de Sémiramis sur le pouvoir humain, pour celui de Robinson sur les conséquences d'une solitude prolongée, et pour celui de Faust sur la tentation de l'amour. Dans les réécritures de ces mythes, Valéry a ensuite proposé des modifications qui reposaient sur ses propres vues et idées, en tenant notamment compte de ses idées sur le fonctionnement psychique des hommes qu'il avait étudié dans ses *Cahiers*. Les anciens mythes sont ainsi devenus les mythes littéraires personnels de son auteur.

Antonietta Sanna

Orphée: un projet (im)possible

A notre époque tous les arts confluent à la Musique, note Valéry dans un de ses manuscrits classés sous le titre « Proses anciennes »¹. La réflexion est à mettre en rapport avec la recherche esthétique qui à partir de la moitié du XIX^{ème} siècle a transformé les langages artistiques faisant voler en éclats les derniers restes de la conception mimétique de l'art. Le grand débat, lancé dans le milieu romantique par Mme de Staël, qui attribuait à la musique le statut d'art suprême a traversé le siècle et a sollicité une confrontation des langages féconde mais pas toujours pacifique.

C'est dans ce contexte que nous allons situer la rencontre entre Paul Valéry et Claude Debussy autour d'un projet de collaboration pour la réalisation d'un libretto ayant pour thème *Orphée*. Il s'agit d'un épisode petit mais intéressant qui rend compte de la passion qui dans une période parmi les plus excitantes de la culture française poussait les artistes à expérimenter de voies nouvelles pour s'exprimer. *On ne peut rien comprendre au mouvement poétique qui s'est développé depuis 1840 ou 50 jusqu'à nos jours, si le rôle profond et capital que la musique a joué dans cette remarquable transformation n'est pas mis en évidence, élucidé et précisé*, lit-on dans une des pages que Paul Valéry a consacrées à l'art musical².

Nourrie surtout des notes et des théories wagnériennes, la génération qui s'est formée vers la fin du siècle a rêvé d'une poésie capable de rivaliser avec l'art musical. La parole, le son et l'espace qui les accueille, conçus comme une sorte de trinité magique, devaient, selon ces artistes, se compléter l'un l'autre. De l'union de ces éléments, une œuvre « une et parfaite devait naître »³, selon la doctrine énoncée dans les pages la *Revue Wagnérienne*, une sorte de Bible pour ces jeunes. Secoués jusque dans les nerfs par les accords de Wagner, ces artistes poursuivaient l'idéal d'un art total. Certains d'entre eux s'intéressaient à l'union de la Poésie et de la Musique dans la perspective d'un mutuel enrichissement, d'autres posaient la question en termes d'ordre hiérarchique et voyaient dans la musique l'art à piller, le feu sacré à voler.

Comme beaucoup de ses confrères, Valéry est allé vers la musique comme vers une terre nouvelle où chercher des moyens d'expression inexplorés pour restituer à la parole ce pouvoir incantatoire qui l'apparente à la magie. Si d'un côté il définit la musique une parole universelle, de l'autre il n'hésite pas à en indiquer les limites dans la possibilité d'exprimer la pensée. La musique ne donne « que des rapports d'idées – non une idée ». Elle ne dit pas la mer, le soleil, le réveil, elle les suggère et parfois elle a besoin de s'appuyer sur les mots pour fournir la clé première de l'énigme. La musique est « l'intention de la parole », tandis que la poésie va au-delà, elle est « la création de la parole »⁴. Si la première « explique le monde des sons »⁵, la deuxième est une « explication du monde des mots »⁶. Bien qu'il crie « heureux le musicien ! Ses moyens sont bien définis, la matière de sa composition est toute élaborée devant lui »⁷, Valéry refuse de plier le genou et lance un défi à la forme artistique la plus abstraite. Les grands mouvements, les motifs naissants, les modulations sinueuses, les répétitions

menaçantes du musicien de Bayreuth, qu'il savoure en écoutant quelques amis au piano, lui suggèrent des compositions qu'il appelle « poèmes symphoniques » construits sur la base de quatre mouvements liées par les répétitions sonores des leitmotive.

C'est dans un véritable état d'exaltation poético-musicale qu'il choisit de raconter à travers le mythe d'Orphée la lutte que l'artiste mène lorsqu'il s'aventure dans le chemin de la création et fait naître la parole poétique. Cher aux parnassiens et à l'école symboliste, le mythe du poète trace connaît, comme chacun sait, deux versions. La première en ordre chronologique est celle qui propose un héros solitaire, sans aventure, qui chante et enchante. Un héros qui s'est fait créateur d'un univers harmonieux. Son chant n'est pas un *mélòs*, c'est une *poïesis*. La deuxième, plus tardive, parle d'un héros amoureux qui ose l'aventure de la descente aux Enfers pour ramener à la vie son épouse et raconte l'échec de son entreprise. Ce deuxième Orphée nous est plus familier et il nous vient d'Ovide et de Virgile. Puni pour avoir prétendu s'élever vers les régions divines ce héros tragique est condamné à rester dans les limites de l'expression humaine. Son choix a du sacré et du sacrilège à la fois car il situe le pouvoir du langage et sur le langage du côté de l'homme.

Valéry a adopté le mythe d'Orphée dans sa première version pour représenter « le chant comme origine et l'origine du chant »⁸, pour symboliser le travail que l'artiste moderne doit entreprendre. Son art fondé sur la symétrie, le calcul et l'harmonie élève les pierres et enchante les porphyres.

La présence de la figure d'Orphée dans cette formulation remonte aux années 1890-1891, une époque où Valéry travaille à un petit essai consacré

aux rapports de la musique avec l'architecture qui sera publié dans les pages de la revue *l'Ermitage*, du mois de mars 1891, sous le titre *Paradoxe sur l'architecte*. Le héros qu'il montre dans ces pages est un constructeur qui érige un monde avec des « doigts d'argent ». De subtiles analogies relient le travail du musicien à l'art solide de l'architecte. Le premier libère dans l'air des créations sonores, le second immobilise au soleil des formes imaginaires et ce qu'il conçoit se situe « *en dehors du monde* », au-delà du réel⁹. Qu'il combine des octaves ou des perspectives ce héros est un créateur et son nom est Orphée.

Pour cet essai Valéry avait élaboré un plan articulé en quatre parties : un allegro, un andante, un scherzo et un final :

Allegro *Aujourd'hui résurrection] des arts. La suggestion*
 T[ou]s les arts fraternisent et se vivifient au contact.
 De même demain l'architecture revivra
 Au contact de la musique ?

andante *L'âme de cet homme d'élection*
 Comment elle créera ce nouvel art
 Indépendance connexe de l'art et de la musique

Page sur cette solitude intérieure
Le monde intérieur de l'artiste
La volonté

scherzo *Variation sur cette architecture*
 [illis.] Morceau de bravoure

finale *Orphée au son de la lyre élève les pierres*
 *le sonnet en prose.*¹⁰

L'essai se termine avec morceau de poésie en prose où Orphée apparaît dans un décor solennel¹¹. A l'aide de la lyre il dicte des rythmes aux éléments de la nature qui se disposent dans l'espace pour ériger des constructions splendides. Valéry a exalté là la version pré-virgilienne du mythe. Celle qui fait du poète trace un musicien et un mage. Il nous le présente assis (« Il chante! assis au bord du ciel, Orphée »), comme il est souvent représenté par les peintres de l'antiquité dans les cratères et les amphores du IV^{ème} et du III^{ème} siècle¹².

Peu après la parution du *Paradoxe*, Valéry confie à Gide (la lettre est datée août 1891) qu'il est en train de lire Virgile et que cela lui apprend des merveilles¹³. Le détail n'est pas sans intérêt. Il permet en fait de reconduire à cette lecture la prise en considération de la deuxième version du mythe, celle des *Géorgiques*, qui exalte les tons dramatiques du récit et fait de l'ineffable chanter un homme frappé d'un double deuil. Mordue par un serpent, Eurydice meurt. Grâce à la force enchanteresse de sa lyre Orphée peut descendre aux Enfers pour ramener à la vie son épouse mais à condition de ne pas se tourner avant d'avoir regagné la sortie. Pris par la passion, Orphée tourne la tête et perd Eurydice pour toujours. Pour rester fidèle à son épouse, il refuse les femmes de son pays qui se fâchent et le mettent en pièces. Sa tête, jetée dans l'Hèbre, ne cesse de répéter le nom d'Eurydice.

De l'image du corps du poète trace démembré, en particulier celle du détail de la tête coupée qui flotte dans l'eau, et de la nature qui accueille et multiplie l'écho, s'est appropriée toute la génération symboliste, en

littérature comme en peinture. Les tableaux à la teinture tragique de Gustave Moreau et d'Odilon Redon, représentant la tête d'Orphée flottant dans l'eau, ont fait vibrer la sensibilité d'un grand nombre d'artistes.

Dans une lettre à Fourment, Valéry ne manque pas d'évoquer l'*Orphée* de Moreau¹⁴, et dans une des ébauches de son poème *Le Jeune Prêtre* il cite explicitement le *Caput Christi* d'Odilon Redon. Mais ce sont deux feuillets manuscrits de l'époque qui nous offrent le plus intéressant témoignage de l'exploitation du nouveau matériel mythologique et de l'intégration de la version tragique du mythe. Dans les deux feuillets un dessin montre la tête coupée d'Orphée dans l'eau (voir annexes)¹⁵. Le rapprochement de l'architecture avec la musique, comme arts de la répétition et de la composition, de la liaison de l'ensemble avec le détail, du passage du désordre à l'ordre, est pour Valéry un point central dans la tentative d'élaboration d'une poétique qui définisse les relations intimes entre la matière et la forme. Par une sorte de détournement du mythe la figure d'Orphée, accueillie dans toute sa complexité, représente les extrêmes de l'existence artistique et du travail de l'artiste. *Constructor* et *μουσικός* le nouveau chanteur peut l'emporter même sur les lois de la Nature. Sa création remplit le vide et le silence et son chant fait mouvoir même les pierres et les blocs qui s'assemblent pour composer la beauté.

Cette révisitation du mythe détermine un enrichissement sémantique qui nourrit la fantaisie et fait germer le possible. *Il y fût à jamais demeuré parmi tant d'autres vestiges d'idées de jeunesse* - déclare Valéry - *si le hasard d'une conversation avec Claude Debussy n'eût un soir ranimé, rappelé à l'existence ce grain de possibilité*¹⁶. La conversation à laquelle Valéry fait allusion met en marche 1895 un projet de libretto qu'il est intéressant de reconstruire car à lui seul résume l'exaltation dans laquelle

les symbolistes de deuxième génération cherchaient leur voie artistique. « *Libretto for C.[laude] A.[chille] D.[ebussy]* » est annoté dans une page des *Cahiers*, rédigée autour de 1895-1896¹⁷.

Même thématiquement le sujet d'*Orphée*, dans sa nouvelle version, offrait à Valéry l'occasion de réunir tous les arts du spectacle. Musique, poésie, danse et mime pouvaient trouver place dans l'œuvre à composer. Un musicien comme Debussy, qui avait une vision particulière de la musique, qui parlait d'une partition d'orchestre comme d'un tableau, qui s'enthousiasmait pour tout ce qui dans la poésie et la peinture pouvait secouer la vieille poussière de la tradition, répondait parfaitement aux propos de Valéry. Dans le mélange des sonorités verbales avec les sonorités musicales que le musicien pratiquait, dans l'intérêt qu'il manifestait pour les poèmes de Mallarmé, de Verlaine, de Rossetti et pour les tableaux de Moreau, Valéry voyait une convergence d'idées absolue qui pouvait en effet l'amener à songer à un projet commun.

La rencontre avec Debussy avait eu lieu par l'intermédiaire de Louÿs, qui avait connu le musicien autour de 1890 et qui le retrouvait souvent chez Edmond Bally, leur éditeur commun¹⁸. La Librairie de l'Art Indépendant avait publié les *Poésies de Méléagre* de Louÿs et la partition de *La Damoiselle Elue* de Debussy, d'après le poème de Dante Gabriel Rossetti¹⁹. Valéry et Louÿs songeaient à un renouvellement de la poésie à travers la force vivifiante de la musique et pensaient en termes concrets à la collaboration entre artistes. « Ah ! Si l'opéra n'existait pas, si on ne chantait pas [...] ! Mais hélas ! Il faut se soumettre [...] à la stupidité molle du livret, écrit Valéry. Quand [...] est-ce qu'on chantera des vers qui soient des vers ? [...] Qui [...] saura rythmer un chant si juste que le compositeur n'ait plus qu'à transcrire et qu'à orchestrer ? », se demande Pierre Louÿs²⁰.

Debussy était sans doute le compositeur sensible que Valéry cherchait. Un compositeur qui parlait le même langage que lui et qui de son côté était à la recherche d'un poète qui lui aurait fourni le livret dont il rêvait. « Le poète idéal est celui qui disant les choses à demi me permettra de greffer mon rêve sur le sien », déclarait le musicien ²¹. Pour Valéry de même que pour Debussy, l'art était une sorte de mathématique. « La musique est une mathématique mystérieuse dont les éléments participent de l'Infini », écrit Debussy ²². « *Studio la matematica delle parole* [j'étudie les mathématiques des mots] », dit Valéry dans une lettre à Gide qui l'interroge sur ses expérimentations poétiques²³.

Gordon Millan et Edward Lockspeiser, étudiant la vie et l'œuvre de Debussy, ont parlé d'une relation sans aucune importance entre Debussy et Valéry. Or il est vrai qu'il n'y a presque pas de correspondance échangée entre ces deux artistes. Mais bien d'autres documents attestent, au contraire, qu'à une époque ils se sont fréquentés beaucoup. Si on parcourt les notes, les lettres, les manuscrits, de Gide, Louÿs et Valéry on découvre que les relations entre le poète et le musicien n'ont pas du tout été « sans aucune importance ». Elles allaient du plan personnel, privé, au plan intellectuel. C'est bien parce que les relations étaient étroites que Pierre Louÿs pouvait s'adresser à Valéry le priant, pendant son absence, de veiller sur l'ami Debussy en détresse. Et que le musicien, de son côté, pouvait rassurer son jeune ami et protecteur lui apprenant qu'il avait bien dîné avec Gide et Valéry : « on parla beaucoup de toi et ce ne fut pas les endroits les moins intéressants de ce trio »²⁴. Lorsque le trio perd le maître tant aimé, Mallarmé, Valéry s'empresse aussitôt de faire parvenir à Debussy la triste nouvelle. Et parmi les intimes que Louÿs avait l'habitude de réunir chez lui, pour écouter les concerts du jeune musicien, c'est Valéry qui était le

plus souvent convoqué. Des photos montrent le petit clan réunissant Valéry, Debussy, sa maîtresse Gaby Dupont et la belle Zohra ben Brahîm, que Louÿs avait ramené d'Alger en mai 1897. Ces moments de décontraction sont évoqués par Valéry dans une des rares notes biographiques qui figurent dans ses *Cahiers*²⁵.

Les discussions souvent très animées autour de questions poétiques et musicales ont tantôt opposés tantôt rapprochés ces amis. En particulier les discussions qui avaient pour sujet Wagner. Louÿs plaisantait souvent avec Debussy qui ne partageait pas son enthousiasme pour le musicien de Bayreuth. Dans les concerts pour intimes qu'il organisait pour répondre aux inclinations de Debussy le démon allemand était banni. « On inviterait dix amis pas plus ça me paraît bien, et à toi ? » - lui écrit-t-il lui annonçant un programme qui prévoit : Bach, Debussy, Beethoven. Pour ajouter à la fin avec un brin d'ironie « Trouves-tu que Wagner y tient trop de place ? »²⁶.

Lorsque épris de l'idée de réaliser l'union des arts, Louÿs souhaite une union des artistes aussi dans la vie, c'est à Debussy et à Valéry qu'il pense. Pourquoi faut-il être ainsi dispersés [...], quand nous devrions ne faire qu'une famille et nous constituer en république²⁷. Les frères en arts devaient comme de vrais composants d'une famille habiter aussi les mêmes lieux. L'exigeant Louÿs soumet ainsi à Valéry une pressante proposition : « Debussy, l'illustre Debussy et moi, le modeste moi, nous louons pour le prix de 1300 F. par ans à Neuilly un hôtel de deux étages [...]. On y peut faire de belles choses et s'isoler à son gré. [...] Vous feriez un grand plaisir à tous deux en acceptant ! »²⁸. L'union ne se réalisa pas, mais les trois partagèrent des moments de véritable exaltation esthétique.

C'est dans ce contexte amical que prend naissance le projet de libretto d'Orphée, dont il reste un grand nombre de notes éparses. Valéry imagine son Orphée comme une composition qui, utilisant plusieurs moyens expressifs simultanément, introduits selon un ordre et une disposition bien déterminés, laisse l'orchestre et le chant profondément distincts. L'action, la mimique et la danse devaient s'y unir « chacune en son temps et selon une mesure rigoureuse du temps ». L'espace devait être divisé en plans pour créer des lieux occupés par tel ou tel interprète. Tout devait être soumis à un système de discipline et de *construction* formelle²⁹. « J'avoue [...] que la création d'ouvrages, à partir des conditions de forme, et presque par le seul assemblage de telles obligations de faire ou de ne pas faire, a été un de mes rêves les plus chers »³⁰, déclare Valéry en reconstruisant l'histoire de son projet. Mais c'est dans la lettre à Debussy, datée autour de 1900, qu'il précise son idée :

« Mon cher Debussy [...]

*A mon avis il faut faire le plus clair ballet du monde, celui sans programme, car il ne voudrait dire que ce que les jambes et les instruments permettent. Seulement, pour varier l'action pure, je joindrais aux danseuses quelques mimes féminines. [...] Voilà mon alphabet et déjà un peu ma syntaxe. Notez que je considère rigoureux les rôles à attribuer à ceux deux escadrons ou moyens. Au fond ce sont deux langues différentes en tout et qui n'ont de commun que le silence. J'avais songé incidemment au Mythe d'Orphée, c'est-à-dire l'animation de toute chose par un esprit, - la fable même de la mobilité et de l'arrangement. »*³¹

Le thème d'*Orphée* attirait beaucoup Debussy, qui l'avait hérité de l'imaginaire symboliste. Dans le poète trace, le musicien voyait « le plus original et le plus sublime des Incompris »³². La structure du ballet telle que Valéry l'imaginait anticipait les ballets de Diaghilev à Paris. Sa conception a probablement dû solliciter initialement l'intérêt de Debussy, très orienté vers les manipulations, les réécritures, les éclatements du genre et les nouvelles interprétations des mythes, les mythes de l'antiquité, non pas ceux de l'Europe du nord qu'il jugeait sombres et grandiloquents. Valéry proposait une action simple, un personnage avec une histoire qui ne l'accroche ni à un lieu ni à un espace défini, une musique qui ne domine pas sur les paroles. Pour Debussy le livret idéal devait fournir « des scènes mobiles, diverses par les lieux et le caractère, où les personnages ne discutent pas, mais subissent la vie et le sort »³³. L'un semble accorder plus de la place à la parole, l'autre au contraire la réduire. « L'extrême complication est le contraire de l'art. Il faut que la beauté soit *sensible*, qu'elle nous procure une jouissance immédiate, qu'elle s'impose ou s'insinue en nous sans que nous n'ayons aucun effort à faire pour la saisir »³⁴, soutient Debussy. Peut-être l'ensemble du projet était-il trop compliqué et surtout trop contraignant et théorique.

Les deux artistes laissent mourir leur projet commun sans toutefois l'abandonner définitivement. Valéry le fait évoluer dans des notes éparses de ses *Cahiers*. Debussy cherche un autre collaborateur et donne vie à un *Orphée-Roi* avec Victor Segalen.

En 1906 Segalen, qui était en train de travailler à un grand projet sur un thème bouddhiste, Siddhârta, entre en contact avec Debussy et lui propose une collaboration aspirant à réaliser l'intégration de leurs langages artistiques. Dès le début, l'écrivain précise qu'il ne veut pas imposer au

musicien un livret à mettre en musique et qu'il souhaite, au contraire, lui confier une matière toute malléable dont les développements même littéraires soient partagés³⁵.

Debussy invoque surtout la clarté. « Taillez, annotez, coupez et accommodez sans restrictions de forme et de fond... et voyez alors s'il est possible qu'un jour mon plus cher désir se réalise : que vous en fassiez un de vos drames à venir »³⁶, lui écrit Segalen offrant généreusement son idée.

Le projet de Siddhârta fit peur à Debussy. Il le trouvait trop difficile³⁷. Et malgré l'intérêt manifesté pour les recherches sur la musique indou, que Segalen menait à l'époque, il encouragea l'écrivain à aller dans une autre direction et à développer leurs échanges autour d'un projet de ballet. « Ne pensez-vous pas qu'il y aurait quelque chose d'admirable à faire avec le mythe d'Orphée ? Celui de Gluck n'en représente que le côté anecdotique et larmoyant, laissant de côté tout ce par quoi Orphée fut le premier et le plus sublime des incompris »³⁸. Debussy relance là d'une manière incontestable le propos valéryen.

Mises à part les différences d'approche – on voit bien que Valéry veut occuper une place de premier plan, tandis que Segalen se pose dès le début dans une position ancillaire – il faut se demander quelles sont les vraies raisons de la faillite du « Libretto for C. A. D. ». Mettre en musique un texte, pour Debussy, signifiait s'en approprier, le transformer en matière à élever à la hauteur de sa quête artistique. Le poète avec lequel il souhaitait collaborer ne devait pas lui imposer des scènes à faire. Il devait le laisser « libre ici et là d'avoir plus d'art que lui et de parachever son ouvrage »³⁹. Mais Valéry n'était certainement pas l'artiste qui aurait pu se contenter de jouer le rôle de librettiste fournissant un texte de service. Tout compte fait

il avait les mêmes aspirations que Debussy. Il ne songeait qu'à réduire la liberté de son partenaire artistique et se servir de l'apport de sa musique pour réaliser la « haute symphonie » que nul ne fera peut-être, dont parlait Mallarmé⁴⁰, et que seule l'inédite endosmose entre la musique et la poésie aurait pu réaliser. Dans le projet que Valéry avait soumis au musicien il manifestait clairement le besoin de vigiler sur les articulations entre le textuel et le musical, l'intention de contrôler le fonctionnement d'un ensemble construit comme un système. Debussy a sans doute eu du mal à accepter un texte rigidement structuré qui confinait la musique dans une position subordonnée.

À ces raisons d'ordre poétique il faut ajouter aussi des raisons d'ordre privé. Les années du projet d'*Orphée* sont pour Debussy marquées par de grandes difficultés financières. Pour renflouer son ménage le musicien cherchait souvent des collaborations à réaliser rapidement, et peut-être a-t-il préféré, pour cela, plus d'attention au projet de Pierre Louÿs qui lui proposait à la même époque la représentation des *Onze Chansons de Bilitis*. À côté de cela il faut aussi considérer qu'un certain refroidissement avait dû se manifester entre les deux artistes, au moment où le personnage de Monsieur Croche, calque parfait de Monsieur Teste, fit son apparition le 1^{er} juillet 1901 dans un article de la *Revue Blanche* signé par Debussy. Avec un mélange d'amertume et d'ironie, Valéry s'était adressé à Louÿs en ces termes « J'ai la consolation de relire mes ex-œuvres sous la forme de critique musicale. Je t'avoue que je n'aurais jamais deviné ce sort. Je ne sais si tu as lu l'*Entretien avec M. Croche*, mais C.A.D. a lu certainement *La soirée avec Monsieur Teste* »⁴¹.

La question était d'autant plus grave parce qu'il y avait un antécédent. Dans un article où il parlait de la *Neuvième Symphonie* de Beethoven,

Debussy s'était approprié de certains passages de *l'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* de Valéry sans jamais citer la source. Le poète confiait encore une fois à leur ami commun son ressentiment « J'ai vu ces jours-ci un article drôle de Debussy dans la R[evue] B[lanche]. J'ai trouvé avec une satisfaction toute paternelle quelques bouts de phrases jadis utilisées en l'honneur d'un peintre universel. [...] J'ai regretté de n'avoir pas écrit davantage pour fournir plus longuement à des exercices de transposition »⁴².

Déçu, Valéry laisse le projet s'ensabler définitivement. Il réapparaîtra quelques années plus tard, vers 1904, dans les notes des *Cahiers*. Et là c'est la version décidemment virgilienne du mythe qui dominera, avec un héros théâtral, souffrant et en deuil, qui libère son chant dans la douleur la plus extrême. Ce projet le hantera longtemps. Il songera à le relancer avec Paul Dukas. Mais ce sera avec Arthur Honegger et Ida Rubinstein, en 1928, qu'il parviendra à lui donner vie. Le projet sera modifié. Le poète-musicien se transformera en musicien-architecte. Son nom ne sera plus Orphée mais Amphion, l'architecte qui au son de la lyre soulève les pierres et construit des temples. Et à cette variation Valéry confiera ses rêves de poésie et de poïétique de jeunesse

Notes

- 1) « Proses anciennes », ms, BNF, Département des Manuscrits, f. 193.
- 2) Paul Valéry, *Aux concerts Lamoureux en 1893*, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1953, vol. I, p. 1296.
- 3) Louis de Fourcaud, «Wagnérisme», *Revue Wagnérienne*, 1, 1885, p. 5.
- 4) « Notes anciennes », ms BNF, Département des Manuscrits, vol I, f. 101.
- 5) Lettre du 29 avril 1891, in *Onze lettres de Paul Valéry à Pierre Louÿs*, *Cahiers Paul Valéry*, I, Paris Gallimard, 1975.
- 6) *Ibid.*

-
- 7) Paul Valéry, *Œuvres*, Edition en trois volumes, présentation et notes de Michel Jarrety, Paris, Le Livre de Poche, 2016, vol. I, p.1729.
 - 8) Sur le chant d'Orphée, voir Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, 1955, p. 146.
 - 9) Paul Valéry, *Œuvres*, I, op. cit., p. 74.
 - 10) Dossier « Proses anciennes », ms. cit., f. 99.
 - 11) Sur conseil de Pierre Louÿs les dernières lignes de l'essai seront par la suite réorganisées en vers et paraîtront dans la troisième livraison de la revue *La Conque*, le 1er mai 1891.
 - 12) Voir Jacques Heurgon, « Orphée et Eurydice avant Virgile », *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, XLIX, 1932.
 - 13) Paul Valéry-André Gide, *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1957.
 - 14) Paul Valéry / Gustave Fourment, *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1957, p. 120.
 - 15) Il s'agit de deux feuillets non classés que Florence de Lussy m'avait fait découvrir et qui devaient appartenir au dossier « Notes anciennes ».
 - 16) Paul Valéry, *Histoire d'Amphion*, *Œuvres*, cit., I, 1279.
 - 17) Paul Valéry, *Cahiers 1894-1914*. Edition intégrale, Paris, Gallimard, 1897, vol. I, p. 168.
 - 18) Voir Gordon Millan, *Pierre Louÿs ou le culte de l'amitié*, Paris, Pandora Editions, 1979, pp. 202-203.
 - 19) L'annonce figure parmi les papiers de Valéry (voir « Notes anciennes », II, op. cit., f. 119).
 - 20) Pierre Louÿs, *Journal intime*, Paris, Editions Montaigne, 1929, note du 17 octobre 1890.
 - 21) Voir Edward Lockspeiser, *Debussy, sa vie et sa pensée*, Paris, Fayard, 1989, p. 307.
 - 22) Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, François Lesure, éd., Paris, Gallimard, 1987, 176.
 - 23) André Gide - Paul Valéry, op. cit. , p. 187.
 - 24) Claude Debussy-Pierre Louÿs, *Correspondance*, éditée par Georges Jean-Aubry, Paris, Corti, 1945, p. 39. Voir aussi André Gide - Pierre Louÿs - Paul Valéry, *Correspondance à trois voix, 1888-1920*, Peter Fawcett et Pascal Mercier (éds.), Paris Gallimard, 2004, p. 721.
 - 25) Paul Valéry, *Cahiers 1894-1914*, cit., vol. VII, p. 287.
 - 26) Claude Debussy-Pierre Louÿs , *Correspondance*, op. cit., p. 96.
 - 27) Lettre de Louÿs à Valéry, du 24 octobre 1891, *Correspondance générale*, ms, cit., vol. XX, f. 188.
 - 28) *Ibid.*, lettre sans date, classée parmi les lettres de 1893.
 - 29) Paul Valéry, *Histoire d'Amphion*, op. cit, p.1281.

-
- 30) *Ibid.*
- 31) *Lettres à quelques-uns*, Paris, Gallimard, 1952, pp. 62-63.
- 32) Lettre à Victor Segalen, in *Œuvres Complètes*, Paris, Laffont, 1995, vol. I, p. 627.
- 33) Voir E. Lockspeiser, op. cit., p. 307.
- 34) Voir *Revue de Musicologie*, numéro spécial sur Claude Debussy, édité par F. Lesure, Paris, Société française de Musicologie, 1962, p. 46.
- 35) Victor Segalen, *Œuvres Complètes*, cit., p. 620.
- 36) *Ibid.*, p. 626.
- 37) *Ibid.* p. 627.
- 38) Lettre à Victor Segalen, in V. Segalen, *Œuvres*, cit, p. 627.
- 39) *Ibid.*, p. 307.
- 40) Lettre de Mallarmé à Valéry, datée 5 mai 1891, citée par Henri Mondor, *Vie de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1941, p. 609.
- 41) A. Gide-Pierre Louÿs-Paul Valéry, *Correspondance à trois voix*, p. 925.
- 42) *Ibid.*

Serge Bourjea

Terpsichore

Paul Valéry et la Danse

Je ne saurais pas ce que l'esprit d'un philosophe pourrait désirer de meilleur que d'être un bon danseur. Car la danse est son idéal, son art particulier, et finalement aussi sa seule piété, son culte. [Nietzsche, *Le Gai Savoir*, Livre V, 381, traduction d'Henri Albert]

[Degas] disait volontiers que les Muses jamais ne discutent entre elles. Elles travaillent tout le jour, bien séparées. Le soir venu et la tâche accomplie, s'étant retrouvées, elles dansent : elles ne parlent pas. [DDD, 14]¹

Se souvenant d'une conversation de Degas avec Moreau-Nélaton, dont le plaisant récit ne fut publié qu'en 1931², Valéry cite cette scène des Muses qui dansent en silence, la nuit venue, en ouverture du *Degas Danse Dessin* de 1936, et il l'aura utilisée dès 1921 dans *L'Âme et la Danse*³, Athikté – l'âme de la danse – émanant d'un groupe de neuf danseuses silencieuses, en lequel il est difficile de ne pas reconnaître celui des Muses selon Degas.

Nous voudrions montrer que cette scène se forme, pour Valéry, en motif central d'une réflexion à la fois esthétique et éthique, sur « l'être vivant-sentant-et-pensant » face aux mutations du monde moderne ; et que les deux textes dans lesquels elle s'inscrit marquent une évolution profonde de sa pensée après la Première Guerre mondiale. Souvent mal reçus par la critique, mal situés dans l'économie de l'œuvre, *L'Âme et la Danse* et *Degas Danse Dessin* nous apparaissent, de fait, aussi importants que *l'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* et *La Soirée avec*

Monsieur Teste à la fin du XIX^{ème} siècle, ces deux textes étant susceptibles d'éclairer d'une lumière nouvelle la place que l'on peut attribuer à Valéry dans le contexte culturel du XX^{ème} siècle.

Qu'est-ce que la « Danse » pour le poète – nous garderons au mot la majuscule qu'il lui accorde –, si cette Danse apparaît en supplément des autres arts ? Quel sens donner à ce geste ou cet acte pour des Muses qui, oublieuses de leur singularité, effaçant leurs différences, dansent *ensemble* la nuit venue ? Dans le livre de 1936 publié chez Ambroise Vollard, comme en 1921 dans le dialogue paru à *La N.R.F.*, ou encore dans les allusions à Terpsichore qui s'accroissent dans les *Cahiers* à partir des années 1910, Valéry l'envisage comme *différence* qui – en un moment précis de l'histoire du genre – lui permet d'élaborer une *poïétique de la modernité*, associant méditations sur le « Monde », pensée du « Moi » dans la relation « corps / esprit », et considérations actuelles sur la création littéraire ou artistique (sur l'esthétique).

L'art « différenciel » de la Danse inscrit ainsi sa logique dans une réflexion générale sur *le pouvoir de la pensée créatrice*, telle que le poète l'envisage à partir de *La Jeune Parque*, et telle qu'il en ébauchera la théorie au Collège de France dans son projet « poïétique »⁴. Si c'est bien « *l'action qui fait* » et non « *la chose faite* » qui préoccupe aujourd'hui l'esprit créateur, s'il s'agit de libérer la pensée de l'aliénation du langage et de soustraire le sens à la nomination, alors la Danse s'offre en modèle, comme *drame* sans dehors, qui puise en lui-même ses forces et sa raison d'exister.

1. « *Un papillon égaré au milieu d'une foule* »

Quel est ce moment, que nous disons « précis », d'un bouleversement profond de la création moderne ? On en a longuement célébré la date anniversaire il y a peu : l'année 1913, à la veille de la Première Guerre mondiale. Mais ce qui eut lieu alors s'est passablement déformé dans les esprits, quant au rôle de la danse notamment, au point de devoir être repris

et repensé. Nous le ferons d'une façon synthétique, dont on pardonnera le schématisme.

On fait de la publication du premier volume de *À la Recherche du Temps perdu* l'événement majeur de l'année 1913, alors que ce ne fut qu'en novembre, à compte d'auteur, et dans une indifférence quasi-générale. Proust ne devient Proust qu'à partir de 1919 et l'on peut retenir, comme point pivot de l'écriture de son roman, ce passage de *Du Côté de Guermantes* : « *C'était un célèbre et génial danseur d'une troupe étrangère [...] jeune fou au visage pastellisé [...] je restais ébloui – ainsi que je l'aurais fait devant un papillon égaré au milieu d'une foule* »⁵. On induira volontiers que cet « éblouissement » devant le « papillon égaré » s'est produit au moment précis où Proust a rencontré Nijinski (en 1910, pour la chorégraphie de *Shahrazade*) et qu'il a intimement participé à l'évolution comme à la reformulation de l'œuvre entre 1913 et 1919.

En ce qui concerne la poésie, une révolution *a déjà eu lieu*, à la suite de celle de Baudelaire et comme sa conséquence, entre Mallarmé et Rimbaud à la fin du XIX^{ème} siècle, révolution dont le retentissement restera perceptible tout au long du XX^{ème} siècle. En 1913, en avril, paraît certes *Alcools*, Apollinaire ayant rencontré Cendrars, ce dernier lui-même pris dans le « simultanéisme » de la peinture et des couleurs de Sonia Delaunay. Mais il faudra attendre Dada (février 1915) pour une évolution plus radicale et l'on ne peut oublier, à ce sujet, que le dadaïsme est né en partie d'une danseuse – chanteuse, poétesse, fille de cabaret – Emy Hennings, fondant à Zurich le *Cabaret Voltaire* avec son mari Hugo Ball.

Moins commentée mais sans doute plus profonde, est la mutation des arts de la scène, et plus précisément celle du théâtre dans l'immédiat avant-guerre, de Copeau à Artaud. Le grand livre de Craig *On the Art of the Theater*, publié en 1911, va non seulement constituer l'ouvrage de référence pour de nombreux metteurs en scène ou scénographes, mais il

influencera durablement la conception de ce que Diderot nomma « l'homme de l'acteur » et, singulièrement, *l'image* (l'imaginaire) de son geste⁶. Dans son ouvrage Craig reprend divers articles, dont « Des spectres dans les tragédies de Shakespeare » et « L'Acteur et la Sur-marionnette », pour explorer l'héritage de Mallarmé et sa réflexion sur « *l'écriture corporelle* » de la danseuse – dessinant un « *poème dégagé de tout appareil du scribe* » (il s'agit alors de Loïe Fuller) ; ou sur le langage du corps libéré du discours verbal – à propos du « *poignant et élégant mime Paul Margueritte* », « *fantôme blanc comme une page pas encore écrite* »⁷. Nous citerons seulement un fragment du livre de Craig qui concerne aussi bien, pour les tréteaux antiques ou la scène moderne, le corps de l'acteur que celui du danseur, de façon à souligner l'importance primordiale que prend la danse dans la création artistique de l'entre-deux guerres :

« L'Amateur de Théâtre [The Playgoer] :

Et du geste, des mots, des lignes et des couleurs, du rythme – lequel est le plus essentiel à cet Art [du théâtre] ?

Le Régisseur [The Stage-Director] :

L'un n'importe pas plus que l'autre. De même qu'une couleur n'est pas plus qu'une autre utile au peintre, un son plus qu'un autre employé par le musicien. Toutefois le geste est peut-être le plus important [...] L'Art du Théâtre est né du geste – du mouvement – de la danse. [...] Savez-vous qui fut le père du dramaturge ?

L'Amateur de Théâtre :

Le poète dramatique, je pense ?

Le Régisseur :

Erreur. Ce fut le danseur. Et au lieu de se servir des mots seulement à la manière du poète lyrique, le dramaturge forgea sa première pièce à l'aide du geste, des mots, de la ligne, de la couleur et du rythme en s'adressant en même temps à nos yeux et à nos oreilles, par un jeu adroit de ces cinq facteurs. » [Craig, *op.cit.* « Premier dialogue ». p. 104/5]

Pour le pictural enfin, si « la peinture est morte » en 1913, le brusque éclatement du genre qu'introduit Duchamp avec ses « ready-made » (*Roue de Bicyclette*, premier objet non créé, date précisément de 1913), se produit à l'occasion du confus *Armory Show* du début d'année à New York, et on n'en mesurera que progressivement les effets réels. Au reste, on peut douter que le statut de Duchamp dans l'histoire de la peinture et des arts plastiques soit clairement établi, si Jean Clair en fait par exemple « l'équivalent pour les Arts plastiques de Mallarmé en littérature ». Il faudra attendre l'année de la mort du plasticien, en 1968, pour voir Merce Cunningham et Jasper Johns « déconstruire » *Le Grand Verre* et tenter de retracer le mouvement – nous dirions plus précisément « la danse » – d'une pensée créatrice qui fut au demeurant géniale (*Walkaround Time*, Université de Buffalo, N.Y., 10 mars 1968)⁸. Entre danse et peinture, par musique interposée (Behrman, Cage) s'ébauche alors – il est vrai très au-delà des conceptions valéryennes – une idée du « contemporain » et de la nature de ce qui se conçoit dès lors au titre d'une « création » (artistique ou non).

Mais la véritable – et au fond seule ? – rupture sans précédent qui se produise à la veille de la Première Guerre mondiale, s'accomplit *par et pour la danse*, le choc de la métamorphose du genre n'ayant cessé de retentir jusqu'à nous. De façon à nouveau synthétique, on rappellera le mouvement de cette révolution, qui relie étroitement poésie, peinture, musique et danse, et se définit d'un *cogito* « moderne » (d'une pensée des œuvres de l'esprit), que l'on pourrait formuler ainsi : « *je danse* – et non seulement *je pense* – *donc je crée* » :

En 1876, chez l'éditeur Derenne paraît, de Mallarmé et Manet, *L'Après-midi d'un faune – Églogue*. Faut-il rappeler que Valéry voyait dans le genre de l'« Églogue » – ou « Bucolique » – une forme du « Ballet », dont le modèle chorégraphique lui semblait s'imposer dans le Sixième livre de

L'Énéide, lorsqu'Énée descend aux enfers pour y connaître la prophétie du Père ? [cf. VI, 178].

En 1894 est créé le *Prélude à l'après-midi d'un faune*, *Églogue pour orchestre d'après Stéphane Mallarmé*, de Debussy : précisément 110 mesures pour les 110 alexandrins de Mallarmé, même si l'œuvre musicale – selon son propre auteur – se veut seulement un « accompagnement » ou une « illustration très libre », et non « une synthèse » du poème.

Le 29 mai 1912, au Châtelet, sur la musique de Debussy et dans l'inspiration lointaine, « antérieure », du poème, Nijinski chorégraphie et danse ce *Faune*, révolutionnant la pratique et créant un premier scandale – les termes d'« obscénité » et de « pornographie » étant prononcés.

Enfin, un an plus tard, très exactement le 29 mai 1913 au tout nouveau Théâtre des Champs Élysées, est donné *Le Sacre du Printemps* dont il faut noter qu'il sera rituellement repris et « relu » par tous les grands chorégraphes contemporains, de Maurice Béjart à Jean-Claude Gallotta, en passant par Martha Graham ou Anjelin Preljocaj⁹. Un événement, un lieu, et l'on ne sait lequel a davantage conditionné l'autre. Que faut-il en retenir ? De la musique de Stravinski, Boulez parlera d'une « révolution brutale, sauvage » du langage rythmique. Le compositeur lui-même la jugeait novatrice et sitôt après le scandale de mai, il la fit rejouer « à part », en concert, pour un succès dont il se déclara fort satisfait. Mais on sait le déroulé de l'événement lui-même : si la Générale – à laquelle assista Valéry, devant la presse spécialisée et les compositeurs (Ravel, Debussy...) – se passe sans excès, la Première, en revanche, voit le scandale se déchaîner au cours de ce qui fut un bien nommé « massacre du printemps ». Pourquoi ? Diaghilev (*Les Ballets russes*) a voulu créer un « spectacle total », associant musique et danse, certes, mais poésie, peinture, scénographie, chorégraphie également. Or, le problème surgit précisément *entre* musique et chorégraphie, entre Stravinski et Nijinski,

dans l'incompatibilité ou le choc des deux positions : le compositeur accuse d'ignorance son chorégraphe (et pour tout dire de « bêtise »), lequel trouve « aveugle » le musicien, incapable de traduire en mouvements corporels le rythme de sa propre musique. « Igor m'exaspère... » (on consultera et confrontera les *Souvenirs* de l'un au *Journal* de l'autre¹⁰). Mais c'est bien Nijinski qui, par sa conception de la danse, par sa manière, par *son corps*, va tout changer dans l'appréhension de cet *art pluriel* que devient le ballet moderne¹¹.

Qu'il y ait ici délire est manifeste. « *De-lira* », une sortie du sillon, de la voie toute tracée ; délire comme posture déviante, a-normalité essentielle et Nijinski fut un être fondamentalement dé-lirant, dès avant le *Sacre*. Mais que montre cette « folie » ? On lira ce que le danseur en dit de singulièrement lucide dans son *Journal* :

« [Ma femme] me croit fou. C'est une idée qui lui est venue d'avoir trop réfléchi. Moi je réfléchis peu et tout ce que j'éprouve s'éclaire de ma propre lucidité. Je ne ressens les choses que par la chair, sans l'entremise de l'intelligence. Je suis chair et sentiment, Dieu en chair et en sentiment. Non pas Dieu, mais homme, et homme simple... » [*Journal*, *op. cit.* p. 28].

Il est à noter que Nijinski – être de « chair » et qui vit « sans l'entremise de l'intelligence » – dit aussi qu'il lit, qu'il est un grand admirateur et lecteur de Tolstoï, et qu'il lit Darwin ou Nietzsche. On peut certes douter que ces lectures soient profondes, mais le danseur sans calcul qu'il fut, a pu y « ressentir » l'air du temps, ces idées qui imprègnent une époque où puisent les génies. Qu'a-t-il notamment perçu chez Nietzsche et n'est-ce pas ce qu'y trouvera Deleuze, quant à la danse ? N'a-t-il pas lu, lui aussi, le « Mon style est une danse, il joue avec les symétries de toutes sortes, il les franchit d'un bond et les raille »¹² ; et n'a-t-il pas entendu, un peu partout dans l'œuvre, les échos de cette « chanson que chanta Zarathoustra tandis que

Cupidon et les jeunes filles dansaient ensemble » ? On serait prêt à considérer que, s'il n'est philosophe et si la pensée conceptuelle n'est pas son fort, Nijinski a « appris à danser par-dessus [sa] tête ¹³», et qu'il anticipe à sa façon la pensée de Deleuze lorsque ce dernier écrit (dans *Nietzsche et la Philosophie*) :

« C'est la tâche de Dionysos de nous rendre léger, de nous apprendre à danser [...] C'est Dionysos qui lance les dés. C'est lui qui danse et se métamorphose [...].

Rapportés à Dionysos, *la danse*, le rire, le jeu du lancer (les dés) sont des puissances affirmatives de réflexion et de développement. *La danse affirme le devenir et l'être du devenir*; le rire, les éclats de rire, affirment le multiple et l'un du multiple ; le jeu affirme le hasard et la nécessité du hasard » [*Nous soulignons*¹⁴].

2. « ... être *penseur* comme on est *danseur* »

Quel est le rapport de Degas et Valéry à cette révolution que nous appelons – d'une expression saugrenue mais non dépourvue d'intérêt – « nijinsko/nietzschéenne » ?

Le peintre meurt en 1917. Il n'a pas assisté aux représentations du *Sacre* et ne s'en est d'ailleurs pas soucié : il est presque aveugle, physiquement diminué, et son caractère – Valéry le note dans le *DDD* – s'est considérablement aigri. Il a pourtant anticipé de longue date le rapport « moderne » à la danse et, singulièrement, au corps du danseur, en se démarquant radicalement de l'académisme des représentations traditionnelles. La dispute est célèbre du peintre et de son Maître, Gustave Moreau. Ce dernier, figure majeure de la peinture symboliste, reprocha non sans quelque amertume à son jeune disciple le choix de Terpsichore comme mobile de son œuvre : « Vous avez donc la prétention de restaurer

l'art par la danse ? ». La réplique de Degas, telle que la rapporte Valéry dans son ouvrage, amusa les contemporains mais fit date et signa la fin d'une époque : « Et vous, prétendez-vous le rénover par la bijouterie ? »¹⁵.

Que l'on observe moins ses toiles que ses pastels ou dessins on y verra des corps désarticulés, aux membres comme séparés, tourmentés de gestes *différents* qui ne sont pas sans suggérer les postures outrées sur lesquelles les chorégraphes contemporains travailleront. Degas se fait le peintre de corps « animalisés », rendus à leur primitivité de *corps-vivants* (« élémentaires »), effaçant en eux la différence des espèces, les « dédifférenciant » écrirait Michel Serres. Cela n'a pas échappé à la critique de l'époque stigmatisant dans l'œuvre les « petites filles-singes » (Goncourt), de « vraies biquettes construites pour sauter » (Huysmans) et plus généralement « la femme réduite à la gesticulation de ses membres [...] exprimée dans sa seule animalité, comme s'il s'agissait d'un traité de zoologie » (Gustave Geffroy, *La Vie artistique*, 1894).

Degas peint et dessine les danseuses *comme* les chevaux¹⁶.

Ces critiques accusent-elles seulement la misogynie du peintre, que souligne non sans raisons Félix Fénéon : « M. Degas poursuit le corps féminin d'une vieille animosité qui ressemble à de la rancune : il le déshonore d'analogies animales » (*La Revue Indépendante*, février 1888) ? Ce serait oublier que Degas s'affirme comme un « grand peintre de la vie moderne » – selon l'expression de Huysmans reprenant, à dessein, celle de Baudelaire à propos de Constantin Guys – ; et qu'il a moins pour but de représenter danseuses, repasseuses, prostituées ou chevaux, que d'interroger le processus même de la *représentation du corps* chez les « modernes » (sa *mimésis*).

« On m'appelle le peintre des danseuses. On ne comprend pas que la danseuse a été pour moi un prétexte à [...] peindre et à rendre le mouvement ».

« Ce qu'il me faut à moi, c'est exprimer [...] le mouvement dans son exacte vérité »¹⁷.

Or, cette « méditation sur la danse », ainsi que le peintre le dit encore, sa « réflexion » sur la vie / vivante d'un corps en mouvement, a non seulement documenté le genre d'une façon entièrement nouvelle, mais elle a contribué à faire évoluer l'idée de Danse dans l'esprit du public comme dans celui des chorégraphes ou des critiques d'art. Ainsi Charles Ephrussi, fondateur et rédacteur en chef de l'incontournable *Gazette des Beaux-Arts*, peut-il écrire de façon exemplaire que *La Petite danseuse de 14 ans*, avec son jupon en tarlatane, est « laide à faire peur » – elle ne correspond en rien, en effet, à l'image d'une enfant en tutu, gracieusement juchée sur ses chaussons de soie – dans le temps où il note que tout son corps, tendu de volonté et d'énergie, incarne au plus profond le « mouvement » qu'elle rêve exécuter (Huysmans écrit pour sa part qu'elle « semble prête à quitter son socle »).

« A la tête des Indépendants se place M. Degas, qui expose une statuette de cire, une danseuse de quatorze ans [...] grêle, laide à faire peur, mais campée, cambrée, mouvante, de ce mouvement anguleux ordinaire aux apprentis de la danse [...] Ce n'est point-là, certes, la Terpsichore aux lignes classiques, c'est le rat d'opéra dans son expression moderne... » [*La Gazette des Beaux-Arts*, 23 avril 1881 – Exposition des artistes indépendants].

On ne s'étonnera pas que Valéry, s'il reste très proche de Degas sur le sujet, ait à la même époque un rapport beaucoup plus distancié à la Danse. S'il assiste effectivement à la Générale du Sacre, il n'en souffle mot et seul un document ambigu, tardif, suggère une possible réaction ou un sentiment¹⁸... Mais ce silence est révélateur pour qui se souvient que, dans ses Cahiers, le poète estompe ou efface presque systématiquement les événements dont il redoute en lui le retentissement. A ne prendre qu'un

seul exemple, ce serait celui de la mort de Mallarmé, dont on sait la répercussion extraordinaire qu'elle eut sur le jeune disciple, tant au plan affectif qu'intellectuel. Or, le cahier 1898 note simplement, avec une sobriété surprenante : « Mort de Mallarmé /septembre ». Ce n'est que plusieurs pages plus loin, plusieurs mois après le décès, que l'écriture laissera transparaître l'émotion et que la poésie, progressivement, tentera de pallier l'absence « mystérieuse » du Maître, sans que rien ne soit dit de la douleur ou du manque !¹⁹

On soutiendra que la représentation du 29 mai 1913 constitue une date dans l'œuvre de Valéry, et qu'elle fut décisive pour l'évolution de sa pensée comme pour sa conception de la poïésis (du rapport du sujet aux langages). On a probablement mésestimé, notamment, l'importance des deux relations qui se trouvent confortées en ce moment-là, l'une avec le peintre Maurice Denis (« mon cher Denis ») ; l'autre avec le compositeur Igor Stravinski. Dans les deux cas c'est un intérêt réciproque pour les théories de la création moderne qui rapproche le poète, le musicien et le peintre – la danse étant une préoccupation commune. On relira les réflexions de Stravinski réunies dans sa Poétique musicale, pour en noter certaines proximités avec le cours de Poétique de Valéry au Collège de France ; de Maurice Denis, les écrits sur l'art parus sous le titre Nouvelles théories : sur l'art moderne, sur l'art sacré ²⁰ ; et l'on s'interrogera sur les liens qui peuvent exister avec l'écriture et les enjeux de La Jeune Parque de 1913 à 1917. Il faudrait développer ce point longuement, on se bornera à donner ici quelques éléments d'une réflexion qui resterait à articuler :

Sur Maurice Denis. Valéry a rencontré le peintre en 1909, par l'intermédiaire du riche financier Gabriel Thomas, cousin de son épouse Jeannie, associé aux plus grandes entreprises architecturales de l'époque, de la construction de la Tour Eiffel à celle du Théâtre des Champs-Élysées. Il fut un habitué du magnifique Hôtel de ce mécène, à Meudon-Bellevue, où il eut l'occasion de contempler sa collection d'œuvres de Maurice Denis

et notamment la série des 10 panneaux de L'Éternel Printemps – où la danse est éminemment présente – exposée dans la salle à manger de la demeure.

Par Gabriel Thomas, Valéry s'est intéressé à la construction du Théâtre des Champs-Élysées dont il a visité le chantier à deux reprises, appréciant une architecture novatrice : le béton d'Auguste Perret ; le marbre blanc des bas-reliefs de Bourdelle ; mais surtout l'art devenu « décoratif » de Maurice Denis (le « gros œil » de la coupole, aussi bien que les fresques du plafond)²¹. Dans ce qu'il nomme dès lors familièrement le « Théâtre Denis », y ayant obtenu une carte d'entrée permanente, il assistera pratiquement à toutes les représentations des Ballets russes pour leur huitième Saison (mai-juin 1913), et y verra les plus grands danseurs ou chorégraphes de ballets : outre Nijinski, Chaliapine ou encore Adolph Bolm, pour les danseurs ; Diaghilev lui-même ou Fokine pour les chorégraphes. Ainsi suivra-t-il en mai 1913 le Boris Goudounov dans la mise en scène d'Alexandre Sanine, décors et costumes de Léon Bakst, avec Chaliapine dans le rôle de Boris et Mme Nicolaeva dans celui de Marina. Ou encore, le 9 juin, la Khovanchina de Moussorgski, dans la version « originale et sans coupure » voulue par Diaghilev (décors et costumes de Léon Bakst, chorégraphie d'Adolph Bolm pour les scènes de ballet, et une réorchestration du Chœur final par Stravinski).

C'est en juillet 1913 que le poète ébauche le poème de La Jeune Parque, publié en 1917 seulement, dans une incompréhension dont il eut à souffrir. Or, le poème ne naît pas, contrairement à une idée reçue, sur quelque bord méditerranéen mais bien chez Maurice Denis, sur les rivages de la Côte de Granit Rose, à Perros-Guirec, lors du long séjour que fit Valéry dans la villa *Silencio y Descanso*. On peut s'interroger : l'amitié du peintre, son œuvre décorative, le lieu exceptionnel de sa demeure en bord de Manche (ouverte sur l'Archipel dit des « Sept îles »), le spectacle de la « mer-Océane » ou de la « Mer Sauvage » [Œ2, 665] face à la plage de

« Trestraou », n'ont-t-ils pas nourri une vision du poème ? A parcourir le paysage qui entoure le site, tourmenté de blocs pétrés, roses en effet, un *rythme* n'est-il pas surgi, suscitant une danse verbale ? ²²

Le second long séjour que fera Valéry à Perros-Guirec, précisément l'année de publication de *L'Âme et la Danse* en 1921, nous semble apporter réponse à ces interrogations. Installé pour six semaines dans la « Villa Saint Pierre » de Julie et Ernest Rouart, tout proche de celle de Maurice Denis qu'il retrouva avec bonheur, le poète se confie à André Lebey de la plus nette des façons. C'est bien dans la demeure de Denis que l'écriture du poème a trouvé sa source : « A quelques pas de cette villa est la villa où j'ai commencé (sans le savoir) la *Jeune Parque*, il y a 8 ans. Huit ans. 1913 ! ». Valéry note encore le trouble qui l'envahit au souvenir de cette *date*, la « sensation étrange d'un passé dans un présent, comme si l'on se rencontrait soi-même au coin d'une rue »²³ : émotion, reviviscence du moment créateur, écho intense – plusieurs années après – de ce qui s'est joué autour du *Sacre du Printemps*. On se reportera, dans les *Cahiers*, à la série des poèmes en prose étroitement liés à ce séjour de Bretagne, alors que le poète « se baigne et marche énormément », c'est-à-dire *crée*. Il nous semblerait aisé d'y retrouver l'empreinte (la « trace ») des « pieds nus » de la Parque...

« Rochers – Les uns noirs, les autres d'argent, les autres rose de chair [...] Je m'avance dans ce chaos, au bruit de la mer. C'est une danse, étrange, car tous les pas sont différents et aucun n'a l'amplitude, la forme, de l'autre ; en hauteur, en profondeur, sauts, escalades, mais une sorte de rythme subsiste à cause de la vitesse générale que je tâche de maintenir. [...]. Circuler dans ce monde dur et varié, c'est un exercice admirable, danse dont l'irrégularité des pas est la loi paradoxale. » [C VIII, 224, 1921]

« Je marche enfin sur l'immense plage [...] je marche ivre de marche sur le miroir sans cesse repoli par le flot infiniment mince [...] La marche libre et vive chante de soi-même. Il est impossible de ne pas créer en marchant. » [Œ Pl. 2, 668]²⁴.

Sur Igor Stravinski. La correspondance avec Gide atteste que Valéry, dès avant le *Sacre du Printemps*, a songé à une collaboration avec le compositeur, dans le prolongement de celle qu'il avait proposée, quelques années plus tôt, à Debussy, tout juste après la création du *Prélude à l'après-midi d'un Faune*. Debussy ne fut pas intéressé par ce que lui suggérait – de façon triviale, il est vrai – le jeune et parfaitement inconnu poète. Rendu prudent par sa déconvenue et non sans quelque amertume, Valéry voudrait reprendre ce projet en 1913 pour le proposer à Stravinski, par l'entremise de Gide (« Je ne me rappelle plus ce que j'avais écrit à Debussy. L'essentiel était une curieuse division de l'espace scénique, correspondant à la division des moyens : c'était le ballet des catégories. On voit ça très bien à la russe ! »). Or, si Gide souhaite ardemment le concours du Maître pour sa traduction d'*Antoine et Cléopâtre* de Shakespeare, dans l'idée d'une mise en scène confiée à Ida Rubinstein, Stravinski se dérobe, n'ayant que fort peu d'estime pour les goûts musicaux de l'auteur de *La Symphonie pastorale*. Il tombe, du reste, gravement malade quelques jours seulement après le *Sacre* et sa convalescence l'éloignera durablement de la scène parisienne²⁵.

Quel était, au juste, le « projet » de Valéry en 1913 ? S'agissait-il d'un « ballet » et de ce qu'il nommera plus tard « mélodrame » ? Ou plus obscurément d'une œuvre relative au « récitatif d'opéra [...] pour contralto » à quoi il songe à la même époque²⁶ ? *La Jeune Parque* présente un rapport manifeste avec un « sacre du printemps » et le sacrifice d'une « vierge à soi-même enlacée », au « long regard de victime entr'ouverte », laquelle va renaître de ses cendres (« L'étonnant printemps rit, viole... on ne sait d'où venu ! »). Ce n'est sans doute pas suffisant à faire de la Parque

une « Éluë », et dire que l'œuvre de Valéry peut se lire comme une sorte de transposition poétique de celle de Stravinski, chorégraphiée par Nijinski. Mais le rapprochement mérite d'être souligné.

Ce qui est certain est que la relation à Stravinski est beaucoup plus complexe qu'on ne le suppose d'ordinaire, en ce qu'elle participe de toute une réflexion sur la place de la musique, l'importance de la peinture et des décors, mais surtout le rôle de la danse dans la création artistique de l'entre-deux guerres. Valéry a rencontré le compositeur dès 1908, par l'intermédiaire de « Cipa » Godebski (le frère de Misia) dont l'épouse, Ida, tient salon à Paris. Les deux hommes se croiseront régulièrement par la suite et le compositeur aura l'occasion de confier au poète l'admiration pour *La Soirée avec Monsieur Teste* qu'il partage avec Ravel. (A titre d'exemple, on retiendra de ces diverses rencontres et comme leur symbole, la soirée à laquelle les deux hommes assistèrent le 21 mars 1919 chez Adrienne Monnier, lors de l'exécution du *Socrate* d'Erik Satie, présenté par Jean Cocteau, récité par Gide, et chanté par la soprano Jane Bathori – directrice du *Vieux Colombier* –, devant une impressionnante théorie d'artistes, poètes, peintres et musiciens mêlés : Jammes, Claudel, Poulenc, Derain, Braque, Picasso...). Au-delà, le compositeur figurera dans les relations suivies de Valéry à partir de 1921, date de parution de *l'Âme et la Danse*, jusqu'à son exil aux E.U. en 1939, et la trace de leurs échanges dans les *Cahiers* montre la qualité de leur rapport²⁷. Il peut paraître regrettable qu'une création ne soit pas née de ces rencontres et que, en fin de compte, Valéry ait dû se satisfaire d'un Honegger pour réaliser tardivement ses « mélodrames », *Amphion* ou *Sémiramis*.

Resterait à souligner, enfin, que c'est à partir des années 1910 que se développent dans les *Cahiers* les réflexions sur la danse puis, plus largement, sur « le mouvement » des corps comme de la pensée « en acte », pour l'« homo multiplex » et ses représentations modernes dans les arts et la littérature. Il est d'ailleurs plaisant de constater que c'est précisément la

même année (1910) que Proust et Valéry découvrent les *Ballets russes*, lors de leur deuxième saison à l'Opéra, tous deux mis en présence du « corps » dansant de Nijinski, le premier s'enthousiasmant pour la chorégraphie de *Shahrazade* ; le second s'étonnant de celle de *Giselle*, « ballet pantomime », chorégraphié par Fokine sur des décors et costumes d'Alexandre Benois, où Nijinski (Loys) – « une perruque, justaucorps velours noir, cravate bleue, collant de craie » – donne la réplique à Tamara Karsavina (*Giselle*)²⁸.

Pensée difficile à cerner tant elle est dispersée et cependant prégnante, mais dont divers projets, comme celui de *Gladiator*, montreraient la cohérence, en soulignant son sens profond. On renverra sur le sujet au bref essai de Roger Laporte qui en dit l'essentiel de façon particulièrement juste : la marche, lorsqu'elle n'est plus un simple automatisme ; comme la nage, lorsque le « corps devient l'instrument direct de l'esprit, et cependant l'auteur de toutes ses idées » [Œ2, 667] ; comme la poésie elle-même si elle conduit – selon la belle expression de Mallarmé – à « *penser de tout son corps* », sont autant d'« exercices » propices à la maîtrise de soi-même tout autant qu'à la création artistique. L'auteur – tout en manifestant sa déception face aux cahiers valéryens où il crut trouver la réalisation du « Livre » mallarméen – l'a parfaitement compris : « Gymnastique, sport, *danse*, équitation, tous ces termes sont connotés de manière positive [dans les *Cahiers*], car Valéry cherche, non une science, mais un art : *un art du gouvernement et du maniement de soi-même*²⁹ ».

C'est, du reste, dans les fragments de *Gladiator* que se trouveraient les meilleures approches de cet « art [...] qui est – la Danse », selon Valéry. La « Danse » est l'affaire de « l'animal intellectuel » alliant en lui, aux pouvoirs de l'intelligence et dans la plus grande conscience de ce qui est, les figures du corps exercé, maîtrisé, quelles qu'en soient les formes qui en naissent et leur destin éventuel :

La littérature n'est rien de désirable si elle n'est un exercice supérieur de l'animal intellectuel. Il faut donc qu'elle comporte l'emploi de toutes les fonctions de cet animal, prises dans leur plus grande netteté, finesse et force, et qu'elle en réalise l'activité combinée, sans autre illusion que celles qu'elle-même produit ou provoque en se jouant. À moi la conscience de mes muscles obéissants ; à toi les idées qui doivent donner les figures de mon corps se changeant les unes dans les autres d'après quelque dessein ou dessin, — *ce qui est — la Danse*. [VII, 180, 1918 — nous soulignons].

3. « ...*tout simplement une poésie générale de l'action
des êtres vivants* »

Il faudrait revenir ici sur les deux mélodrames de Valéry, confiés à la Compagnie de ballet d'Ida Rubinstein et présentés sur la prestigieuse scène de l'Opéra de Paris, en 1930 et 1934. Les raisons de leur échec, selon la critique et l'auteur lui-même (« j'ai eu l'ennui d'assister à un ballet russe quand j'avais conçu une sorte de cérémonie religieuse » [Œ1, 1706]), sont diverses. L'époque a changé et l'horizon d'attente intellectuel comme esthétique est profondément différent, à la veille de la Seconde Guerre mondiale, de ce qu'il fut avant la Première. Or Valéry semble avoir gardé l'intérêt de Proust devant « l'efflorescence prodigieuse des Ballets russes, révélatrice coup sur coup de Bakst, de Nijinski, de Benois, du génie de Stravinsky » [ALRTP, *op. cit.* T.III, p.140 *Sodome et Gomorrhe*, 1921] et l'on est surpris de le voir accepter, autour de la figure affadie d'Ida Rubinstein, ce qui eût peut-être assuré le succès de ses pièces vingt ans plus tôt : la scénographie d'un Léonide Massine, les décors et costumes de Benois ou de Bakst.

Valéry, en fait, n'a jamais pensé la danse en chorégraphe et s'il a songé à « un genre de spectacle où il y aurait collaboration des divers arts du théâtre : mimique ou action, danses, musique, chants et déclamation et

enfin décor » [Œ1, 1708], s'il a pu proposer à Ida Rubinstein un « ballet 'géométrique' sans sujet » – sous le titre très *modern style* de « *Figures* »³⁰ – il n'a pas conçu que « l'argument » d'un ballet n'est en rien semblable au livret d'un opéra, ou au poème pour une mélodie. Les deux « textes » – ni livrets, ni véritables poèmes – qu'il propose à la réalisation scénique ne se « fondent » en aucune manière dans la musique d'un Honegger ; et ils résistent à la « traduction » par la gestuelle des danseurs au cœur des peintures du décor. Or, c'est là ce qu'avaient admirablement réalisé Diaghilev et les *Ballets russes* ; et c'est ce qu'avaient donné à voir Stravinski et Nijinski pour le *Sacre*, la musique « transformant les mots en gestes [...], se faisant l'instrument de cette traduction »³¹.

Pour préciser « ce que c'est que la danse » pour *le poète* que reste Valéry, nous ferons retour aux deux ouvrages de 1921 et 1936, afin de dégager une synthèse de ses positions. Le dialogue socratique de *L'Âme et la Danse* – qui fait suite à *Eupalinos ou l'Architecte*, paru la même année à *La N.R.F.* – anticipe le livre d'artiste composé chez Ambroise Vollard, *Degas Danse Dessin*, ces textes se faisant incontestablement écho à quinze ans d'intervalle. Nous leur associerons, plus anecdotiques, quelques réflexions de *Philosophie de la Danse*, conférence consacrée à la danseuse Argentina, en sa présence, et parue dans la revue *Conferencia – Journal de l'Université des Annales*, en novembre 1936³².

L'Âme et la Danse paraît dans un « numéro spécial » de *La Revue musicale*, sur la sollicitation d'Henry Prunières, fondateur du célèbre périodique, le 1^{er} décembre 1921³³. Le texte n'est tardif qu'en apparence par rapport à l'événement de 1913. On peut lire ce que Valéry en écrit à Louis Séchan :

« ...j'estimais, – et je l'estime encore, – que Mallarmé avait épuisé le sujet en tant qu'il appartient à la littérature. Cette conviction m'a fait d'abord refuser la commande de *La Revue musicale*. D'autres raisons m'ont déterminé à l'accepter. Ce que Mallarmé avait

prodigieusement écrit est alors devenu une condition singulière de mon travail. Je ne devais ni l'ignorer ni l'épouser. » [Août 1930, *Lettres à Quelques-Uns*, p.191].

Quelles sont ces « autres raisons » qui motivent la décision du poète ? Valéry a, certes, compris très tôt l'intérêt de la revue de Prunières, consacrée à la divulgation de la création contemporaine, musique et arts, poésie et chorégraphie comprises. Mais il faut insister sur le fait que *La Jeune Parque* constitue – on l'a montré par ailleurs – un véritable *Tombeau de Mallarmé* et, conséquemment, la possibilité pour le poète de penser autrement la poésie ou, plus généralement, la création artistique³⁴.

Après *La Jeune Parque*, Valéry n'« épouse » plus la pensée de Mallarmé, ne pense plus par elle, en accord ou opposition à ce qu'elle fut, sans pour autant vouloir ou pouvoir l'ignorer. Il peut ainsi entamer une libre relecture des *Crayonné[s] au théâtre*³⁵, ces notes prises à l'Eden-Théâtre (Mallarmé y vit danser la Cornalba) ou à l'Opéra Pelletier (il y suivit Mme Rosita Mauri), en d'autres lieux encore, partout où il y eut « Scène » pour l'auteur, aussi bien pour les concerts Lamoureux ou Colonne (au *Cirque d'été* notamment), que pour le théâtre, l'opéra ou le ballet. Certes ces « crayonnés », loin d'être techniques ou consacrés à l'esthétique du genre, sont très spiritualistes et, comme le dit non sans quelque humour leur préface dans les *Divagations*, ils dissimulent mal l'ennui, le « bâillement », qu'inspire généralement la pratique de la danse aux yeux du poète (« Toujours une banalité flotte entre le spectacle dansé et vous » [Crayon-199]). Valéry rejoint d'ailleurs Mallarmé sur ce point, lorsqu'il avoue dans son cahier : « Ego. La danse me plaît à penser, m'ennuie généralement à voir » [XXII, 513, 1939].

Parmi les considérations des deux poètes, on retiendra trois sujets d'analyse essentiels :

Ce que Mallarmé appelle « l'axiome », le double paradoxe que Valéry va effectivement citer dans le *DDD*, mais de façon incomplète : « Mallarmé dit que la danseuse *n'est pas une femme qui danse, car ce n'est point une femme et elle ne danse pas* » [*DDD*, 33]. Mallarmé est plus subtil puisqu'il précise dans « Ballets » (il s'agit alors de l'Eden-Théâtre et de la Cornalba) les « motifs juxtaposés » qui justifient son propos : si la danseuse n'est pas une « femme », c'est qu'elle est « une métaphore élémentaire de notre forme » (une « figure », un « signe », une citation du corps féminin) ; et que cette figuration n'est pas réductible à son moyen (la danse) mais à la « *suggestion* », à « *l'effet* spirituel » (nous soulignons ces termes), qu'elle soumet à nos sens [Crayon, 192 /3]. En 1921, Valéry a semblé réfuter radicalement cette conception, écrivant à propos de la danseuse, qu'« elle est une femme qui danse » ; pour ajouter : « et qui cesserait divinement d'être une femme si, le bond qu'elle a fait, elle y pouvait obéir jusqu'aux nues » [*A&D*, 136]. Toutefois, si « elle », la danse, est bien « femme » par essence aux yeux du poète, son acte la change en « mille choses, mille flambeaux, mille péristyles éphémères, des treilles, des colonnes... » [*A&D*, 141], jusqu'à devenir – l'expression est restée célèbre – « l'acte pur des métamorphoses » [*A&D*, 160]. On voit bien que Valéry, sans davantage en « épouser » les idées, « n'ignore » pas Mallarmé pour autant. En 1936, le problème de ce dialogue *post-mortem* va se régler définitivement : le poète de *La Jeune Parque* déclare que « l'axiome » mallarméen est « vérité », qu'il est « vérifiable » et que, du reste, il l'a lui-même vérifié [*DDD*, 20]. C'est alors la « métaphore » et la « métamorphose » de la danseuse changée en « Méduse » qui lui sert d'argument.

La question du « sens » de la danse, à savoir qu'elle n'en a pas ou très peu pour Mallarmé : « Le Ballet ne donne que peu » ; la danseuse ne fait « qu'illustr[er] le sens de *nos* extases [...] », par ses « allusions non mises au point » [Crayon, 195], sans « qu'aucun moment garde de réalité et qu'il se passe, en fin de compte, rien » à la scène [Crayon, 182]. Par la

danse rien n'a lieu que le lieu et, d'elle, ne subsiste *in fine* que ce qui fut avant qu'elle ne soit, le lieu même où il aura été dansé, la « scène » : « la scène libre, au gré de fictions, exhalée du jeu d'un voile avec attitude et gestes, devient le très pur résultat » [Crayon-200]³⁶. Tel est le « sens » de la danse pour le poète, un « sens restreint » selon la formule qui a souvent été glosée [Crayon, 193]³⁷, un sens que le « spectateur » ou le « rêveur » (ces deux termes équivalents pour Mallarmé) peuvent – ou non – accorder à la « vision » du « Signe qu'elle est » [Crayon, 197]³⁸. Qu'en est-il pour Valéry ? Sur la question du « sens », il s'accorde au fond sans nuance à Mallarmé : pour le poème comme pour la danse (et, du reste, pour toute forme de création), il n'existe pas un sens définitif que maîtriserait l'auteur, une Vérité majuscule en quoi l'œuvre pourrait se résumer. Tout juste peut-on induire qu'il y a *du* sens, des « vérités plus ou moins vraies », tant au poème qu'au ballet, et que ce sens possible est « délégué », laissé à la discrétion du lecteur comme du spectateur. « Mes vers ont le sens qu'on leur prête » : ainsi pour la danse qui n'a de sens que celui que tout « regardeur » voudra bien lui accorder. Il lui sera alors beaucoup rendu, comme en poésie.

Mais, troisième élément celui-là de discorde, il manque aux « crayonnés », de façon criante, la moindre allusion *au corps du danseur*. S'il y a un corps chez Mallarmé, il n'est pas incarné, il n'est pas vivant. Ce qui reste de ce rien qu'aura été la danse, est un objet inanimé, industriel et beau : « la [S]cène » – terme récurrent, souligné ou non par une majuscule, et qui désigne (ou dessine) un espace symbolique en quoi la « Danse » semble se résumer. Espace horizontal, d'une part, celui des « tréteaux », du « plancher » ou des « planches » (Valéry dira fort justement de Degas qu'il a « de beaux planchers »), surface désertée et seulement hantée du souvenir laissé par le mouvement du danseur et le désir que sa trace aura peut-être suscité. Espace aérien du « lustre », au-delà, du « lustre aux mille cris », très baudelairien³⁹, que la « vision adamantine » du spectateur retient comme seule réalité tangible de ce qui

n'aura été qu'un effet de la lumière (reflet nimbant « l'exhibition prompte », « fictive et momentanée », « sous toutes les facettes » de « quoi que ce soit ») [Crayon, 182].

Entre horizon et altitude : « rien » – *si ce n'est, sinon que*, subsiste peut-être là, *entre*, quelque « idée » (*eidos*, « image ») d'un fantôme ou d'un fantasme.

Rien de semblable chez Valéry, mais un corps vivant, de chair et de sang, qui accable l'esprit comme la pensée irréversiblement tournés vers la mort. Les *Cahiers* comme les *Œuvres* ne cessent de le souligner : « Nos idées n'ont plus de corps. Nous pensons par squelettes. Nous avons perdu le grand art de signifier par la beauté... » lit-on dans *Histoire d'Amphion* [Œ.II, *Pièces sur l'art*, 1280] et, de ce drame humain, la faute incombe sans conteste à « l'enseignement », à « l'École » – là où « la danse, la musique, le dessin [sont] ignorés ou méprisés », au profit du « tout verbal, tout incorporel » [XIII, 373]. Pour comprendre ce que dit ici Valéry et l'évolution de sa pensée, il faudrait reprendre l'entière question du corps « vivant-sentant et pensant », du corps « en mouvement » – celui du danseur offrant une exemple privilégié – telle qu'il la développe à partir de 1911, dans les textes que l'on évoquait plus haut et le cahier « Soma », par exemple.

Qu'est-ce donc que la « Danse » pour Valéry depuis Mallarmé ? Nous dirions, le citant, une « fête intense du corps » par quoi, pour un instant et par éclats, « toutes choses en délire, règnent » [A&D, 174,5]. Encore faut-il s'entendre sur ce qu'est ce corps du danseur « en délire » (« nijinskien »). On ajoutera abruptement : c'est un « quatrième corps », celui qui n'existe pas, l'autre de tout corps, l'autre corps qui dispense toute analyse – celle du médecin comme celle du psychologue ou du philosophe. C'est là l'idée centrale de Valéry dans ce qu'il nomme la théorie des « 3 corps » – lesquels en supposent un quatrième, mis en quatrième, « messo in quarto », comme il faudrait le dire en écho des représentations du grand

mystère de la Création, chez Masolino ou Léonard ⁴⁰. Il faut s'attarder un instant sur ce point. Dans « Réflexions simples sur le corps » et le « Problème des trois corps » [Œ1, 923 sq. et 926 sq.], textes écrits pour la revue *Formes et Couleurs*, dans un numéro consacré à *Médecine et Littérature* (Lausanne, 1943), Valéry distingue effectivement trois corps : – le « Mon-Corps », non pas celui qui m'appartiendrait en propre mais plutôt « celui à qui j'appartiens », qui me fait sien, moi qui suis lui, qui le suit (Phèdre en dit l'essentiel dans l'A&D). – Un « Troisième-Corps », ainsi dénommé, est le « corps machine », organique et organisé, celui des savants et des médecins qui l'épient ou le supposent, à quoi pourtant « moi » se sent tout étranger (Eryximaque, le médecin du Dialogue, s'efforce de le prendre en compte, dans une opposition radicale avec Phèdre). – Entre ces deux corps extrêmes et leurs représentants, se place le « Deuxième-Corps », qui n'est ni l'un ni l'autre et n'appartient à personne en propre ; qui est celui que me voient les autres, un pur apparaître, surface sans épaisseur ni grand relief (sauf pour quelques « silhouettes ») et qui n'implique l'existence d'aucune intériorité. C'est Socrate en sa profonde « sagesse » qui va tenter de le représenter dans le langage, alliant à la « saveur » du corps selon Phèdre, le « savoir » que peut en avoir Eryximaque.

Or, Socrate avoue son impuissance à dire par ces trois corps conjugués, le corps en mouvement de la danseuse : « je ne fais que vous demander ce que c'est que la danse [...] quant à moi mes amis, mon incertitude est intacte » [A&D, 165]. Il est conduit à supposer alors un corps en plus, supplémentaire, que Valéry nomme par ailleurs le « corps le plus corps » et dont il peut dire, en un passionnant paradoxe, qu'on peut indifféremment le nommer : « Corps réel ou bien Corps imaginaire » [Œ1, 930]. On ne sache pas que Lacan ait jamais cité ce texte, ni s'il en eut seulement connaissance : le « nœud borroméen » de la représentation du sujet (« S.R.I. ») en eût sans doute été étayé dans ses Écrits.

Athikté peut dès lors apparaître, corps « bien le quatrième » (l'autre des trois corps), comme émanée du groupe des neuf muses-danseuses, pour danser de tout son corps... On se contentera de citer seulement ce qui a trait – la définissant ainsi – à la « Danse » dans ce Dialogue, à ce que Valéry nomme expressément à présent « la grande Danse » :

« ...la grande Danse, ô mes amis, n'est-elle point cette délivrance de notre corps [...] Voyez [...] comme il lutte contre l'esprit ! Ne voyez-vous pas qu'il veut lutter de vitesse et de variété avec son âme ? [...] le corps est ce qui est, le voici qu'il ne peut plus se contenir dans l'étendue ! [...] ce corps s'exerce dans toutes ses parties, et se combine à lui-même, et se donne forme après forme, et il sort incessamment de soi ! [...] Cette femme qui était là est dévorée de figures innombrables [...] ce corps qui est là, veut atteindre à une possession entière de soi-même, et à un point de gloire surnaturel... Mais il en est de lui comme de l'âme pour laquelle le Dieu, et la sagesse, et la profondeur qui lui sont demandées, ne sont et ne peuvent être que des moments, des éclairs, des fragments d'un temps étranger, des bonds désespérés hors de sa forme... » [Â&D, 171,172].

On aura une nouvelle fois perçu la proximité de l'évocation du corps de la danseuse en mouvement avec ce que dit Valéry de « la danse des idées » [φ, 518] et de l'écriture fragmentale (« moments », « éclairs », « fragments », « bonds ») par quoi, en de multiples occurrences, elle se manifeste poétiquement dans les *Cahiers*. Et l'on comprendra pourquoi Valéry peut, *in fine*, affirmer que la « Danse » « est tout simplement une *poésie générale de l'action des êtres vivants* » [φ, 518].

4. « ...l'artiste a chassé le poète. »

Cette conception valéryenne de la Danse comme figuration du monde et du moi (plus qu'il ne le pense, le danseur *figure* poétiquement l'être-au-monde ; plus qu'à lire ou à entendre, il le donne à *voir* au spectateur) a pu surprendre et décevoir nombre de contemporains, parfois jusqu'au dénigrement. Jean Cocteau lui-même, qui aima le ballet assurément plus que Valéry, désapprouvait : « le style n'est pas une danse, c'est une démarche ». Mais c'est Georges Perros qui fut sans doute le plus virulent contempteur (à l'égal de Gabriel Bounoure ou d'Yves Bonnefoy⁴¹). On trouve dans *Les Cahiers du chemin* d'octobre 1967, sous le titre « La Poésie de Valéry », une critique majeure qui s'ouvre sur une ironie : « Le drame de la poésie de Valéry, c'est son manque d'obscurité... ». La suite de l'essai stigmatise la distinction radicale que le poète voulut maintenir entre l'idée de « marche » – propre, selon lui, à une certaine littérature prosaïque – opposée à celle de « danse », traduisant une poésie portée à l'extrême d'elle-même et langage des dieux plus que les hommes. L'analyse de Perros est alors aiguë :

« Ce qui rend la poésie de Valéry vulnérable, et somme toute fragile [...] c'est la distinction qu'il y veut entre la marche et la danse. Or, la marche à pied et ce qu'elle 'inspire' ne le cède en rien aux charmantes idées que peuvent donner la danse et le tutu d'une jouvencelle. Qu'est-ce qui est le plus 'poétique' ? Le sabot de Van Gogh dans la glèbe ou l'entrechat de Nijinski dans l'espace musical ? Quand la poésie dit tout pourquoi jurer quelle danse ? Qu'elle est débarrassée de tout le vulgaire, de tout l'humain alentour ? Ne serait-ce pas plutôt le contraire ? Ne devrait-elle pas plutôt entrer partout, sauver tout, de la cave au grenier, sans esprit de hiérarchie ? »⁴²

Mais n'est-ce pas faire fausse route que de penser la poésie de Valéry comme une « manière de dire, non d'être » [*op.cit.* 386] ? Et l'affirmation péremptoire que « l'artiste [en Valéry] a chassé le poète » [*id.* 377] ne peut-

elle être retournée jusqu'à donner, à ce qui subsiste parmi nous de son œuvre, un éclairage singulier ? On observera qu'après la parution curieusement orchestrée du *DDD* (elle fut précédée de la prépublication de divers fragments, à *La N.R.F.* ou dans d'autres revues), Valéry va multiplier les contributions à des publications artistiques qui – parfois confidentielles et aujourd'hui oubliées – mériteraient l'interrogation et une nouvelle analyse. Nous nous en tiendrons aux prémices d'une réflexion nécessaire et à un exemple privilégié.

La collaboration avec Efstratios Tériade⁴³, ne relève en rien de l'anecdotique ou du circonstanciel et ne saurait se réduire au lustre d'une signature d'« Académicien français », dans des ouvrages « de luxe », au lectorat mondain. La rencontre s'effectue par l'entremise d'Ambroise Vollard, au moment de la préparation du *Degas Danse Dessin*, Tériade – Directeur artistique du *Minotaure* d'Albert Skira – accueillant deux fragments de l'ouvrage à paraître, au sein du numéro 6 de sa revue (deuxième année, hiver 1935). La consultation du volume fascine. Sous une couverture « spécialement composée » par Marcel Duchamp (d'autres le seront par Picasso, Matisse, Miro ou Dalí), Tériade va *mettre en rapport* des contributions en apparence hétérogènes mais dont le contact, en alliance ou conflit, en interférence ou exclusion, s'avère d'une fécondité extraordinaire aux yeux du lecteur-regardeur. Il y a là une vraie philosophie de l'édition d'Art pour ce « metteur en pages » de génie qu'il fut : « Par une sorte d'attirance pour un brassage d'idées, une certaine fébrilité qui semblait très fertile et très saine, [j'ai voulu] trouver un terrain de collaboration entre les éléments les plus aigus et les plus importants des générations différentes, [de façon à créer] un lieu de rencontre de l'art, de la poésie et de la science » ; ceci, afin de célébrer « l'esprit du mouvement moderne pour en étendre le rayonnement », dans une revue « constamment actuelle »⁴⁴.

Ainsi, trouve-t-on dans ce numéro 6, sous un *incipit* de Pierre Mabille, les créations de poètes ou d'artistes d'obédience surréaliste

(Breton, Eluard, Dali, Péret, Hans Belmer ou Brassai), contrastant avec des auteurs, philosophes ou historiens de l'art, beaucoup plus « classiques » (Jean Wahl, Elie Faure, Maurice Heine – le découvreur du « divin marquis » –, Pierre Courthion ou le montpelliérain Henri-Charles Puech), en présence de signatures inattendues comme celles de Saint-Exupéry, Ramuz ou Louise de Vilmorin. Le tout ensemencé d'une pléiade de reproductions de dessins ou tableaux, en noir et blanc ou couleurs, sous forme de simples vignettes ou en pleine page – œuvres d'époques et de styles divers, dont l'érotisme souvent exacerbé semble être l'unique lien : Renoir, Rodin, Rops, Ernst, Klee, Tanguy, Matisse, *etc.*

Placés sous le *sceau* de la couverture par Marcel Duchamp (l'un des « Disques avec spirales » de 1923, dont l'effet se trouve comme amplifié par la vibrante analyse de Breton, « Phare de la mariée »), les deux fragments de Valéry empruntés au *DDD* (« Réflexion sur le Paysage et Bien d'autres choses » ; suivi de « Art Moderne et Grand Art » [*DDD*, 114 sq.]) rendent des échos inattendus et surprenants. Ils semblent engendrer et comme exiger une toute nouvelle lecture, sensible et intellectuelle, dans le contexte où ils se trouvent placés : entre les souvenirs d'Ambroise Vollard sur Cézanne, et la reproduction de la « quatrième livraison », en octobre 1874, de *La Dernière Mode* de Stéphane Mallarmé ; mais dans la disruption encore des propos d'Éluard (« Physique de la poésie »), de Ramuz (« Ressemblance ») ou de Wahl (« Art et perception »). Une telle *composition*, va avoir pour effet, par exemple, de rapprocher objectivement ce qu'exprime Valéry de l'une des idées maîtresse de Hegel sur « la mort de l'art », développée dans ses Cours sur l'*Esthétique*, un siècle plus tôt, entre 1818 et 1828 : la création contemporaine, marquée par l'individualisme, la vitesse et l'auto-suffisance, tend à ignorer, jusqu'à l'effacer, le « Grand Art » sur quoi la civilisation pourtant est fondée. Dans l'un et l'autre cas, il ne s'agit en rien d'une nostalgie pour des époques révolues ou d'une simple critique passéiste du « moderne », mais bien de la revendication d'un art *en devenir*, palliatif et curatif de « l'intoxication »

qui étouffe, sous bien des aspects, le « monde actuel ». (On notera la double majuscule que Valéry confère alors à la notion : elle s'accorde à celle qu'il donne au mot « Danse ») :

« Qu'il s'agisse de politique, d'économie, de manières de vivre, de divertissements ou de mouvements, j'observe que l'allure de la modernité est toute celle d'une intoxication. Il nous faut augmenter la dose – ou changer de poison. [...] »

Ce que j'appelle le « Grand Art » c'est simplement l'art qui exige que toutes les facultés d'un homme s'y emploient et dont les œuvres sont telles que toutes les facultés d'un autre soient invoquées et se doivent intéresser à les comprendre [...] Rien de plus beau que [...] cet échange entre le hasard et le choix, la substance et l'accident, la prévision et l'occasion, la matière et la forme, la puissance et la résistance, qui – pareille à l'ardente, à l'étrange, à l'étroite lutte des sexes – compose toutes les énergies de la vie humaine, les irrite l'une par l'autre, et crée. » (DDD, 114 sq.)

La danse de la pensée, la « danse d'idées » [φ, 518], telles qu'elles se manifestent dans la revue, sont ainsi d'autant plus créatrices pour le lecteur-regardeur que le dispositif adopté par Tériade (sorte de polyptyque composé de pièces qui ne s'ajustent pas, pour se faire incessamment écho) s'accorde là encore objectivement au mode d'écriture des *Cahiers*, lorsque Valéry en publie des fragments.

Valéry n'a pas participé au numéro 5 de *Minotaure* (décembre 1934), partiellement consacré à la Danse, avec une série de photographies de Man Ray regroupées sous le titre « Danses-Horizons », et des reproductions de dessins ou sculptures d'André Beaudin ou Henri Laurens (de ce dernier on sait l'influence qu'il exerça sur Picasso, Braque ou Giacometti, sur la question de la représentation du *mouvement* dans le dessin, la peinture et la

sculpture). Le « surréalisme » de la revue, qui embarrassait Tériade lui-même, l'importance qu'y acquiert Breton, l'ont probablement détourné de l'entreprise. En revanche, il semble avoir adhéré pleinement au projet de *Verve*, grand-œuvre à quoi Tériade se consacre entièrement à partir de 1937 et jusqu'à la fin de sa vie⁴⁵. Faut-il supposer ici une réelle collaboration, voulue, construite et confortée dans le temps ? Les documents manquent pour en décider. Faut-il parler de la rencontre fortuite d'un éditeur exigeant et d'un penseur consacré, devenu incontournable un peu malgré lui ? Les résultats seuls importent : ils sont éblouissants et demanderaient, selon nous, de *reconsidérer ce qui s'est voulu et cherché* par Valéry sur la fin de sa vie, afin d'évaluer la place qu'il a pu – et sans doute *souhaité* – tenir dans le concert des créations multipolaires de l'entre-deux Guerres.

On soulignera avant toute chose l'attention constante que Valéry accorda à la revue et à ses principes. Dès 1937, sur l'incitation d'Angèle Lamotte et d'Adrienne Monnier, il accepte sans réserve de constituer, avec Paul Claudel et André Gide, la nécessaire caution « classique » des choix éditoriaux. Les trois poètes consacrés seront confrontés à des écrivains de la nouvelle génération : Bataille, Sartre, Michaux, mais encore René Daumal ou Jean Grenier. Ils feront face à ou dialogueront avec les œuvres de peintres et artistes d'avant-garde, en un contre-point des plus fertiles : Braque, Bonnard, Rouault, Maillol, Chagall, Picasso toujours, mais surtout Matisse, dont l'amitié et la confiance que lui accorde Tériade seront déterminantes pour l'évolution de la publication. Sur le plan plastique, Tériade – exigeant une qualité irréprochable des reproductions et la précision graphique d'une mise en page qu'il souhaite la plus parfaite possible – veut faire de *Verve* « la plus belle revue du monde » et considère que « [son] luxe est une nécessité organique ». Valéry l'approuve sur ces points, insistant sur « le jugement très précieux et très redoutable que d'être magnifiquement imprimé », et considérant que les moyens techniques les plus coûteux, comme l'héliogravure ou la lithographie, sont seuls à même d'assurer une divulgation fidèle des originaux (sur ce point, il recoupe la

réflexion de Walter Benjamin à la même époque⁴⁶). C'est dans cet esprit que l'on trouve six contributions de l'auteur de *La Jeune Parque* aux dix numéros de *Verve* parus de son vivant...

Limitons-nous à la simple description du numéro 4 (hiver 1938) dans la mesure où, caractéristique de la nature de la revue telle que la pense Tériade, il possède la « Danse » comme motif privilégié et situe ainsi la poétique de Valéry, d'étonnante mais remarquable façon, dans le concert des créations contemporaines.

Sous une couverture de Georges Rouault à présent, le volume se compose « en bouquet » dont chaque élément paraît requérir ses voisins, en un jeu subtil dont l'effet le plus certain est de relier – par sauts et enjambements, chevauchements ou syncopes – tradition et modernité artistiques. En ouverture, aux pages 7 et 8, se donne à lire de Valéry un « Colloque dans un être » dont on s'assurera qu'il sert de modèle et délivre le rythme de l'ouvrage tout entier [Cf. Œ1, 360 sq.]. Des forces s'opposent et se conjuguent en permanence dans chaque être et en chaque élément qui compose tout « corps », qu'il soit vivant ou fait de lettres : les unes positives, qui appellent à la vie jusqu'à l'exubérance ; les autres, mortifères, rappelant que « *le soir [...] vient toujours* » et qu'une existence, comme un poème, ne se tient jamais qu'au point où s'équilibrent fragilement leurs forces. Tout Valéry est là, dans ce dialogue entre « A » et « B », « entre moi et moi », caractéristique de sa pensée de l'être-au-monde : on songera inévitablement à la nocturne *Parque* (le vers « *L'aube me dévoilait tout le jour ennemi* » est donné en épigraphe) et *Le Cimetière marin*, qui en représente la version diurne, est également cité (« [Je] cour[s] à l'onde en rejaillir vivant »), avant que ne se retrouve *in fine* la question centrale de Monsieur Teste, dont les *Cahiers* n'auront cessé de débattre : « *Que peut un homme ?* » [id. 366].

Par dessins et enluminures interposés, la trame du volume conduit ensuite de Valéry à Reverdy et à son texte essentiel : « Le Poète secret et le Monde

extérieur » [repris dans *Œuvres complètes*, T.2, p.1208 sq.]. Placées bord à bord, les deux poétiques pourraient paraître étrangères et du moins s'ignorent-elles le plus souvent. Dans la séquence complexe où ils se trouvent engagés, les deux textes qui les expriment semblent pourtant se supposer l'un l'autre : *ils dialoguent* par-delà leurs auteurs et l'intentionnalité de leur composition.

Une troisième poésie, troisième écriture librement associée, celle d'Henri Michaux, s'invite encore au colloque ouvert par Valéry, par un texte intitulé « La Danse ». De nouveau, un rapport possible des deux œuvres comme des deux pensées laisse perplexe. Quel lien imaginer entre « Plume » et « Monsieur Teste » ? Mais à lire ici Michaux, un accord spontanément ne se tisse-t-il pas entre eux, se donnant à entendre comme il s'est donné avec le texte de Reverdy ? Valéry ne pourrait-il avoir écrit, ou du moins ne pourrait-il cautionner ces mots sur le corps du scripteur et le corps du danseur ? :

« ... non que je me mis à danser, mais je trouvais la danse, tandis que je ne connaissais que l'agitation [...] Je voyais dans des corps devant moi se répandre d'étranges idées. Je voyais des corps habités comme des fronts, et ce bizarre rassemblement, cette circulation en soi que l'on voit parfois chez nous en des filles qui cousent sous la lampe, ou brodent, ne se sachant pas observées, qui unissent et désunissent des mailles, tout en s'occupant ailleurs, en elles-mêmes et comme dans le sommeil. Je voyais affluer en des corps le monde entier, et l'inexprimé y apparaissait [...] Des mouvements si légers qu'ils en étaient imperceptibles et inanalysables, inscrivaient la largeur de la vie, la méditation, les mythes, le monde, les raisons d'exister et j'étais enfin nourri de quelque chose après quoi j'avais toujours été, sans m'en douter vraiment ⁴⁷ ».

Entre ces trois poètes que tout en apparence distingue, un lien « concertant » s'établit enfin dans *Verve* par l'entremise de Matisse. Le peintre introduit tout d'abord, par des dessins au trait d'un parfait dépouillement (« *Les Fleurs...* », puis « *Les Fruits symbolisant les saisons* »), la roborative présentation du « calendrier des travaux des mois », emprunté aux *Grandes Heures de Rohan* de la Bibliothèque Nationale (XV^{ème} siècle) – documents somptueux de couleurs et de formes luxuriantes, illustrant le temps et le passément des saisons. L'audace est ici extrême de rapprocher la peinture médiévale, ignorante de la perspective et du « réalisme » de la représentation, avec les suggestions d'un simple « trait », hérité de Ingres, qui prétend traiter des mêmes sujets. Qui plus est, cet accompagnement graphique s'ouvre lui-même sur un dessin de mains en offrande, délivrant les lettres du mot « R e m e m b e r » en regard et comme sous le regard de la dernière page du texte de Valéry (double page 8-9). Comment ne pas penser à Edgar Poe, à l'intérêt que lui porta Valéry après Mallarmé, au « Raven » et au vers fameux : « *Ah, distinctly I remember it was in the bleak December...* » ?

La contribution de Matisse et le dialogue « objectif » qu'elle permet avec l'esprit valéryen s'accomplissent, en second lieu, dans le dispositif original de deux linogravures, présentant *Deux figures de mouvement des Patineurs* (« Le lancé » et « Le retenu », p.51 et 54), et encadrant une réplique du grand tableau *La Danse* du Musée de l'Ermitage, reproduit lithographiquement en double page (52-53). Or, Peinture et Poésie disent ici exactement la même chose pour Valéry et pour Matisse : que la vie est dans le mouvement ; que c'est par le mouvement, par *le corps* en mouvement, que l'être s'inscrit dans le monde ; qu'il y trouve sa seule et éphémère présence. Le tableau de Matisse, dans toutes ses versions, manifeste cette ambivalence très valéryenne qui hante l'énergie d'un corps vivant, quel qu'en soit le geste ou l'acte : si l'équilibre et la grâce sont atteints pour deux des danseuses figurées, deux autres semblent encore à

leur recherche, brouillonnes, et la cinquième est menacée de chuter, brisant le cercle et l'harmonie du groupe⁴⁸.

Cet ensemble très cohérent (« concordant ») entre poésie, danse et peinture (Valéry / Reverdy-Michaux / Matisse), est enrichi de photographies par Brassai (trois « Natures », complétant et clôturant le rythme des saisons) ; de reproductions de Mantegna (une gravure en double page sur les danses bachiques) ; de Degas ou Toulouse-Lautrec, mais encore de Rubens, Bellini et Tintoret... à la gloire du corps féminin et de la danse. Le tout soldé par la photographie en pleine page d'un « Amphion ou le Musicien », sculpture d'Henri Laurens qui ne peut pas ne pas établir un ultime écho avec Valéry [p.91].

Ailleurs, plus « déconcertants » cette fois, se croisent et se recoupent des fragments d'œuvres de Georges Bataille (« La chance »), de Volland (« Souvenirs d'Amérique »), de Lorca (« Grenade »), ou un essai sur le clown « Yorick » d'André Suarès, illustré par Rouault et accompagné d'un texte du peintre sous le titre « Anciens et Modernes ». La boucle est alors bouclée et le « bouquet » offert, noué, aux yeux du regardeur : il constituait le thème du tableau de Rouault placé en couverture de la revue !

Quel « effet » retenir de ce séduisant dispositif et de la place surprenante qu'y occupe Valéry ? Quelle leçon tirer d'un tel « maillage » et de la modification profonde qu'il suppose ou requiert des idées reçues sur la culture dans l'entre-deux guerres ? Faut-il relire Valéry avec Reverdy et Michaux, Bataille en filigrane ? Le revoir avec Picasso et Matisse, si ce n'est dans le prisme des *rotoreliefs* de Duchamp ? Faut-il en éprouver la poésie *en regard*, sinon sous le regard, de la danse « animalisée » d'un Nijinski ? On a souvent reproché à Valéry ne n'avoir pas voulu ou pas su accomplir le grand projet « intellectuel » qui était le sien à l'aube du XX^{ème} siècle ; et de s'être finalement perdu dans un monde très « proustien » dont il craignait et réprouvait pourtant les tentations sensibles (« On m'a souvent taxé de snob parce que j'allais fort dans le 'monde'. *Ceci entre 17 et 39.*

Surtout 19 et 30. Dîners, dames, pourquoi pas ? » [C1, 1449]). Mais loin de voir dans cette ultime partie d'une existence un échec, ou l'aporie d'un « système » qui n'était qu'illusion, on soutiendra que le poète a pu y trouver l'accomplissement, non d'une œuvre proprement dite, mais de ce qu'il finit par nommer magnifiquement « une œuvre de vie » [C1, 1451], lui permettant de s'accepter enfin, tel quel, dans le sacrifice de « *l'Idole de l'Intellect* et son grand-prêtre M. Teste » [*id.*], et le consentement aux forces tant redoutées du corps et de la sensibilité.

5. Coda

« Novembre 34 », à l'Opéra Garnier, Edmond Teste a cessé de « ne regarder que la salle » [M.T., 20⁴⁹]. Son regard aigu s'est détourné de la seule « phosphorescence de [...] mille figures » dépossédées d'elles-mêmes, pour s'abandonner enfin à ce qu'obstinément il se refusait à voir : sur la scène, le spectacle des représentations du monde. A cette date précisément, le « *Journal de l'ami de Teste* » porte cette inscription : « Un des dadas de Teste, non le moins chimérique, fut de vouloir conserver l'art – Ars – tout en exterminant les illusions d'artiste et d'auteur » [M.T., 67]. On peut risquer cette hypothèse : cet ami, autrefois le narrateur de *La Soirée*, l'a vu monter sur la scène d'un « théâtre inspiré de [ses] méditations » et accepter d'y jouer le rôle auquel il n'aura cessé d'aspirer secrètement. La salle désertée, seul sous le « lustre aux mille cris », il ne « souffre » plus, il n'est plus le « témoin », il ne se sent plus « observé par ses idées », il n'est plus « celui qui pense tout le temps et en toute occasion » [M.T., 66].

Le « bloc » de son corps lourd, aux « larges épaules » [M.T., 21], s'est mis en mouvement et, s'il n'est encore le « papillon égaré au milieu d'une foule », s'il n'a pas tout à fait « désappris de marcher et de parler » jusqu'à sembler « sur le point de s'envoler à travers les airs »⁵⁰, il jouit pleinement de se sentir baigné par la clarté miroitante des lampes.

Tel qu'en lui-même, enfin, « par-dessus sa tête », *il danse*.

On trouve dans le numéro 172 de *La N.R.F.*, publié en 1928, onze « Petits textes » (Valéry les nomme ainsi) écartés de l'*Album de vers anciens* paru en 1926, au prétexte que l'*Album* rassemblait des « vers » et non des proses. Parmi ces poèmes, l'un porte le titre « Danse » et concerne non pas un genre proprement dit, et non plus seulement une esthétique, mais une *éthique de vie mêlée à une érotique* : celle de la « vie en dansant ». N'est-ce pas là le vœu ultime de Monsieur Teste ?

« Danse.

Pourquoi toute la vie n'est-elle pas une incessante Danse ?

Et comment pouvons-nous agir sans une perpétuelle harmonie entre nos actes et leur durée ? – ne sommes-nous point une chaîne de nos figures successives, et qui se dégagent l'une de l'autre, et qui se répondent comme elles s'opposent ?

Ne pensez-vous pas que toute chose qui ne peut s'accomplir en dansant, appartienne au genre le plus vil de nos actions ?

Si toute l'existence était soumise à la règle noble et souple des ballets ?... Imaginez ceci. Mangez, parlez, marchez, respirez, en cadence.

A peine la musique nous soulève, nous obéissons à un autre monde.

Donnez-moi votre main. Entrons dans le temple de nos actes. Entrons en mesure dans l'énergie, et vivons cette nuit comme des dieux !

Notes

1) Valéry, Paul, *Degas Danse Dessin*, Paris, Ambroise Vollard, 1936. Toutes nos citations sont empruntées à l'édition originale et notées [DDD], suivi de la pagination.

2) Publié dans *L'Amour de l'Art*, n°7, en juillet 1931 seulement, l'entretien entre le peintre et le critique date du 26 décembre 1907. Le texte en fut repris à *L'Échoppe*, coll. « Envois », Paris, en 1999, sous le titre *Deux heures avec Degas*. On comparera la citation de Valéry au récit original de la conversation : « Comme si les Muses ne donnaient pas l'exemple en travaillant dans la solitude ! Seules et dans le recueillement : c'est ainsi que l'Antiquité les représente. Si par hasard elles se rassemblent, ce n'est point pour causer ; la causerie dégénère en dispute. C'est pour danser qu'elles se réunissent. Elles ne se fréquentent pas autrement » [op. cit. p.15].

3) Valéry, Paul, *L'Âme et la Danse*. Première publication dans le Numéro spécial de la *Revue Musicale* du 1er décembre 1921. Repris dans les *Œuvres*, Tome 2, Paris, Gallimard, coll. de La Pléiade, p.148 sq., 1960. Toutes nos citations sont empruntées à cette dernière édition et notées [Â&D], suivi de la pagination.

4) Cf. *Introduction à la Poétique*, Première Leçon du 10 décembre 1937, Paris, Gallimard, 1938, p. 26 : « Le faire, le poëin, dont je veux m'occuper, est celui qui s'achève en quelque œuvre et que je viendrai à restreindre bientôt à ce genre d'œuvres qu'on est convenu d'appeler 'œuvres de l'esprit' ».

5) Proust, Marcel, *A la Recherche du Temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. de La Pléiade, édition J-Y Tadié, Tome II, 1155-56.

6) Cf. Craig, Edward Gordon, *De l'Art de théâtre*, Paris, Odette Lieutier, 1942. Dans *Paradoxe sur le Comédien* (1777), Denis Diderot distingue « trois modèles » pour l'homme : « l'homme de la nature, l'homme du poète, l'homme de l'acteur », pour préciser que « celui de la nature est moins grand que celui du poète, et celui-ci moins grand encore que celui du grand comédien, le plus exagéré de tous ».

7) Mallarmé, Stéphane, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, coll. Poésie /Gallimard, 1976. Respectivement in « Ballets » p.193 ; et

« Mimique » p. 203. En 1910, Craig rend hommage aux conceptions théâtrales du poète dans sa revue *The Mask* (avril 1910, p. 172 sq.), sous le titre « Mallarmé and the new drama ». Il s'inspirera par ailleurs de ses remarques sur le personnage d'Hamlet lors de la mise en scène de la pièce de Shakespeare pour le Théâtre Artistique de Moscou, en 1912.

8) *Walkaround Time* fut créé à New York en 1968, du vivant de Marcel Duchamp et avec son accord sinon sa complicité. Il s'agit d'une « réflexion » sur la transparence et les secrets du Grand Verre – dont sept éléments, reproduits par Jasper Jones, composent le décor mobile – dans l'accompagnement d'une musique de David Behrman, composée à partir de « sons trouvés ». La pièce est entrée au répertoire du Palais Garnier en 2017.

9) On citera : Mary Wigman (1959), Maurice Béjart (1959), Pina Bausch (1975), Paul Taylor (1980), Martha Graham (1984), Mats Ek (1984), Jorge Lefebvre (1988), Marie Chouinard (1993), Angelin Preljocaj (2001), Régis Obadia (2003), Uwe Scholz (2003), Doug Varone (2003), Emanuel Gat (2004), Heddy Maalem (2004), Xavier Le Roy (2007), Marguerite Donlon (2008), Ginette Laurin (2011), Jean-Claude Gallotta (2011), Sasha Waltz (2013)...

10) Le Journal de Nijinski fut rédigé par le danseur dans sa retraite de Saint-Moritz, peu avant qu'il ne sombre définitivement dans la folie ; il sera publié en 1953 seulement par les soins de Tamara et Kira Nijinski (traduction française, Gallimard, 1953). Les Souvenirs et commentaires de Stravinski (dialogue avec Robert Craft) paraissent, en français, 10 ans plus tard, collection Du Monde entier, Gallimard, 1963.

11) Les mouvements saccadés, heurtés, « latéraux », sont caractéristiques de la danse selon Nijinski, inspirés – dit-on – par les gestes des aliénés dans ces asiles de fous qu'il visita, avant d'y finir sa vie. Le danseur évoque alors un pantin ou une marionnette, créatures à la fois rendues à une forme de primitivité et annonciatrice d'un nouvel être humain (et peut-être d'un mal être). Ce qui est essentiel ici est que, dans sa folie même, Nijinski rende au corps humain toute sa « force », puisée sa nature « animale ».

12) Lettre de Nietzsche à Erwin Rhode, du 22 février 1884, à propos du style de Ainsi parlait Zarathoustra.

13) C'est ce que reproche Nietzsche aux « hommes supérieurs » : « ce qu'il y a de plus mauvais en vous, c'est que tous vous n'avez pas appris à danser comme il faut danser, – à danser par-dessus vos têtes » [Ainsi parlait Zarathoustra, « De l'homme supérieur », 20].

14) Deleuze, Gilles, *Nietzsche et la Philosophie*, Paris, PUF, « Quadrige », 1962/2003, p. 222. De Nietzsche, on se souviendra aussi du : « Je ne pourrais croire qu'à un Dieu qui saurait danser ».

15) Cf. DDD, Œ2-1185 : « Degas avait beaucoup connu Gustave Moreau, dont il avait fait le portrait. Moreau l'entreprit un jour : 'Vous avez donc la prétention de restaurer l'art par la danse ? – Et vous riposta Degas, prétendez-vous le rénover par la bijouterie ?'. Et il disait aussi de Moreau : 'Il veut nous faire croire que les Dieux portaient des chaînes de montres...' ».

16) Cf. Octave Mirbeau : « Personne n'a peint comme Degas [...] les chevaux et les jockeys, qui ont d'ailleurs une grande analogie et une sorte de parenté avec les danseuses... ». « Notes sur l'Art », La France, 15 novembre 1884.

17) Les citations de Goncourt, Huysmans, Geoffroy, Fénéon et Degas lui-même, sont empruntées à Edgar Degas, *Regards sur une œuvre*, (sous la direction de Karine Marie), Paris, Les Éditions de l'Amateur, 1997.

18) Lettre inédite à Jean Cocteau, datée du 18 mars 1919, cité dans Jarrety, Michel, *Paul Valéry*, Paris, Fayard, 2008, p. 359. Emprunté à une « collection particulière », ce document est tardif, cité de façon incomplète et – à nos yeux – digne surtout des relations superficielles entre les deux poètes. « Oh ! combien je me suis ennuyé au Sacre du Printemps [...] Mais j'applaudissais au moment qu'il fallait, par peur de la solitude » (sic).

19) Pour les silences des Cahiers, cf. Serge Bourjea, « Ne rien en dire : les silences de Paul Valéry » – in *Ne pas dire – une étude du non-dit dans la littérature et la culture européennes*, Rencontres 50, Classiques Garnier, 2013, pages 31 à 52.

20) En 1939 Stravinski obtient la chaire de Poétique de l'Université de Harvard (naguère occupée par T.S. Eliot). La série de ses conférences a été publiée chez Flammarion, en 2011, sous le titre : *Poétique*

musicale. Les Nouvelles théories... de Maurice Denis sont parues chez Louis Rouart, Paris, en 1922.

21) Cf. André Gide / Paul Valéry, *Correspondance 1890-1942*, Paris, Gallimard, 2012, p.713, et l'amusant récit de la visite du chantier du 19 décembre 1912 (l'inauguration du théâtre eut lieu le 31 mars 1913). « Je sentais les ciments et les plâtres pressés de prendre à mes dépens !... ».

22) On peut affirmer que les trois premiers vers du poème (« Qui pleure là... ») furent donnés à Valéry lors de son séjour de juillet 1913 dans cette Villa bâtie par un élève de Violet Le Duc, décorée par Léon Bakst, et acquise par Maurice Denis en 1909. La vue sur la mer et les îles est inspirante et les blocs de granit rose qui environnent le site imposent un rythme, invitent à une « danse étrange » le promeneur qui les parcourt. Les Cahiers de l'époque sont avarés de notes et d'allusions à « la maison de granit et de sapin près de la mer » (V, 36), mais ce séjour, s'il ne favorisa guère le développement de *La Jeune Parque* au-delà de son incipit, a sans nul doute marqué l'esprit comme la sensibilité du poète, qui s'en souviendra en 1921 (cf. notes 23 & 24).

23) Cf. Paul Valéry André Lebey, *Au miroir de l'histoire*, Paris, Gallimard, 2004, p.401 et 403. Lettres datées d'« août 1921 », portant la mention : « Villa St-Pierre, route de Pleumeur, Perros-Guirec ».

24) Certains fragments et poèmes relatifs au séjour de juillet/août 1921 à Perros [VIII, 135 sq.], ont été repris par Valéry dans *Autres Rhumbs*, sous le titre « Mers », en 1927 [Œ-2, 651 sq.]. On les retrouvera, présentés de façon chronologique, dans *Poésie perdue*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2000, p.144, sq. Le finale de *La Jeune Parque*, notamment (« ... et si l'onde / Au cap tonne, immolant un monstre de candeur, / Et vient des hautes mers vomir la profondeur / Sur le roc... ») paraît un écho des notes sur la « mer-Océan » et la « Mer Sauvage », précédant le poème en prose « Rochers » que nous citons.

25) La *Correspondance Gide / Valéry* (op.cit., p.715 à 720) permet de retracer un double « psychodrame » assez amusant. Le préprogramme de la première saison du Théâtre des Champs-Élysées, rédigé par son Directeur Gabriel Astruc, annonce à la fois un *Orphée* de Debussy et un *Mystère de Proserpine*, attribué à Florent Schmidt. Valéry se

souvent de sa déconvenue de 1901, lorsqu'il avait justement suggéré le thème d'Orphée à Debussy (cf. *Lettres à quelques-uns*, op. cit., p.62-63) ; et Gide s'étonne de se voir oublié pour une Proserpine dont il avait eu l'idée, proposée à Schmitt en 1909 ! S'ils n'envisagent pas sérieusement un « double procès, pour l'édification des muses » (sic), les deux amis concluent : « Ces musicanti sont poco vergognoso », laissant le soin à Valéry de les nommer les « Pirates de la Pavane » ! Finalement, aucun des deux projets annoncés ne se concrétisant, ce sera l'occasion pour Gide, entraînant Valéry, de se tourner vers Diaghilev et Stravinski (cf. op.cit., p.717 note 2 ; et p. 719, lettre du 20 mars 1913).

26) Cf. *Lettres à Quelques-uns*, op.cit. p.123. Lettre à Albert Mockel de 1917 : « En 1913 [...] j'ai songé à écrire une pièce de 30 à 40 vers ; et je voyais quelque récitatif d'opéra à la Glück ; presque une seule phrase, longue et pour contralto ». Ce projet, comme on le sait, engendrera *La Jeune Parque*.

27) Ces conversations portent sur plusieurs sujets : l'histoire et l'évolution de la musique, la question du rythme, celle de la voix, etc. Ainsi, cette note de 1939 : « Chez Nadia Boulanger – à Hannencourt – Stravinski – Conversation dans la presque-nuit sur le rythme. Il va chercher les textes des conférences qu'il vient d'écrire et ira faire à Harvard. Il appelle cela Poétique et les idées premières ont plus d'une analogie avec celles de mon cours du Collège » [XXVII. 562]. On trouvera le texte exhaustif des conférences de Harvard dans : Igor Stravinski, *Poétique musicale*, édition établie et présentée par Myriam Soumagnac. Paris, Flammarion, 2012.

28) Cf. Valéry, Paul, *Cahiers 1894-1914*, Edition Intégrale, Paris, Gallimard, Tome X, 2006, p.433. Le Cahier « Genoa », 1910-1911, s'ouvre sur une allusion à cette représentation et la « palpitation des entrechats » du danseur. Pour Proust, cf. note 5. C'est en 1911 que la réflexion sur les « corps en mouvement » s'invite durablement dans les Cahiers : elle dépasse et subsume aussitôt celle sur la danse, qui n'est plus alors qu'un « exemple » parmi d'autres, et trouve notamment sa matière dans l'étude des états hypnagogiques ou « d'entre-deux », et les moments de « modulations » du corps. Cf. Cahier « Somnia », id., p 230 sq.

29) Laporte, Roger, *Gladiator*, Montpellier, Fata Morgana, 1980. Laporte cite indirectement un fragment du Cahier VIII, p.578 : « La connaissance la plus approfondie ne peut enfin qu'être un art, et non une science. Un art du gouvernement et du maniement de soi-même... ».

30) Cf. Jarrety, *Paul Valéry*, op.cit., p. 841.

31) On se reportera à l'analyse du *Sacre du Printemps* par Michel Butor dans le très complexe mais fascinant Stravinsky au piano (Arles, Actes Sud, 1995), notamment au fragment « Le Ballet et son argument », p.17 et 18.

32) L'édition originale du texte de la conférence, « faite le 5 mars 1936, répétée le même jour », est enrichie de photographie d'« Argentina au cours de la conférence » et d'une documentation d'époque signalant, notamment, le décès de la danseuse quelques temps seulement après sa performance, ainsi qu'en témoigne l'hommage de Marie de Régnier (Gérard d'Houville), page 520.

33) Sous le titre *Le Ballet au XIXème siècle* le volume contient, outre le long texte de Valéry, une contribution d'André Suarès (« Danse et musique ») et d'André Levinso (« Théophile Gautier et le ballet romantique »).

34) Pour la question du « tombeau de Mallarmé », on se reportera à mon article : « Paul Valéry : 'je me voyais me voir' » – in *Voir et être vu* (collectif), Paris, L'Improviste, 2011, pages 169 à 183.

35) In : Mallarmé, Stéphane, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, op.cit., pages 177 à 239. Noté [Crayon], suivi de la pagination dans la suite de notre étude.

36) Cf. *Crayonné au théâtre* – « Les fonds dans le ballet » : le meilleur exemple du « sens de la danse » selon Mallarmé est ainsi donné par Loïe Fuller, cette « figurante qui illustre maint thème giratoire [...] pétale et papillon géants, déferlement, tout d'ordre net et élémentaire » [Crayon, 198]. La Fuller n'incarne pas le « papillon » qu'elle n'est pas, elle n'est que cet « étrange fantôme » fait de « dégagements multiples autour d'une nudité » [Crayon, 200].

37) Lorsque l'on cite cette formule, on oublie souvent de préciser que ce « sens » est « restreint [...] au type simple de l'animal » [Crayon, 193]. Il est alors question d'une chorégraphie inspirée de La Fontaine, « Les deux pigeons » (que Mallarmé nomme plaisamment : les « énamourés volatiles » !).

38) Didi Huberman parle fort justement, à propos de la Fuller, d'une « lueur d'apparition », d'une lueur « psychique » – la psyché étant l'âme et le souffle, mais la danse aussi bien, et en grec toujours le papillon. (*Phalènes – Essais sur l'Apparition*, 2, Paris, Éditions de Minuit, 2013, page 23 sq.).

39) On sait de ce « lustre » la source baudelairienne : cf. Mon cœur mis à nu : « Ce que j'ai toujours trouvé de plus beau dans un théâtre [...] c'est le lustre – un bel objet lumineux, cristallin, compliqué, circulaire et symétrique. [...] après tout le lustre m'a toujours paru l'acteur principal, vu à travers le gros bout ou le petit bout de la lorgnette. ». Chez Mallarmé, on retrouve régulièrement l'image dans les *Divagations*, comme au début « éclairant » du *Crayonné au Théâtre* : « [...] Ainsi que resplendit le lustre, c'est-à-dire, lui-même, l'exhibition prompte, sous toutes les facettes, de quoi que ce soit et notre vue adamantine, une œuvre dramatique montre la succession des extériorités de l'acte sans qu'aucun moment garde de réalité et qu'il se passe, en fin de compte, rien ». [Crayon, 182].

40) « Illustrant » (ou interrogeant) le grand Mystère de l'Immaculée Conception, Léonard dit de la Sant'Anna qu'elle est « metterza » (« messa in terza »), mais son tableau ne peut se « lire » qu'en recourant à une « quatrième dimension ». La Trinité : « Vierge Marie / Enfant Jésus / Sainte Anne », est en effet placée sous le regard d'un animal : l'agneau sacrificiel (au bas du tableau). De même chez Masolino : la Sant'Anna Metterza (1425), présente la Trinité / sous le regard « bienveillant » d'un Ange (en haut, à droite du tableau).

41) Cf. Bounoure, Gabriel, *Marelles sur le parvis*, Montpellier, Fata Morgana 1995 ; et Bonnefoy, Yves, « Valéry l'apostat », in *Les Lettres Nouvelles*, n°68, 1958.

42) Cf. « La Poésie de Valéry », article des *Cahiers du chemin* repris dans les « Textes » de *Papiers collés* 2, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1989, p. 376-386. C'est l'idée de Perros, très hugolienne, que le poète doit tout dire, doit dire la vérité en poésie, le

vrai de la vie et du vivant, de ce qu'il en est de la vie et qui n'est en soi ni bon ni mauvais, ni beau ni laid, pour être seulement.

43) Sur Stratis Eleftheriadis, son vrai nom, on consultera Anthonioz, Michel, *Hommage à Tériade*, Centre National d'Art contemporain, Paris, 1973 (155 pages). De lui-même on relira la critique d'art – beaucoup moins audacieuse que sa vision d'éditeur – in : *Tériade, Ecrits sur l'art*, Paris, Adam Biro éditeur, 1996 (510 pages).

44) Les 11 numéros du *Minotaure* ont fait l'objet d'une réédition à quoi nous renvoyons : fac-similé, 3 volumes : 1933 / 1934-36 / 1936-1939, Genève, Skira, 1981. Pour ce qui concerne les 38 numéros de *Verve*, il n'existe guère que l'anthologie publiée chez Flammarion en 1987, au format original de la Revue, sous la direction de Michel Antonioz, qui soit relativement facile d'accès. Nous lui empruntons nos références. Nous avons également consulté le catalogue de l'exposition Matisse et Tériade, Firenze – Palazzo Medici Riccardi, 1996 / Le Cateau-Cambrésis, Musée Matisse, 1997, éditions Anthèse, Paris, 1996.

45) Le premier numéro de *Verve* (qui devait au départ se nommer *Pan*) parut en décembre 1937 ; le dernier, entièrement consacré à Chagall, fut publié en 1960. Valéry participa aux numéros : 2 (« Du nu ») ; 3 (« Orientem versus ») ; 4 (« Colloque dans un être ») ; 5-6 (« Visage ») ; 8 (série de « petits textes » : « Une chambre hantée », « Marine 1 » « Marine 2 », « Grasse », « Composition d'un port », accompagnée d'une eau-forte (« Paysage ») et de deux dessins) ; et 9 enfin, avec la préface quelque peu passéiste, il est vrai, de ce numéro consacré aux Fouquet de la Bibliothèque nationale (novembre 1943).

46) Cf. Benjamin, Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (texte de 1935, publié en 1939), traduit par Frédéric Joly, préface d'Antoine de Baecque, Paris, Payot, coll. Petite Bibliothèque Payot, 2013.

47) Sur la question de la « Danse », un très intéressant rapprochement objectif entre Valéry et Michaux pourrait s'effectuer à propos des figures de la « Grande Méduse » chez l'un ; des « sangsues [...] dans leur bocal de mystère », chez l'autre. « Jamais danseuse humaine, ivre de mouvement [...] n'exprima l'offrande impérieuse du sexe [...] comme cette grande Méduse qui [...] se transforme en songe d'Eros » [Valéry, DDD, p.21-22] ; « Quelle femme à portée de main, ou

seulement à portée de regard, ondulera jamais [...] si merveilleuse, si totalement incompréhensible ? » (Michaux, « Vacances », Vents et poussières, Œ. c., Paris, Gallimard, Pléiade, t.III, 2004, p.175-177).

48) La Danse est l'un des thèmes majeurs de l'œuvre de Matisse. Cf. : 1909, La Danse, aujourd'hui au MoMa de New York, don de Nelson A Rockefeller. 1910, La Danse ; et La Musique, aujourd'hui au Musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg (les deux œuvres furent commandées par le mécène et homme d'affaire russe Serguei Chtchoukine pour la décoration de l'escalier de son hôtel particulier de Moscou). 1931-33, La Danse, Musée d'art moderne de la Ville de Paris (versions 1 et 2, préparatoires à la commande du Dr. Albert Barnes pour sa Fondation de Philadelphie, soit : 1/ : La Danse inachevée (1930-1931), jugée « trop peu décorative » par le peintre ; 2/ : La Danse de Paris (papiers peints gris, rose et noir, redécoupés). Enfin, en avril 1933, La Danse (15 mètres de long sur 4 mètres de haut), installée à la Fondation Barnes, à Merion, près de Philadelphie, dans le cadre architectural de la Fondation. Pour la revue Verve, Matisse va reprendre l'esprit de ces différentes œuvres pour une création originale (gouaches sur papier, redécoupées), dont il exigera l'onéreuse reproduction par lithographie.

49) Cf. le dossier « Monsieur Teste », in Œ 2, pages 9 à 73. Nos citations sont notées [M.T.] suivi de la pagination.

50) Cf. Nietzsche, Friedrich, *L'Origine de la Tragédie*, §1 (traduction Philippe Lacoue-Labarthe) : « Chantant et dansant, l'homme se manifeste comme membre d'une communauté supérieure : il a désappris de marcher et de parler, et est sur le point de s'envoler à travers les airs, en dansant. [...] L'homme n'est plus artiste, il est devenu œuvre d'art ».

Micheline Hontebeyrie

Paul Valéry

« Mythe » et « création » : une poïétique de l'amour

[L]'amour [...] le réel comme l'infini [...] sont des mythes [...] (Œ. Pl. 1, 965
Tout ce qui compte est bien voilé. [...] (*Ibid.*, 482)

La représentation est, on le sait, l'une des lignes de force du Système de Valéry, en même temps que la source métaphorique où puise son écriture. Nourrie de symboles culturels, sa quête identitaire s'apparentait à la patiente élaboration d'un « Mythe MOI », dont le secret développement se vivifiait, en réactivité et selon un effet-miroir, de « relations avec les autres » (C XXIV, 215).

Dans sa « Petite Lettre sur les mythes » (Œ. Pl. 1, 961-67), où se superposent les images-prétextes d'une « chère amie » et d'une « tout inconnue », Valéry établissait que les mythes constituent l'essence même de « nos profondeurs » et « ténèbres naturelles », partant « les âmes » de « nos amours »¹. D'où, à partir de 1920, une galerie de figures féminines subtilement enchevêtrées.

De ces zones abyssales à dé-voiler se profile en effet une mythologie de l'amour ; et, pour en transcrire l'effet ontologique, le langage se pose en catalyseur : à savoir un « Langage des dieux », qui traduise en mots jusqu'à « l'acte même de l'amour » et convertisse des « effusions » en

« expressions » (VIII, 842) ; un langage qui appartienne en propre au poète-inventeur.

Prenant appui sur le dossier des « Histoires brisées » dans ses rapports aux *Cahiers* et à la prose poétique², le présent propos, après avoir reconnu la mise en place d'un imaginaire singulier, s'attache à retracer l'appropriation onomastique qui crypte la/les présence(s) féminine(s) et l'/les inscrit(s) dans un processus où se fondent figuration et réalité, création et re-création.

Reconnaissance ? connaissance de l'imaginaire poétique

Le constat est immédiat : la femme, que rend obsessionnelle la prégnance étrange de l'amour, n'est jamais clairement nommée. Que sa présence sous-jacente infuse l'œuvre publiée ou imprègne avec force les écrits conservés par devers soi, son identité se masque de façon générale sous des initiales ou derrière des alias, contraignant le lecteur au déchiffrement – voire à une véritable cryptanalyse. C'est un fait bien connu que se perpétua de la sorte le mystère de « Mme de R » (C XXII, 842) ou « de Rov³ » (C XXIII, 590), dont l'impact généra pour longtemps en Valéry l'« horreur de [s]a sensibilité » (19085bis, f. 3v°), le menant par ailleurs à un « coup d'état en 92⁴ » (VIII,762). Tel aussi s'afficherait, dans la confusion d'un désordre chronologique, un encodage de noms « Agar Rachel Sophie ou ~~Emma~~ ? ou Laure ? ou ? » sur la couverture d'un petit cahier vert (19085), qui reflète dans ses pages, durant plus de vingt années, les modulations complexes de l'affectivité amoureuse⁵ – en aparté, Valéry en viendrait à se targuer d'« une enivrante absurdité de combinaisons » aussi bien que de l'aspiration à « ~~un moment~~ d'absolue décharge de [s]es puissances d'images » (19085bis, f. 2r°). Au crépuscule de la vie, se dédierait à une soi-disant « Anonyme » un long fragment prônant l'aptitude

des amants à « se créer des noms très doux et secrets » (XXIII, 184) – l’apostrophe « fille de... (Thétis ?) » voilant à peine la destinataire.

Or, *au commencement* du commencement, s’était forgé dans l’esprit du jeune Paul Ambroise P.V., avec les apparences d’une réalité, l’archétype de « la Forme idéale »⁶. Et, déjà peut-être, l’inscription tombale d’une « Narcissa » légendaire, au Jardin des Plantes de Montpellier, éveillait les vellétés d’un accord dans la partition mythifiée de Soi. Ainsi, dès les premiers essais poétiques, se décèlent les signes d’un imaginaire qui, au côté d’un personnel « Olympe »⁷, convoquait la beauté allégorique d’Hélène, de Vénus, de Sémiramis. Une silhouette aperçue, une nuque entrevue donnèrent bientôt vie au fantasme, suscitant la tétanisation mythique : un code signifia Madame de R « La Méduse » ; et fut exalté l’ensorcelant pouvoir de « ses cheveux marins d’odyssée » (G/V⁸, 212) — Plus tard, se référant alors aux vexations de la « brouille noire » avec Catherine Pozzi, la figure se ferait violemment répulsive : « traits affreux. Médée. Méduse » (19085, f. 13r°).

Les notes pour soi cependant composent une séduisante imagerie à long terme ; et la « force mythique » des mots s’acquiert dans la polyvalence (XII, 506). Évoquant des « noces mystiques » (19016, f. 146) — « Toute symbolique absolument cachée » (f. 177) — un système langagier se met en place qui, appelant au « mythe » (f.170), se vivifie du *Cantique des Cantiques* autant que de résonances wagnériennes. Avec pour toile de fond le « prélude de Lohengrin » et les « Ex[ercices] spirituels » (f. 153) ou « Parsifal » (f. 170), « l’extase est une portion anticipée du paradis » (f. 153). Les « yeux » des fiancés reflétant cet Eden rêvé, la formule biblique « Et eritis sicut Dei » se revitalise ici pour la première fois : dans la « perfection originelle », ils sont « semblables à des dieux » (f. 150)⁹. Des

relais sémiotiques et sémantiques se posent en jalons pour un futur poétique qui se souviendra de ce symbole de perfection ¹⁰ :

L'être aimé est celui dont nous croyons que la possession spirituelle et corporelle porterait au degré le plus haut notre sensation d'être. Il est une pièce essentielle de notre fonctionnement le plus élevé. (C VIII, 140)

Le petit cahier « Agar Rachel Sophie » souligne : « je n'aime pas la chose d'amour parce que c'est bon mais je l'aime parce que c'est être, se sentir être [...] c'est entendre une note très aiguë de soi [...] » (19085, f. 2v^o). De leur côté, les proses poétiques d'« Alphabet » chantent le « contact de l'unique avec l'unique [...] jusqu'à la perfection [...] voisine de l'unité » (« V »), personnalisant le mythe : « Il suffit aux vivants [...] d'une rencontre de leurs yeux pour qu'ils se trouvent tout à coup dans l'âme l'un de l'autre [...] ils y sont des dieux, maîtres de la vie et des vérités » (« P »)¹¹.

À partir de 1920, le sigle Eros (« ερ »), apposé sur maints feuillets, devient sceau, attestant de la métamorphose des « exercices d'anéantissement » (19085, f. 6r^o) en une « métaphysique de l'étreinte » (*Ibid.* f. 10v^o), poétisant une célébration de la sensualité qui suscite l'incantation : « Ô chair, conduis-moi hors de moi-même. Ô dualité embrassée » (*Ibid.*, f. 17v^o). Un point de vue « neuf » et « très important » y discerne « un rituel magique qui doit porter l'amour à la puissance d'un mode... de connaissance » (*Ibid.*, f. 29v^o). L'acte d'amour, jadis jugé « dégoûtant » (19085*bis*, f. 26r^o¹²), est désormais magnifié en « acte sacrement ! » (19085, f. 7r^o) dont l'acmé, authentifié par le « θ » des « choses divines¹³ », se proclame « extase sexuelle » (VIII, 428) : éloignés en cet instant du « caractère impur d'être humain », les amants dits « parfaits » sont institués « chefs d'œuvre de l'adaptation et de la réciprocité d'appropriation » (VII,

868¹⁴). L'analyse s'attache à faire ressortir le caractère iconique d'un tel amour : « Origine contre origine. [...] Et il ne s'agit pas de sexe mais de la différence pure des moi. La proximité est chose extraordinaire [...] » (*Ibid.*, 627). Sous la formule « semblables à des dieux » réitérée à l'envi, cet amour réinscrit son désir de perfection au cœur du mythe édénique : « tout nus, non encore maudits [...] en amitié /confiance ¹⁵/ avec le Serpent, tout beaux souverains de l'Eden » (VIII, 486).

L'on connaît, pour avoir été citée dans les exégèses, l'exergue injonctive du petit cahier : « "Faites-moi un roman cérébral et sensuel [...]" G. Gallimard 1923 » (19085, f. 1r°). Or la réflexion matutinale, transgressant le dénigrement coutumier de Valéry envers l'arbitraire du roman, prend en charge l'incidence scripturale de l'invite :

Roman, Amour etc. [...] Il s'aperçoit qu'il était arrivé à tel point qu'il pensait encore à X [...] Tout se passe comme si l'idée de X prenait assez brusquement dans le système de l'être [...] pouvoir de nous éveiller à elle à tout moment [...], de nous tourmenter, d'être pensée et gêne des autres pensées, de colorer ces autres pensées, de leur donner d'autres valeurs [...] de changer nos impressions [...] (CVIII, 537)

Virtualité du romanesque jointe à l'instance du sentiment, la perspective conduit à reconnaître en « cette X dont il parle » une possible « histoire » à développer ; le nom retenu — « et la dame serait Béatrice » (*Ibid.*) — dotant l'entreprise d'une aura particulière. L'affichage de noms multiples à vocation mythique ne doit en rien occulter la présence d'une Béatrice réelle, correspondant à la représentation idéale de l'amour :

B. Béatrice. Amor. Toutes les images connues d'Amor.
 Vous, Béatrice – vraie Béatrice [...]
 C'est là l'Amour, un "imaginaire", un foyer virtuel. (CVIII, 529)

Car, l'écriture le révèle sous des formes variées ¹⁶, un second séisme – « quelque chose d'immense, d'illimité, d'incommensurable » (C VIII, 762)

– vient de bouleverser, « en 1920 », la vie secrète de Valéry. La rencontre, qui a déclenché le ressort d'« une porte secrète », lui ouvre soudain accès à « la vraie demeure de [s]on âme » (*Ibid.*, 778) selon un processus jusque-là inconnu ; le petit cahier intime en répercute l'inattendue découverte : « ce fut rompre toute une colonne droite de vie » (19085, f. 11r°) ; à l'« amant Gozon » (*Ibid.*, f. 18r°), l'un des avatars de Valéry pour « Histoires brisées », répond en Béatrice la présence mythifiée de Catherine Pozzi :

Histoire de Béatrice [...] Récit de Gozon

J'avais déjà vécu toute une vie de saint ou de sot quand je rencontrai Béatrice [...] Ma figure de vie s'était faite la plus dense, la plus resserrée, celle qui offre au dehors la surface la plus petite [...] J'avais deux ou trois idéaux, que je conservais depuis mon adolescence, à l'état de particularités de moi-même et non de "vérités". (19085bis, f.3r°)

Où le vécu le dispute à la Fable

La présence d'une « vraie Béatrice » génère en Valéry une « nouvelle conception de l'amour, de la vie », voire même « des objets », et un « rôle nouveau des « couleurs » (C VIII, 347). Mais, s'interroge le concepteur d'une visée poétique, « comment faire pour imaginer... ce qui est » dans le cadre du système « étrange » de représentation (C VIII, 462) ...

Au cours des années 1921-1922, l'estampille « B » tracée au crayon bleu se fait propice aux analyses d'un ton nouveau : « Le baiser – événement. Cet acte amène une altération transcendante des valeurs. Il agit mille fois plus qu'il n'est [...] s'il est le produit de circonstances profondes, de présence générale ou totale. Le Tout baisant le Tout est bien autre chose que le baiser local » (*Ibid.*, 735). Et, doublé d'un « θ », ce « B » exalte la sensualité en la sublimant : « Retirer les corps d'une liaison entre "individus", c'est en retirer la "poésie" et le "mysticisme". C'est en ôter

l'obscur [...] et ce qui rend ivre d'incertitude infinie » (*Ibid.* 777). Cette Béatrice cependant, dépouillée de son masque littéraire, incline aux confidences d'un ordre très privé :

[...] Un jour en plein soleil [...] nous étions debout, comme au centre de l'univers. Tu me dis : ô que je t'aime, je t'aime ! Quel moment. Comme deux arbres au soleil [...] Que n'avons-nous pris racine dans cet instant d'entre les instants [...] (N.a.fr. 19300, f. 51v^{o17}).

– des lignes à confronter au dessin de deux arbres entrelacés, que reproduit le fac-similé, ainsi précisé : « Deux arbres peuvent nouer leurs ramures et leurs racines pour s'élever et s'approfondir ensemble » (C VIII, 387).

Dans un tel contexte, la formule de longue date fondatrice « I + R = K », ou « Loi d'équivalence [...] infiniment compliquée » (C VI, 211), s'auréole d'une singularité symbolique. Car le potentiel heuristique du mythe répercute un principe proclamé, en contemporanéité, dans « Au sujet d'Adonis » (écrit, pour une part, au cours du séjour de Valéry chez Catherine à La Graulet) :

Il faut se bercer d'une image [...] Là attentive aux hasards entre lesquels elle choisit sa nourriture [...] là très obscure au milieu des réseaux et secrètes harpes qu'elle s'est faites du langage [...] (Œ. Pl. 1, 484)

L'image projetée, « mystérieuse Arachné » (*Ibid.*), se tisse des attrait du réel divinisé en même temps que de la distanciation poétique. Deux lettres de novembre 1921 annoncent à Catherine que Valéry, se plaçant sans fard sous la tutelle de « Dante », envisage de composer « une BEATRICE » dont il lui définit l'objectif : « imaginer » la possibilité ou l'impossibilité des relations « "Toi et Moi" ». Serait déjà réalisé, écrit-il, « le schéma du colloque final de l'ouvrage » et prévue une mise en forme de « l'ensemble

»¹⁸. Quelques exemples, parmi d'autres, permettent de constater une recherche effective sur le sujet durant plusieurs années dans les *Cahiers* :

- 1921 : Études pour Béatrice : [...] Marques générales de l'abandon [...] apparition de l'intime [...] (C VIII, 396).
- 1922 : Béatrice. L'arranger sur une journée ou deux, de manière à tisser cette durée avec mes analyses [...] (*Ibid.*, 483).
- 1923 : (Béatrice) – Dialogue muet. Regards échange. Durée. (C IX, 303).
- 1925 : Bice [...] Études par développement en complexité – profondeur [...] (C X, 735).

Mais, dès 1921, l'harmonisation I/R s'avérait délicate : « B. Amour comme jouant sa partie dans une machine intellectuelle » (C VIII, 559). L'analyse s'en énonce sur feuille volante :

Béatr. Amour et grandeur du champ de vue. Amour et intelletto. C'est là tout le sujet de Béatrice. Comment le même être, tantôt idole, tantôt vu par l'œil transcendant, tantôt tout et parfois rien – subissant changements extrêmes de vecteurs [...] (19123¹⁹, f. 116)

L'aveu du ressenti profondément sensible jaillit sur une autre feuille, extraite du Cahier d'août – octobre 1921 :

B Ils furent, l'un pour l'autre, l'image de la possibilité du bonheur. Quelques-uns en parlent sans l'avoir vu ; mais nous, nous l'avons vu. Et même, un peu plus que vu. Voilà, leur dit le Réel, voilà ce qui ne peut pas être. Brisez-vous la tête contre ma substance de granit. (19123, f. 92).

Quant au « schéma du colloque final », les pages du fac-similé n'en contiennent pas de trace. Et une feuille portant le titre « Béatrice » (19085bis, f. 6r°) accrédi terait même une absence de réalisation : seules quelques bribes thématiques dans le coin supérieur droit, puis un vaste

espace vide entre « Praeludium, demande » et « Postludium, Réponse ». Et pourtant le « schéma » annoncé existe, à retrouver dans le cahier original.

Tout d'abord une « Esquisse [...] P[ou]r. Colloque » (19300, f. 22v^o) semble l'enclencher, mais l'intitulé « Béatrice » n'est que simulacre, tant se manifeste d'emblée le caractère prosaïque du dialogue qui oppose les deux protagonistes²⁰ : « – L. Est-ce que vous m'aimez encore ? – K. (signe que non) – L. Et moi, est-ce que je vous aime toujours ? – K. (signe que oui) – L. Jusqu'où ? – K (no answer) [...] ». Etc.

Plus loin, toutefois, une parataxe programmatique paraît relancer le véritable projet d'écriture :

B Béatrix – A – Utiliser Mnss cervelle²¹.
 un 1^{er} acte intellect pur. Prélude.
 puis sensibilité émotive [...] sommeil – insomnie – aubes.
 puis ερως – trouble – séduction - phases – marche – campagne –
 référence jour, les journées.
 puis la douleur.
 et puis, ce colloque Adieu.
 (19300, f. 27v^o - *fragment qui aurait dû s'intercaler p. 392 du fac-similé*)

Alors que, une fois encore, le fragment qui lui succède aussitôt exhale des plaintes à vif – radicalement oubliées du substrat mythique :

Suite du schéma du colloque [...]
 L. J'ai tant souffert – car [...] vous avez fait en moi par votre être, ce que je fais en vous maintenant par ma pensée et ma volonté [...] – Je veux atteindre cette idée que tu as de moi. Dénouer les fils mal tissés. Déjouer les énigmes. Essayer de te faire semblable à l'idée que j'ai de toi. Ou comprendre. Ou modifier, ou...
 K. Ou ?...
 L. Ou – détruire.
 K. Tu ne pourras que détruire.
 L. Nous verrons bien [...] (*Ibid.*)

Les pages de ce cahier « Q », d'ailleurs, proposent du douloureux affrontement plusieurs traductions démythifiées, que consignent ou non la

reproduction en fac-similé. Ainsi : « En somme J'ai fait de vous quelque chose que je ne puis plus supporter, dont je ne puis supporter que vous vous écartiez [...] Quel malheur que le bonheur ! » (VIII, 371). Ou encore : « Je souffre de moi et je crois que je souffre de toi, ô Toi. Voilà tout le secret [...] Pouvons-nous arriver à penser que notre malheur est illusion ? [...] » (19300, f. 12v°). Et, à sa suite, le cahier « R » ira jusqu'à transcrire une « Scène de fureur » (omise de la p. 565 du fac-similé) avec « injures », suivies de « Silence infini » puis de « Tristesse infinie » (19301, f. 27v°). Les brouillons pour « Alphabet » a contrario s'efforcent d'en composer une version poétisée : « Il y avait comme un abîme entre deux pensées / qui étaient presque la même / ; et des deux côtés de l'abîme, une même peine, ou presque la même ; car /œ/ deux âmes divisées se mouvaient séparément vers leur ressemblance ; car chacune se tourmentait à cause de l'éloignement de son autre même, et se la créait / et recréait / en soi indéfiniment comme supplice. Et [...] l'amour inquiet formait et déchirait l'image. » (27330, f. 193bis)²². Réaffirmé obstinément malgré la rupture inéluctable, le lien particulier à « Béatrice. Bice » – soit la « Tentative d'union » des corps et de la pensée – persiste néanmoins à se vouloir exemplaire :

Penser ensemble. Contact des corps [...] Image de l'un dans l'autre [...] Infinité de l'un et de l'autre, dans l'autre et dans l'un. Tout ceci est une espèce de "mystique" [...] (C IX, 321).

L'amour « acte - action de grâces » s' imagine en effet comme « partition du même pain de volupté mangé avec une seule bouche sur le plus haut de l'esprit » (IX, 525). En conséquence : « Que l'acte d'amour constitue un pacte, une alliance [...] une liaison devant les dieux » ! (*Ibid.*, 655).

Mais, à mesure que s'éloigne l'authenticité d'un Toi-et-Moi fusionnel, la BEATRICE mythifiée s'efforce de dévier dans la fiction les pièges du réel :

« Je ne sais si les choses que je vais dire [...] ont été visibles ou si ce sont produits de songes [...] Je ne sais si les paroles, les images, les êtres, les réflexions que je vais dire furent et seront les fruits de quelque expérience ou les formes de mon désir [...] » (19085bis, f. 4r^o). En fait, le choc d'une éprouvante « Scène du XXIII » pousse l'analyse, de son côté, à la dédramatisation : la « subtilité essentielle » ne devrait-elle pas s'attacher à « considérer les choses (sans y rien altérer) d'un point singulier qui n'est ni réel, ni imaginaire — ou plutôt qui est réel ou imaginaire, réel pour les [*espace laissé blanc*], imaginaire pour les [*espace blanc*] » ; avec cette question latente : « Quel est ce regard et ce point ? » (VIII, 350²³).

Durant plusieurs années encore, le projet d'écriture s'évertue à transcender, par assimilation, les effets privés :

Béatrice

- A. Praeludium temporis. Idée non sexuée – approximation des 2 vivants usque ad – ?
- B. [*laissé blanc*]
- C. crise de premier genre – amour non répondu.
- D. crise seconde – amour qui se sent finir soi-même. (C IX, 9)

Tandis que, par ailleurs, un « Psaume » personnalisé continue de trahir le mal-être de la dissension, qui confronte la vraie « Bice » aux plaintes de Valéry - « Ange » :

Je ne suis pas où vous me voyez. Je ne suis pas où vous croyez. Vous aimez, vous haïssez un fantôme. Mon mirage vous donne soif – mon apparence vous irrite [...] De loin, j'anime cet homme qui est présent pour vous. Un ange fut jeté par quelque faute de... dans le corps d'un homme [...] il le subissait, mais ne pouvait s'y accoutumer et il était toujours malheureux [...] (C X, 721).

Si « la réalité » de la fulguration est (peut-être) « encore intacte au cœur », il faut admettre que « le possible si fort est touché, blessé - mutilé » (19085, f. 11r^o).

Une mythologie substituable

Directement reliée à Catherine, la figure d'Eurydice – allégorique d'un amour que son intensité même conduit à sa perte – avait été, durant un bref laps de temps, mise à l'essai en corrélation avec celle, renouvelée, d'Orphée. Le cahier « Q » en proclame l'évidence : « Moi, l'inventeur de ce qui est, Orphée ! C'est mon métier [...] Je vous possède plus que vous ne savez être [...] Vous êtes plus possédée que vous n'existez [...] Le Temps [...] bat dans la douleur entre la connaissance et la volupté. » (C VIII, 362)²⁴. Le « commerce » ainsi établi visait à représenter « la dynamique difficile d'un système double, de deux mondes impénétrables [...] avec illusion qu'ils se pénètrent » (C VII 728) — cette « illusion » suscitant une ode fugace : « Orphée Tes yeux, chère, tes yeux Tes mains, Eurydice, tes mains Ta mince | frêle | étrange | humanité Mon amour [...] » (19123, f. 95). Mais les notes sombres de la désillusion finissent toujours par s'imposer, Valéry-Orphée se laissant « enchaîner de regards et de coïncidences » jusqu'à « toucher à l'extrême de la douleur. » (C VIII, 439). La damnation alors se vit en réciprocité : s'il ne lui est nul besoin de « descendre » aux Enfers, car « il y est presque toujours. » (448), une réaction compensatoire le pousse à « maudi[re] Eurydice, et la voue[r] aux divinités infernales » (460). Les circonstances provoquent la superposition des figures :

B.

Quand l'esprit, l'âme, la chair, ont été une fois divinement accordés, comment voulez-vous que l'entière étendue du temps personnel n'en soit pas toute empoisonnée, dépréciée –

rendue un enfer de regrets et d'amertume ? Quel malheur que le bonheur !

(C VIII, 371 – « B » restitué ici de la p. 15r° du cahier original).

La méthode confine à la stratégie libératoire. Substituer à l'image originelle une autre représentation mythique procède d'un double dynamisme : une prise intime de recul et l'instinctive motivation d'un chantier scriptural. Parmi les figures multiples s'étant succédé sur la couverture du petit cahier vert (19085), je retiendrai ici une « Rachel » allégorique qui perdure, des années vingt aux années quarante, instillant plusieurs textes – en contigüité à d'autres noms plus immédiatement évocateurs. Quoique biffé sur la première page du cahier (« Les moments de ~~Rachel~~ », f. 1), le nom ne sera jamais écarté des pages suivantes, et trouvera à maintes reprises sa certification dans les *Cahiers* de l'aube²⁵.

Néanmoins, conjurer la souffrance dans et par le mythe ne permit nullement de l'abolir. La correspondance amicale s'en fit l'écho dans les années 20 : « L'*Inferno* et il *Paradiso*. L'un réel, l'autre imaginaire ; et l'un fait l'autre » (VAL/LEB, 404) ; et les brouillons pour « Alphabet » continuaient de puiser à l'imagerie pour traduire la violence du « combat de pouvoirs » : « Serpents mutuels, dragons gorgés de feux. » (27330, f. 184). D'où, en parallèle aux alias, forte fut la tentation du recours à une figuration dépersonnalisée, qui s'essayait à calquer la rigueur mathématique. Valéry, s'appliquant à fonder un système de représentation capable de tout englober, avait posé de longue date un principe : « L'imagination la plus importante n'est pas celle qui ressemble directement à la réalité visible. Mais celle de se représenter les relations et celle qui permet d'opérer le plus directement sur ses figures. » (C XIII, 299). Dans le cadre du maëlstrom des années 20, l'intensité du sentiment éprouvé tente donc de se théoriser en un postulat s'appropriant le

vocabulaire de la physique : « B. L'amour "absolu" doit se considérer comme syntonisation de systèmes. Donc rareté extraordinaire. » (C VIII, 461). Dans un amour de cette sorte, les « rapports sensuels, sentimentaux, intellectuels » et leurs « correspondances » représentent le « système de 2 êtres » (*Ibid.*, 528). Mais la liaison, en quelque sorte algébrique, du « K » de Karin au « L » de Lionardo révèle aussi la difficile combinaison des résonances systémiques :

Soient deux "natures" L et K dont nous ne savons d'ailleurs absolument rien. Si ce n'est que :

1°) elles ont, quelles que soient leurs différences, ceci de commun [...] qu'elles croient ne pouvoir vivre qu'en "battant sans cesse leur propre record"

2°) [...] ces deux systèmes L et K se sont rencontrés et composés. Ils forment donc un nouveau système $A = (L, K)$ qui jouit des propriétés des composants. Cet A veut battre son propre record. Il a donc assez rapidement atteint son maximum d'existence ou du moins le maximum réalisable [...] L et K se trouvent à la merci de la condition finie en apparence du système A [...]

Mais c'est affaire aux intelligences L et K de trouver pour A un maximum autre – et magis maximum. (19123, f. 86)

Car « étrange » est l'amour de ces amants qui ressentent leur lien « comme nécessité d'une intelligence parfaite entre des systèmes vivants [...] » et qui désirent chacun retrouver « ce que l'autre présent[e] d'"universel"²⁶ » (VIII, 593). Se mettent en équation les « jours de méchanceté » et « jours de tendresse » (« Et ceci chez l'un et chez l'autre »), selon un rapport d'« une chance sur trois » ; ainsi « on a M/M ou M/T, ou T/T – donc $T/T = 1/3$. » (19085bis, f. 14r°). La transcription même de l'acte charnel entre une « B » et un P[aul]-L[ionardo] prend la forme d'une algèbre :

Cette prise des forces dures sur la chose frêle infiniment précieuse cela finit par former dans l'esprit de L comme un signe mathématique symbolique P (B) qui s'égale au système L.

L = P (B). Il égale le fait de la saisir.

L'être se résume ainsi par des symboles complexes [...] (19085, f. 19v°)

L'ébauche de deux courbes paraboliques, sous le sigle « B », tente d'illustrer une « Étude précise des communications entre les vivants » – Le « 1^{er} pas de cette étude » étant « l'étude précise des communications d'un vivant avec soi-même [...] » (VIII, 394). Les deux paraboles, évocatrices d'anatomie en dépit de leur aspect géométrique, se donneront ensuite de figurer l'« acte » avec « calcul » de la « distance minimale entre un L et un K » (C IX, 499). À noter la coexistence de définitions du même ordre : « amour est la pression-recherche de la plus petite distance entre deux monades, du plus court chemin entre deux systèmes adaptables (dont l'un se déduit de l'autre, de la forme et des impulsions de l'autre) » (C IX, 27) ; ou bien : « Bice [...] C'est le Roman de la connaissance mutuelle – accommodation – et en somme le théorème de géométrie. Si p, q, r, coïncident, alors le tout coïncide avec le tout. Voilà. » (C X, 735). L'argumentaire pseudo-mathématique se coiffe même du double sigle « Alph. (Er.) » :

Amour.

Sensation réciproque de l'état des rapports à chaque instant entre les systèmes. Figures successives de leur état. Définition de la distance – ou plutôt des distances. $AB - BA = g(t)$. Or AB (BA) est composé de B image, et de ses valeurs dB. SB [...] (27331, f. 197).

L'abstraction se serait-elle proposé d'estomper les déconvenues ? « On n'essaiera plus de substituer aux faits visibles une autre vision qui celle-ci permette des actes imaginaires. C'est là la théorie mécanique. Mais on fera des mesures et des combinaisons de mesures [...] » (C VIII, 548).

Cryptant le poème éponyme dans « Alphabet », le symbolisme algébrique de l'« X » se surimprime au symbolisme graphique d'un Chi grec écartelé entre les étoiles de la constellation d'Orion ²⁷ ; le poème « Z », qui répercute le « désastre système Orion », invite le lecteur à interpréter l'encodage : « Allez donc déchiffrer ! » et à s'interroger avec le poète : « A quoi riment Toi et Moi ? » (C XIV, 638). Un volontarisme cathartique détermine l'« opération » orphique : il est possible de « tirer de [s]a douleur un chant magnifique » et de proclamer « que l'adieu le plus déchirant soit aussi et en même temps l'extrême du bonheur de l'expression – voilà, voilà le divin mystère » (C VIII, 41).

Quel que soit le remède adopté, la déception mène à une constatation qui, se réclamant d'« une théorie des "images" au sens électrique²⁸ », s'apparente à une profession de foi : « Solitude – fondamentale. Ton essence est solitude » (VIII, 385). Exaltée par l'insomnie d'une nuit que sa date signale mémorable (« 20.21/1/22 »), s'élève une oraison : « Ô seul. Ô le plus seul [...] J'ai trop souffert dans mon âme pour reconnaître quoi que ce soit [...] » (C VIII, 466).

Mais l'analyse, à peu de pages de là, fait jour à une complexité duelle :

Une seule chose dans ce monde peut compter pour l'âme non vile. C'est de se convaincre qu'elle n'est point seule et qu'elle peut véritablement échanger ce qu'elle a de plus précieux contre le plus précieux qui est dans une autre [...] (C VIII, 501 - [*Suite du fragment dans le cahier original*]
[...] Donc vouloir essentiellement être seul dans l'autre cœur même sous forme ennemie, de l'unique ennemi.
Si je ne suis pas seul en vous, Béatrice, je suis seul en moi.
(19300, f. 91v°)

Aussi l'appel au mythe avait-il pris une orientation nouvelle, qui laissait augurer de la traduction poétique :

Affreusement seul [...] Plus tu es seule, plus avec moi tu es ô mon cœur, cette solitude qui parle [...] Seul et Seule font Un. Être seul à deux.
 Laure – Béatrice - Comprendre. [...] (C VIII, 373)

Vers l'option emblématique

Sans que soit à écarter l'incidence de la proximité littéraire des deux égéries, l'euphonie du nom Laure et son pouvoir suggestif ne furent sans doute pas étrangers au transfert de *dame*. Au contraire de « BEATRICE » cependant, demeurée dans les limbes de l'écriture, avec « Laure » s'enclenche une trans-figuration donnant naissance à un texte où se maîtrise avec évidence la relation d'absence-présence accordée à la « représentation fictive » (C XIII, 324). Un ajout sur l'un des brouillons du texte proclame : « plus je deviens une pensée, plus elle est là – représente une autre. » (19084, f. 27). Et le fragment de 1922 sur la dame à mettre en scène laissait entendre une signification fondamentale : « le fond de l'amour, c'est de penser à quelqu'un hors de la présence, puis hors de propos ; puis, malgré le présent et l'insistance de choses variées [...] puis comme sans cause [...] » (C VIII, 537). Sous la forme d'un prétendu « Rêve » (C XII, 740²⁹), une page de février ou mars 1928 en proposera une première transcription :

Une jeune fille majestueuse, haute et couleur d'aurore passe dans la forêt des idées, traverse la pensée appliquée [...] Elle n'est pas ce qu'attendait le moment [...] mais ce qu'attend éternellement ce qui est caché et ignoré [...] Elle circule sans te voir dans l'intimité de ton absence personnelle [...] Alors la personne réelle qu'elle figure prend dans le réel la puissance de cette passante spirituelle - virtuelle [...] et son personnage sensible réveillera toujours les enchantements nerveux que son personnage imaginaire [...] a nécessairement opérés. Elle ne figure dans le monde en acte (ou intérieur) que par ce qui est à la fois elle et son désir.

Publié une première fois en 1930, le poème « Laure », accompagné d'une lithographie de Paul Véra, bénéficie de la luxueuse édition d'un « Alphabet galant et sentimental »³⁰, qui en éclipse la motivation intime ; avec deux des auteurs de l'ouvrage, il paraîtra de nouveau dans la NRF du 1^{er} janvier 1931. À cette période même, Valéry rend publics quatre textes détachés du personnel « Alphabet » auquel il travaille depuis 1925 : en 1930, « Le Bain » (destiné à figurer la lettre « D ») ; en 1931, trois « Petits Poèmes abstraits » (correspondant aux lettres « J », « M », « R »)³¹. S'il reste hasardeux de conclure que l'intention initiale de Valéry était d'octroyer à « Laure » le statut de « L » de son « Alphabet », on peut en revanche postuler que, eu égard au mal-être né de la rupture avec Catherine au début de l'année 1928, le poème en représente l'exutoire vraisemblable.

Les brouillons et avant-texte conservés sont consultables sur deux sites. D'une part, au département des manuscrits de la Bibliothèque nationale de France, huit feuilles volantes portent le titre « Laure » : sept sont classées parmi les « Histoires brisées II – Autres contes » (19084,f.27-33); la huitième, dactylographie de frappe violette avec signature « Paul Valéry » et surmontée d'un « L » au crayon rouge, est répertoriée parmi les brouillons pour « Alphabet » (27331, f. 47³²). Le regroupement des sept feuillets dans le dossier des « Histoires brisées » résultait sans doute (hypothèse plausible) d'un concours de circonstances, le tardif projet d'édition se préparant en coïncidence avec la dernière parution de « Laure » dans *Mauvaises pensées et autres*³³.

D'autre part, se trouvent à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet deux feuilles volantes, pièces jointes à un exemplaire numéroté du volume *D'Ariane à Zoé*. L'une, dactylographie de frappe noire sans ratures ni soulignements, apparaît comme la matrice probable du feuillet « épreuves »

de la BnF ; l'autre est un petit feuillet manuscrit dont la dentelure témoigne qu'il fut détaché d'un bloc de papier quadrillé d'apparence similaire aux 4 feuillets manuscrits de la BnF (19084, f. 27-30).

L'examen comparatif des feuillets manuscrits met en relief la modulation thématique autant que la ciselure du travail poétique. L'un d'eux (le premier ?), raturé et demeuré en suspens, n'est qu'un « Billet à LAURE », dont l'évident caractère intime rappelle les plaintes de l'Ange à Béatrice :

Laure, je ne vous dirai pas le mot que vous attendez peut-être que je vous dise [...] En vérité toute votre personne irrite en moi je ne sais quelle haine [...] Vous apparaissez sans cesse inopinément dans mes pensées [...] Je voudrais vous tourmenter [...] vous rendre misérable et heureuse de l'être [...] (19084, f. 30).

Mais dès l'instant où le texte prend forme de poème, il s'instaure parade à la douleur qu'attise l'étrangeté de se sentir seul à deux.

Laure dès l'aube est avec moi dans le silence [*ajout marginal supérieur* : D'autant plus sensible que je suis plus seul]. Presque toutes mes pensées l'accueillent. Elle écoute ce qui se ~~murmure~~ combine entre mon désir et mon démon. Elle ~~m'interroge par~~ sa présence [*en correction* : Elle attend toujours ce que j'attends de moi-même]. Son visage est ~~peu distinct~~ effacé, mais non ses regards. Où se posent mes yeux, ils rencontrent les siens [...] (19084, f. 27)

Un état douloureux dont se nourrit aussi le poème « O », cité plus haut, et que des lignes inédites du cahier « Q » avaient transcrites au plus proche du vécu :

B. Béatrix, il y a déjà si longtemps que nous n'avons échangé d'idées. Et que nous ne sommes pas devenus ensemble une seule pensée ! ... [...] Tu attendais ma pensée comme je l'attendais moi-même et nous la trouvions ensemble [...] (19300, f. 51v°)

L'incipit (« Laure dès l'aube est avec moi ») quant à lui se fixe d'emblée, tandis que, à sa suite, l'harmonisation des premières phrases hésite et se cherche :

— [...] dans ~~une~~ cette sphère impénétrable /où je suis seul/ [...] Plus je suis seul, plus elle existe [...]

À cette heure première que je ne ~~compte~~ place ni dans mes jours ni dans mes nuits, mais dans un temps [...] séparé comme une pensée [...] Je vois de toutes parts, entre les choses mortes et leur centre vivant, d'étranges objets [...]

(19084, f. 28)

— [...] dans une sphère seule au monde où toutes choses sont vivantes. ~~À cette heure première (que je ne place ni dans mes jours ni dans mes nuits, mais dans un compte séparé) je ne vois guère les objets qui m'environnent ; je me sens dans cette forme fermée que j'appelle Solitude. Tout ce qui m'environne participe de m [mot et phrase inachevés]~~³⁴. (VRY, 334).

Le texte semble, sous couvert du nom mythique, célébrer – plusieurs études y ont insisté – le dialogue solitaire Soi-Soi, dans le recueillement d'une chambre très cartésienne ; un thème que, modulé sur une petite feuille volante pour « Alphabet », répercutait par ailleurs une possible version de la lettre « E » : « Entre l'heure et l'idée [...], je ressens en moi-même le travail incompréhensible d'une attente éternelle de créations et de figures (27331, f. 45). Pourtant le poème « Laure », lu à la lumière des *Cahiers*, ne s'attachait-il pas (plutôt ?) à évoquer, en termes diffus, la nostalgie de l'amour évanoui... Valéry, à cette période même, reconnaissait qu'une « chimère » ne pouvant être « viable » dans les faits se montre au contraire très « à [son] aise » dans « le vague des esprits » (Œ. Pl. 1, 964) ; et une boutade d'en écarter la source personnelle : « Adieu, chère : j'allais revenir sur l'amour. » (967)³⁵. Un va-et-vient intime que rendent perceptible les tâtonnements des brouillons :

À cette heure première [...], je vois de toutes parts [...] les pièces d'un jeu infini. Parfois tout s'envole d'un coup. Je reprends la tâche dans les yeux de Laure [...] (19084, f. 27).

Parfois une sentence brève est le gain de cette partie [...] et je reviens parmi les hommes [...] C'est alors que les yeux de Laure [*phrase inachevée*] (19084, f. 29).

Au bas du feuillet 29, la phrase ajoutée équivaut à un aveu : « Peut-être existe-t-il une Laure de chair dont celle-ci est émanée ». Or, le lecteur actuel ne doute plus de la réalité de cette « Laure de chair », dont l'image toujours vivace continuait d'étreindre le cœur de Valéry au moment de l'écriture. À la lecture du poème en 1931, la réaction de Catherine est catégorique : elle se reconnaît sous le nom comme dans l'évocation, aussi métaphorique que cryptée, et elle souligne la place occupée par les *Sonnets* de Pétrarque dans sa relation avec Valéry³⁶.

Adieu déguisé, cet emblème reflète le désir inassouvi d'un accord total. La « tristesse magique » de l'envoi final y fait résonance au « rituel magique » menant l'amant « suprême » au « mode de connaissance » biblique (19085, f. 29v° cit). Lorsque paraît à nouveau le poème en 1942, les accents nostalgiques de la représentation, gommant le lien premier, s'appliquent désormais à la déconvenue ultime³⁷. L'on pourrait, à cet égard, s'interroger sur le moment où « ~~Laure la Vraie~~ » fut barrée sur la page d'ouverture du petit cahier 19085, et sur la connotation affectant « La Seule » qui lui fut substituée.

– Devrait-on alors se remémorer l'incantation des *Cahiers* : « Je t'instituerai Éternelle – Image. Je te nommerai de ce nom [...] ; et tu seras devant moi jusqu'à la consommation de mes siècles, mes siècles de pensées, de douleurs, de souvenirs et de mouvements. » (C XI, 139).

Le pouvoir créateur

La « Petite lettre... » avait naguère légitimé le postulat : « Nous ne pouvons aimer que ce que nous créons. » (CE. Pl. 1, 967).

Après l'éloignement puis la disparition de Karine – « la vraie » Béatrice-Eurydice-Emma-Laure-Rachel –, les années 30 et 40 entretinrent la flexibilité polymorphe des figures ; dans les derniers mois où se travaillaient les « Histoires brisées », s'y adjoignit une envoûtante « CALYPSO » dont la beauté « peut-être » n'était « qu'une manière de pensée, ou la figure d'une Idée [...] » (19083, f. 9 et CE, II, 409).

Cependant la mythification, pour subtile qu'elle fût, n'avait pas échappé à la « complication », générant une « dimension de plus » du questionnement (19085, f. 27v°) :

[...] Et si la femme rencontrée, aimée, se trouve précisément (ou semble) celle dont on sent qu'on l'eût procréée et créée — cet amour ne sera-t-il pas le plus "profond" possible. Le mythe Athena et le mythe Brunhilde m'ont toujours remué. Mais ici l'intellecto intervient.

En fonction et en dépit de quoi, une dynamique créatrice avait été mise à l'essai : « L'amour supérieur est la tendance à substituer à l'alter ego nécessaire, fonctionnel [...] essentiel à la conscience – un alter ego incarné extérieur, libre ». Une « Folie », certes. Mais « il ne peut pas en être autrement. » (C VIII, 594).

Le miroir ainsi tendu par l'autre (les « autres ») posait en réalité « un problème narcisséen » (C XXIV, 63) — les méandres du vécu obligeant à assimiler et interioriser le mythe : « Que dire d'une "Béatrice" ? Tout Narcisse déduit une Béatrice de quelque composition entre ce qu'il est et ce qu'il n'est pas » (C XV, 298). Or, l'un des feuillets tardifs du dossier

« Alphabet » confesse l'intime vérité de Valéry : aucune des femmes aimées n'avait été en mesure de lui représenter une mythique symbiose digne d'un « Walkyrisme ». Quel être extra – ordinaire aurait-il pu créer en réplique à la complexité de la figuration personnelle : une « Narcissa³⁸ » ? (27331, f. 90).

Si cette « petite terminologie » et ses « outils intimes » inclinèrent parfois à l'autodérision (*L'Idée fixe*, in Œ. Pl. 2, 233), se donner pour fin de traduire le fonctionnement duel dans sa complétude ressortit à (s') inventer une poïétique de l'amour : foncièrement « inséparable du langage » et de « ses vertus » (C XXI, 120), le Mythe offrit à Valéry un infini potentiel de combinaisons.

Notes

1) En filigrane, ancré de longue date, l'héritage d'Edgar Poe incitait à combiner « le monde qui nous entoure » et « celui qui nous hante. » (*Lettres à quelques-uns*, Gallimard, 1952, p. 47).

2) Aux fins de simplification, la cote BnF des manuscrits cités ne sera pas précédée ici de N.a.fr. : 19083, 19084, 19085, 19805bis pour « Histoires brisées » ; 19300 pour le cahier « Q » (n°94) et 19301 pour le cahier « R » (n°95) ; 27328, 27330 et 31, pour le dossier « Alphabet » ; 19016 pour « Proses anciennes » ; 19123 pour « Notes diverses ». Œ, I et II désignent les 2 tomes des *Œuvres* de Paul Valéry, Pléiade, Gallimard (1987-88). Les références V à XXIX renvoient aux volumes du fac-similé CNRS des *Cahiers*, et CXIII au tome 13 de l'édition des *Cahiers 1894-1914* (Gallimard, 2016).

3) En 2001, « Madame de Rovira » recouvra son exacte identité, grâce à André Mandin et Huguette Laurenti (*Valéry "en somme"*, n° 88/89 des « études valéryennes », L'Harmattan / Université Paul Valéry – Montpellier, p. 17-28).

4) Valéry fait ici allusion à sa très fameuse « crise de Gênes ».

-
- 5) Voir M. Hontebeyrie « L'histoire-contes de l'Autre soi » (à paraître aux « Classiques Garnier », n° 15 de la série « Valéry » consacré à l'étude génétique des « Histoires brisées »). Une édition numérique génétique du cahier 19085 est par ailleurs en cours de réalisation.
 - 6) 19016, f. 88 et *Une chambre conjecturale Poèmes ou proses de jeunesse par Paul Valéry* (Montpellier, Bibliothèque artistique & littéraire, 1981, p. 37).
 - 7) Michel Philippon (*Le vocabulaire de Paul Valéry*, Ellipses 2007, p. 68), évoque sous ce terme les « noms propres », dont « très allégoriquement » Valéry se constituait « une autobiographie par figures interposées ».
 - 8) *G/V (André Gide – Paul Valéry*, Peter Fawcett éd., « Cahiers de la NRF », Gallimard, 2009). Autres correspondances citées ci-après : *PV/CP* (Paul Valéry Catherine Pozzi *La flamme et la cendre*, Lawrence Joseph éd., Gallimard, 2006). *VAL/LEB (André Lebey – Paul Valéry Au miroir de l'histoire*, Micheline Hontebeyrie éd., « Cahiers de la NRF », Gallimard, 2004).
 - 9) La formule analogique, reprise de la Genèse (3, 5), infuse « Alphabet » ainsi que « Lust IV » (E. Pl. 2, 1415).
 - 10) Valéry avoue avoir « toujours » cherché à atteindre « la perfection *in omni genere* » (19300, p. 67r°).
 - 11) *Alphabet* (Blaizot, 1976, exemplaire HC, sans pagination). Fondé sur le double défi d'accorder 24 poèmes à 24 lettres et aux 24 heures d'une journée, cet « Alphabet » se proposait de traduire les aléas et fluctuations de l'amour.
 - 12) Issu de l'un des *Cahiers* précédents (V, 746), ce fragment était recopié là avec sa date originelle (« sept.1915 ») et deux mentions autographes au crayon : « divers » et « p[our] l'Ange ».
 - 13) Voir « *Du divin et des dieux* » *Recherches sur le Peri tôn tou theou de Paul Valéry*, Franz Johansson/Fabienne Mérel/Benedetta Zaccarello (éds), Peter Lang Édition, 2014.
 - 14) Surmontant les lignes, « εἰς ».
 - 15) Sont mises entre barres obliques, pour les manuscrits cités, les options interlinéaires de Valéry.
 - 16) Le cahier original « Q » contient nombre de fragments intimes (de même que, en moindre quantité, le cahier suivant « R ») que déguise une graphie griffonnée ; la plupart d'entre eux ne figurent pas dans le fac-similé.
 - 17) Si reproduit, ce fragment se serait intercalé dans la partie inférieure de la p. 434 du fac-similé.
 - 18) *PV/CP*, p. 220 et 224.

19) Les feuilles volantes citées ici sous la cote 19123 furent retrouvées intercalées parmi les pages des Cahiers et regroupées dans le volume « Ensembles thématiques III » des « Notes diverses après 1900 », pour y constituer un « dossier Pozzi ».

20) « L » pour Lionardo-Valéry et « K » pour Karine-Catherine. Reproduit, ce fragment aurait été situé p. 385 du fac-similé.

21) Depuis 1917, sous l'intitulé « Le manuscrit trouvé dans une cervelle » s'était entreprise dans les *Cahiers*, connotée d'une ironie annonçant *L'Idée fixe*, une remise en question de la tyrannie de l'intellect.

22) Le dossier « Alphabet » recèle, pour le « O », 2 autres feuillets manuscrits (27330, f.190 ; 27328, f. 15) et 4 feuillets dactylographiés (27330, f. 197-200) qui reproduisent sans modification notable les lignes manuscrites du f. 193bis, Cf. le poème publié dans le Livre de Poche 9639 (« Alphabet », 1999, p. 89-90), qui reprend le texte de l'édition posthume Blaizot.

23) Sous le coup de ce « maudit 23 oct. » 1921 (*Ibid.*, 348) – qui marqua selon Catherine « quelque chose de déçu » (*Journal 1913-1934*, Phébus libretto, 2005, p. 223) –, s'était composé un 1^{er} jet du poème « L'Ange » (VIII, 370).

24) Cependant, dans les années 20, sous l'intitulé « Orphée » s'envisage un projet de ballet.

25) Le symbolisme de « Rachel », la femme offerte en parallèle à l'épouse légitime, est dévolu d'abord à Catherine puis, plus tard, à Jeanne ; toutefois le « R » de l'initiale fut, durant un temps bref, rapproché de celui de Renée [Vautier].

26) Il est connu par ailleurs que l'« image mathématique d'une fille de Corinthe. » (Œ. Pl. 2, 92) était reliée à « Χάρμη », dédicataire du dialogue *Eupalinos*.

27) Voir M. Hontebeyrie, *Paul Valéry deux projets de prose poétique* « Alphabet » et « Le manuscrit trouvé dans une cervelle », ALM 275, 1999, p. 85-88.

28) Un autre fragment relie ces « images électriques » à la « loi de Kelvin » (VIII, 529). De manière fréquente, Valéry utilise la thermodynamique pour signifier métaphoriquement l'importance du rapport transformation/perte.

29) Coiffé du sigle « ερ », ce fragment est dédié à « δ K » (code pour Edmée de La Rochefoucauld). De façon courante dans ses manuscrits, Valéry employait le δ grec pour équivalent d'un *idem*.

30) Sous le titre *D'Ariane à Zoé*, les 26 textes d'écrivains célèbres sont illustrés de 26 lithographies d'artistes eux aussi célèbres. Un exemplaire de l'ouvrage est consultable à la BLJD sous la cote VRY 334 in 4°.

31) « Le Bain » a paru dans la *Revue du Médecin*, les trois autres poèmes dans la *NRF*.

32) Le classement de la BnF n'en spécifie pas moins qu'il s'agissait d'une « dactylographie préparée pour l'impression de *D'Ariane à Zoé* ».

33) « Laure » est placé dans la section « L » de ce recueil au titre symbolique, publié par Gallimard en 1942. En 1941, le poème avait paru en tirages très restreints chez deux autres éditeurs.

34) Rappel du texte publié : « Laure dès l'aube est avec moi dans une sphère unique au monde. J'appelle *Solitude* cette forme fermée où toutes choses sont vivantes. À cette heure première que je ne place ni dans mes jours ni dans mes nuits, mais dans un compte bien distinct, tout ce qui m'environne participe de ma présence. » (Œ. Pl. 2, 857-58).

35) La coïncidence entre la parution de cette « Petite lettre sur les mythes » et la rupture avec CK n'était-elle que fortuite ?

36) *Journal*, op. cit., p. 604. Cynique, elle ajoutait : « Mais n'y a-t-il pas des Laures à Laure que veux-tu ? ».

37) Sonnet « À la Pétrarque » (Paul Valéry *Corona & Coronilla*, Poèmes à Jean Voilier, Éditions de Fallois, 2008, p. 51).

38) Cette figure dernière, suggérée dans le secret d'un brouillon, tenta *in fine* de s'appliquer à Jeanne (« Sonnet à Narcissa » in *Corona & Coronilla*, op. cit., p. 13). Les ébauches contemporaines de « Lust IV » révélaient par ailleurs « l'instinct » de « trouver le Même dans l'Autre » en même temps que le « sentiment total » de déceler en soi-même une conjonction de statuts (« père », « époux », « enfant », « maître » : Œ. Pl. 2, 1414-15) égale à celle attendue de la femme (« fille », « femme », « mère », « maîtresse », « madone », f. 90 cit. ; un ajout marginal y trace la visée poïétique : « création de la femme »).

Jean Hainaut

Petites Remarques sur une *Petite Lettre*

Tresses et philtre

Cette *Petite lettre sur les mythes*¹ de sept pages imprimées atteste l'intérêt de l'auteur pour son sujet et la difficulté de bien le cerner. Ainsi, Etienne propose une définition du mythe moins réductrice que celle de Valéry : « Pour bien des gens aujourd'hui, mythe signifie ou bien pensée confuse, ou bien mensonge, ou bien erreur. »² Celle-là peut favoriser le mensonge, l'erreur ; elle ne s'y réduit pas. L'expression confuse d'une pensée e doit être distinguée d'une pensée confuse ; elle est peut-être l'expression d'une pensée à l'état naissant.

Celui qui a écrit « L'histoire justifie ce que l'on veut. Elle n'enseigne rigoureusement rien, car elle contient tout, et donne des exemples de tout. L'histoire n'enseigne rigoureusement rien »³, a, néanmoins, recours à l'histoire, l'histoire des sciences, il est vrai où les débats sont supposés plus clairs. Il choisit un seul exemple, paradigmatique, dans l'œuvre immense de Laplace, l'*Exposé du système du monde*, semble-t-il. Henri Poincaré, dans ses travaux sur la *Mécanique céleste*, s'était heurté à l'insuffisance de l'analyse laplacienne, comme Umberto Bottazzini⁴ l'a rapporté. Il inventa la dynamique qualitative. Valéry fait donc état d'un fait historique. Il convient de distinguer, l'exposé, le projet et les méthodes.

E. Sartori cite Laplace lui-même : « Une intelligence qui pour un instant donné connaîtrait toutes les forces dont la nature est animée et la situation respective des êtres qui la composent, si d'ailleurs elle était assez vaste pour soumettre ces données à l'analyse embrassant dans la même formule le mouvement des plus grands corps de l'univers et ceux du plus léger

*atome : rien ne serait incertain pour elle ; et l'avenir comme le passé serait présent à ses yeux».*⁵

La forme conditionnelle n'est pas celle des mythes.

Les méthodes inventées par Laplace sont toujours opératoires, tel le calcul opérationnel ainsi que des concepts, tel le laplacien. De la bonne qualité d'un instrument nul ne peut dire quelle sera celle de son emploi.

Un système, qui a prévu au XIX^e siècle l'existence possible des trous noirs découverts au XX^e siècle ne peut être entièrement ruiné.

Enfin l'œuvre de Laplace est reconnue immense ; elle est celle d'un des fondateurs de l'Ecole Polytechnique. Son influence résiste à l'érosion.

Au XXI^e siècle, l'un des cosmologistes les plus réputés, Roger Penrose ⁶ a publié en 2018 un livre intitulé *La Nouvelle physique de l'univers*. Il porte en sous-titre : « mode, croyance, imaginaire » !

Dans le monde proche, objet de la mésophysique, un promeneur qui passait pour distrait, La Fontaine ⁷, a écrit dans une fable :

*Quand l'eau courbe un bâton
Ma raison le redresse.
La raison décide en maîtresse.
Mes yeux, moyennant ce secours,
Ne me trompent jamais en me mentant toujours.*

Il est difficile de dire avec plus d'élégance que le désaccord entre les données des sens déclenche une réflexion La réfraction déclenche la réflexion ! La loi physique qui sera énoncée dans le monde proche vaut dans le monde qui ne l'est pas. Cette fable est intitulée : « Un animal dans la lune ».

Tout clinicien a observé qu'un alcoolique invétéré au cours d'un *delirium tremens* dit voir des animaux qui l'effraient. La sédation obtenue par

l'action médicale et les paramètres sanguins revenus à la normale, les zoopsies ont disparu.

Une idée fausse est un fait vrai. Il n'est pas toujours facile de les désintriquer.

Nous sommes prêts à recevoir une définition du mythe :

*Tout ce qui périt par une plus grande précision est un mythe.*⁸

Cette définition sera acceptée par la plupart des chasseurs de perroquets, tels les « menticules » de l'île Xiphos⁹. Mais il peut arriver qu'une flèche précise manque sa cible.

– Le mythe a émigré ou il a mué

– La flèche n'était pas façonnée pour l'atteindre.

Le serpent a mordu la jeune Parque.

Son aigle qui lui dévorait le foie et qui l'a libéré de sa prison, Prométhée mal enchaîné l'a fait rôtir et l'a dégusté. Mais, dit-il, « j'en ai gardé toutes les plumes. »¹⁰

Pouvons- nous nous aider de la généalogie ? L'assertion de l'engendrement du vrai par le faux n'est pas assortie d'exemples. Si nous supposons valide la distinction du vrai et du faux, nous admettrons que deux tresses *intactes* ne peuvent produire une tresse de fils vrais, si chacune des tresses est confectionnée avec du vrai et du faux.

Dès lors, aux diverses saisons de l'esprit, les mythes naissent ou renaissent. Ils nourrissent les mythologies qui les critiquent. Celles-ci témoignent de la vie de l'esprit qui ne définit ni la vie ni l'esprit.

Deux assertions sont présentées comme allant de soi :

[Les mythes sont les âmes de nos actions et de nos amours.]

Nous ne pouvons agir qu'en nous mouvant vers un fantôme.

*Nous ne pouvons aimer que ce que nous créons.*¹¹

La seconde phrase, si elle est prise au pied de la lettre nous fait apercevoir le spectre de Frankenstein.

Quant à la première phrase, ceux qui ont survécu à la seconde guerre mondiale, savent ce qu'il en est des idéaux et des mythes collectifs, de leur diffusion, de leur désagrégation, de leurs effets sur la vie de la cité et dans les histoires personnelles ; ils sauront pointer ce qui est excessif et ce qui est prémonitoire dans cet écrit de 1928, après avoir lu *Hypothèse*¹², publié en 1929.

Nous nous en tiendrons à un propos plus restreint. Etonnés de la forme d'expression péremptoire et contrainte, ainsi que de cette invasion généralisée de fantômes dominateurs, nous revenons aux années 1890. Peu de temps avant la problématique Nuit de Gênes d'octobre 1892, le jeune homme avait aperçu celle dont le souvenir ne le quittera plus. En 1894, Teste, « affligé du mal aigu de la précision » (CE 1 Pl., 13) se dit à la fois contraint de renoncer aux idoles et d'élire celle qu'il s'est faite de son esprit.

Deux idées de pureté (désignées par un même mot), associés à celui de la précision, flottaient dans l'air du temps :

– La *pureté morale* associée à des examens de conscience précis était tenue en haute estime dans les familles et à l'école. Des jeunes gens, libres de tout souci économique immédiat en débattaient, tels ceux du « trio inoubliable » André Gide & Pierre Louÿs & Paul Valéry de la *Correspondance à trois voix*¹³.

- La *pureté chimique*, obtenue par des analyses précises, est exigée des ingrédients nécessaires aux synthèses qui font triompher l'industrie chimique ; elle diffuse alors, un mieux-être, elle procure un confort intellectuel, certain pour les uns, incertain pour les autres.

Notre auteur maintenait le cap en déclarant dans *Propos me concernant* inclus dans le livre de Berne-Joffroy ¹⁴:

Il n'y a que deux choses qui sonnent l'or sur la table où l'esprit joue sa partie contre lui-même. L'une que je nomme Analyse et qui a la « pureté » pour objet l'autre que je nomme Musique, et qui compose cette « pureté », en fait quelque chose.

Il paraît à première vue, en phase avec son temps. Il s'en sépare par l'attention simultanée à la sémantique profonde et aux ressources phoniques de la langue commune, attention qui est le propre de la poésie pure.

Celui qui veut se libérer de l'inquiétude intérieure (« Angoisse, mon véritable métier ») veut à tout prix être maître chez soi, se connaître complètement, être totalement présent à soi-même. Les autres ne sont pour lui que des fantômes.

*Mais moi, Narcisse aimé, je ne suis curieux
Tout autre n'a pour moi qu'un cœur mystérieux
Tout autre m'est absent (Œ Pl. 1,12)*

Ainsi s'exprime le poète de *Fragments du Narcisse*.

Or force à Faust (Œ Pl. 2, 401) le solitaire, de reconnaître devant la seconde Fée :

*Si tu sais tout de moi, tu ne sais qu'une fable
Le véritable moi n'est jamais qu'ineffable.*

L'idole qu'il s'était faite de son esprit n'est-elle qu'un mythe ?

L'Esprit réplique à Faust [de Goethe] ¹⁵:

*Du gleichst dem Geist den du begreifst, nicht mir.
Tu ressembles à l'esprit que tu conçois, pas à moi.*

L'article est publié en 1928, sous la forme d'une lettre adressée à une correspondante imaginaire. Le ton de des deux assertions de la dernière page pourrait suggérer aux biographes qu'il s'agirait, plus que d'un fantôme ancien, du fantôme d'une amie récente qui a été très proche.

L'un des plus prestigieux alchimistes littéraires de la première moitié du XX^e siècle en France, n'a eu de cesse d'opérer, comme s'il était contraint par un fantôme de chair, à lui seul présent, d'obtenir un philtre et une présence réelle... et en même temps contraint de vénérer l'idole qu'il s'était faite de son esprit. L'échec était inévitable. « La marquise sortit à cinq heures ». Qui donc a écrit cette phrase ironique, extraite, il est vrai, d'un autre contexte ? Valéry ou Teste, qui « ont vieilli ensemble » (Œ Pl. 1, 15) ?

Nous n'en n'avons pas fini avec les mythes.

Références bibliographiques dans l'œuvre de Valéry :

Petite lettre sur les mythes, in Œ Pl. 1, pp. 961-967 ;
Monsieur Teste, Œ Pl. 2, 1960, p. 11, p. 1537 ;
L'île Xiphos, Œ Pl. 2, p. 445 ;
Hypothèse, Œ Pl. 2, p. 942 ;
Fragment s du Narcisse, Œ Pl. 1, p. 128 ;
Le Solitaire, Œ Pl. 2, p. 401.

Notes

- 1) Valéry, Paul, *Petite lettre sur les mythes*, in Œ Pl. 1, pp. 961-967.
- 2) Etiemble, Définition du 'mythe', in le petit Robert 1972.
- 3) Valéry, Œuvres Pl. 2, 935. OK
- 4) Umberto Bottazini, « De nouvelles figures d'équilibre », in *Revue Pour la science*, coll. « Les Génies de la Science », Poincaré, août-novembre 2000, pp. 65 et 67.

-
- 5) Eric Sartori, *Histoire des grands scientifiques français, d'Ambroise Paré à Pierre et Marie Curie*, Paris, Plon 1999, p. 191.
 - 6) Roger Penrose, *La Nouvelle physique de l'univers. Mode, croyance, imaginaire*, Paris, Jacob 2018,
 - 7) La Fontaine, Jean de, « *Un animal dans la lune* », in id., *Fables*, Paris, Garnier 1962, p. 201.
 - 8) Valéry, Œ Pl. 1, 964.
 - 9) Valéry, Œ Pl. 2, 445.
 - 10) André Gide, *Le Prométhée mal enchaîné*, in id., *Romans, récits et soties, œuvres lyriques*, Paris, Gallimard, coll. Pléiade 1958, p. 341.
 - 11) Valéry, Œ. 1, 967.
 - 12) Valéry, Œ 2, 942- 945.
 - 13) Peter Fawcett & Pascal Mercier (eds.), *Correspondance à trois voix. 1888-1920*, Paris, Gallimard, 2004.
 - 14) Berne Joffroy, *Présence de Valéry, précédé de Propos me concernant par Paul Valéry*, Paris, Plon 1941, p. 34 et cf. Valéry, Œuvres Œ Pl. 2, 1522.
 - 15) Goethe, Johann Wolfgang, *Faust*, éd. Aubier-Montaigne, 1932, t. 1, p. 19.

Bibliographie des Jahres 2015 zu Paul Valéry

Bücher / Livres, Monographies

Biehler, Jean-Philippe, *Héraclite et Valéry (Le devenir du fleuve)*. Paris, L'Harmattan 2015.

Jarrety, Michel, *Valéry devant la littérature. Mesure de la limite*, Presses Universitaires de France, collection « Écrivains », 1991. Réédition Hermann 2015.

Monginot, Benoît, *Poétique de la contingence : poétique, critique et théorie à partir de Mallarmé, Valéry et Reverdy*. Paris, Champion 2015.

Bohrer, Karl Heinz, *Das Erscheinen des Dionysos. Antike Mythologie und moderne Metapher* [Keats, Shelley, Kleist, und Pound, Valéry, Rilke]. Berlin, Suhrkamp 2015.

Sammelbände / Collectanea / Colloques

Intelligence et sensualité. Les Journées valéryennes 4, 2015, éd par Maïthé Vallès-Bled. Musée Paul Valéry & Fata Morgana, Sète 2015, 141 p.

Paul Valéry Commémoration du 70^e anniversaire de sa disparition, 26 et 27 novembre 2015 au sein de la Fondation Singer-Polignac, Paris. Organisé par l'Académie Française, Michel Jarrety et William Marx.

<http://www.singer-polignac.org/fr/missions/lettres-et-arts/colloques/1270-paul-valery-70-ans-apres>

Forschungen zu Paul Valéry / Recherches Valéryennes 28 (2015) [FoPV].

Aufsätze / Contributions

Benegas, Noni, « Valéry/ Machado : Monsieur Teste dialogue avec Juan de Mairena », in *Intelligence et sensualité. Les Journées valéryennes 4*, 2015, 55-70.

Bohrer, Karl Heinz, « Valéry's mythopoetische ‚Erregung‘ », in id., *Das Erscheinen des Dionysos. Antike Mythologie und moderne Metapher*. Berlin, Suhrkamp 2015, 304-330.

Bourjea, Serge, « Iconographies de la Mémoire : de Valéry à Proust ; de Freud à Aby Warburg ». In *Variations et inventions*, Mélanges offerts à Peter Schnyder, Classiques Garnier, Paris, sept. 2015, 233-264.

Buttlar, Adrian von, « Die Reliefwand am Pariser Platz. Eine Inschrift von Paul Valéry », in FoPV 28 (2015) 111-121.

Dabiez, André, « Mon Faust entre l'esprit et le cœur ». In id., *Des rêves au réel. Cinq siècles de Faust. Littérature, idéologie et mythe*. Paris, Champion 2015, 359-378.

Dor, Édouard, « Les personnages de Martine Rouart », in FoPV 28 (2015) 123.

Esquivel, Laura Castro, « Analyse esthétique du poème 'Poésie' de Paul Valéry d'après son écrit 'Au propos de la Poésie' », in *Revista de Lenguas Modernas* 23 (2015) 109-121.

<http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/rlm/article/view/22211/22379>

Galatis, Thassos, « Paul Valéry et la poésie grecque moderne », in *Intelligence et sensualité. Les Journées valéryennes 4*, 2015.

Giaveri, Maria-Teresa Marina, « Paul Valéry: entre Éros et Nous », in *Intelligence et sensualité. Les Journées valéryennes 4*, 2015, 99-104.

Guerlac, Suzanne, « Valéry, entre le vrai et le vivant », in *Intelligence et sensualité. Les Journées valéryennes 4*, 2015, 33-54.

Hommage für Martine Rouart-Valéry, in FoPV 28 (2015) 122 f. [JSR].

Jarrety, Michel, « Valéry : variations sur la littérature pure », in Didier Alexandre et Thierry Roger éd., *Puretés et impuretés de la littérature (1860-1940)*, Classiques Garnier, 2015.

Jarrety, Michel, « Histoire du Centre Universitaire Méditerranéen à travers la personnalité de Paul Valéry », in *Passion Méditerranée, Les 80*

ans du Centre Universitaire Méditerranéen, ouvrage imprimé par la ville de Nice, 2015. 134.

Jarrety, Michel, « La question de la danse », in *Intelligence et sensualité. Les Journées valéryennes*, 2015, 71-92

Jarrety, Michel, « La question de la danse », in *Intelligence et sensualité. Les Journées valéryennes 4*, 2015, 71-92.

Klettke, Cornelia, « Der Biss der Schlange und die Ironie des langen Augenblicks in der klassischen Moderne, Paul Valéry, *La jeune Parque* » in: Milan Herold & Michael Bernsen (eds.), *Der lyrische Augenblick. Eine Denkfigur der Romania*. Berlin: de Gruyter 2015, S. 285-299.

Marx, William, « Pureté poétique et modernité : Valéry, Maurras, Adorno », dans Didier Alexandre et Thierry Roger, eds., *Puretés et impuretés de la littérature (1860-1940)*, Paris, Classiques Garnier, 2015, 291-303.

Monginot, Benoît, *Poétique de la contingence poétique, critique et théorie à partir de Mallarmé, Valéry et Reverdy*. Paris, Champion 2015.

Peeters, Benoît, « Tenter de vivre », in *Intelligence et sensualité. Les Journées valéryennes 4*, 2015, 113-140.

Rey, Alain, « L'architecte et la danse », in *Intelligence et sensualité. Les Journées valéryennes 4*, 2015, 13-28.

Schmidt-Radefeldt, Jürgen, « Degas und Valéry – Annäherungen », in FoPV 28 (2015) 35-62.

Schmidt-Radefeldt, Jürgen, « Paul Valéry in Berlin, Pariser Platz. Eine Spurensuche 1926 ». FoPV 28 (2015) 79-109.

Schneider, Herbert, « Valéry und der Tanz », in *Der Tanz in der Dichtung – Dichter tanzen. Reihe Terpsichoré, Tanz-historische Studien*, hg. von Gabriele Busch-Salmen & Monika Fink & Thomas Nußbäumer, Bd. 8, Hildesheim, Olms 2015, 167-198.

Sleigh, Tom, « Quelques mots autour du Cimetière marin », in *Intelligence et sensualité. Les Journées valéryennes 4*, 2015, 105-112.

Stétie, Salah, « ‘À bâtons rompus’ », in *Intelligence et sensualité. Les Journées valéryennes 4*, 2015, 93-98.

Stimpson, Brian, « Le dessin scriptural dans les textes en prose chez Valéry », in *FoPV 28* (2015) 63-77.

Sunaba, Masumi, « La mise en scène de la conscience dans ‘Le Yalou’ de Paul Valéry ». In *ELLF* (Tokyo) 106 (2015), 125-138.

Toryama, Teiji, « Les poèmes de jeunesse de Paul Valéry ». In *ELLF* (Tokyo) 106 (2015) 227-245.

Tsunekawa, Kunio, « Éthique, esthétique, esthésique. Réflexions sur l’art de Paul Valéry », in *FoPV 28* (2015) 9-34.

Vallès-Bled, Maïthé, « Avant-propos ». *Intelligence et sensualité. Les Journées valéryennes 4*, 2015, 7-8.

Nachträge / Suppléments

Bouveresse, Jacques, « Philosophy from an antiphilosopher : Paul Valéry », in *Critical Inquiry* 21 (1995), 354-381. The University of Chicago Press.

Briand, Michel, « Ô mon âme, n'aspire pas à la vie immortelle ... Sur les avatars de Pindare, *Pythique III*, 61-62, des scholiastes anciens à Saint-John Perse, Paul Valéry, Albert Camus, et à l'entour ». *Rursus-Spicæ* [en ligne], 6 | 2011, mis en ligne le 01 février 2011, consulté le 21 août 2018. <http://journals.openedition.org/rursus/468> ;DOI : 10.4000/rursus.468

Cronan, Todd, « Paul Valéry’s meridian, or How the reader became a writer », in <https://nonsite.org/article/paul-valery-from-author-to-audience> (2011).

Darriulat, Jacques , « La poïétique de Paul Valéry », in $\phi\psi$, mis en ligne le 29 oct. 2007. www.jdarriulat.net/Auteurs/Valery/ValeryIndex.html

Haq, Kaiser, « Paul Valéry, le maître absent », in *Paul Valéry en ses miroirs intimes. Journées Paul Valéry 2013*, 141-146.

Hamm, Peter, « Ich denke also bin ich nicht. », in., ders. *Der Wille zur Ohnmacht. Essays*. München, Hanser 1992, 17-28.

Jarrety, Michel, « André Gide, Pierre Louÿs, Paul Valéry: trois écrivains devant l'affaire Dreyfus ». Conférence. Fac Sc. Humaines Lester et Sally Entin [CELLF], Tel Aviv University, Ramat Aviv. 11 mars 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=3pXheXIQBcQ>

Lamela Adó, Máximo Daniel & Maria Idalina Krause de Campos & Sandra Mara Corazza, « Conhecimento como invenção: Paul Valéry no ensino da educação contemporânea » (*Knowledge as invention: Paul Valéry in contemporary education teaching*), in *Educação Por Escrito* (Porto Alegre) vol.. 6, nr. 1 (Janeiro-Junho) 2015, p. 81-97. <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/porescrito/article/view/17787>

Lemerre, Omdor Tadaha, *Le réécriture de Faust chez Johann Wolfgang von Goethe et Paul Valéry : Un mythe mutant pour dire le temps et le monde*, Editions Universitaires Européennes, Media Service Mannheim 2012, 172 S.

Maak, Niklas, « Le Corbusier und Paul Valéry », in *Der Architekt am Strand. Le Corbusier und das Geheimnis der Seeschnecke*. Hanser Verlag, München 2010, S. 130-162.

Malmberg, Bertil, « Paul Valéry et les signes », in id., *Signes et symboles. Les bases du langage humain*. Collection Connaissance des Langues. Sous la direction de Henri Hierche. Paris, Editions Picard 1977, 225-240.

Marx, William « Les deux poétiques de Valéry », Article publié le 08 avril 2011. <http://www.fabula.org/colloques/document1426.php>

Ramírez Jaramillo, John Fredy, « Paul Valéry y sus reflexiones biologicistas sobre la estructuración, fragilidad y contingencia de la vida », in *Estudios filosóficos* ISSN 0121-3628, n°47, *Universidad de Antioquia*, Juni 2013, 135-153. <https://www.bibliotecadigital.udea.edu.co/dspace/bitstream/10495/2222/1/59>

Scherer, Ludger, « "Faust" in der Tradition der Moderne : Studien zur Variation eines Themas bei Paul Valéry, Michel de Ghelderode, Michel

Butor und Edoardo Sanguineti. Prolog zur Thematologie». Frankfurt am Main [u.a.], Lang, 2001.

Vogel, Christina, « Desde el margen: el pensamiento en marcha de Paul Valéry ». *Tóp. Sem* [online]. 2013, n.29 [cited 2018-04-18], pp.13-31. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-12002013000100002&lng=en&nrm=iso. ISSN 1665-1200.

Zimmermann, Hans Dieter, « Rilke als Übersetzer Valéry's », in Peter Demetz & Joachim W. Storck & H.H. Zimmermann (Hrsg.), *Rilke – ein europäischer Dichter aus Prag*. Würzburg, Königshausen & Neumann 1998, 179-190.

NN., « Madame Texte. Von göttlichen Dingen bei Valéry » (Kurzrezension über *Forschungen zu Paul Valéry / Recherches Valéryennes: Glaube, Religion, Göttliches* 22 [2009]), in *Romanische Forschungen* 2/2013, S. 274-276.

Paul Valéry, *La soirée avec Monsieur Teste*. 46 Textes, dessins de Kai Pfannkuch. Druck Hochschule für Bildende Künste, Hofheim am Taunus / Frankfurt, 10 Ex. [Ex. no. 1 von 10 Fritz Niebuhr] 2006.

Jürgen Schmidt-Radefeldt

Aktuelle Informationen

1. Vorträge / Conférences

Thema « Liebermanns Welt »

Zeit: Donnerstag 31. März 2016, 19.30 Uhr (mit Empfang)

Ort : Max Liebermann Haus, Pariser Platz 7, 10117 Berlin

Einführung: Prof. Dr. Peter-Klaus Schuster (Vorstand der Stiftung) und S.E. Philippe Étienne, Botschafter der Französischen Republik Frankreichs in Deutschland)

Organisation: Stiftung Brandenburger Tor

- Jürgen Schmidt-Radefeldt (Rostock) „*Die Reliefwand Valéry's «Was gibt es Geheimnisvolleres als die Klarheit?» (Eupalinos, oder Der Architekt) am Pariser Platz in Berlin 1997*“
- Adrian von Buttlar (TU Berlin): „*Liebermanns Welt. Paul Valéry am Pariser Platz*“.

2. Colloque international

- a) Sujet /Thema : Paul Valéry Commémoration du 70^e anniversaire de sa disparition, Zeit : 26 et 27 novembre 2015

Lieu : Au sein de la Fondation Singer-Polignac, Paris. 16^e

Organisation par l'Académie Française, Michel Jarrety et William Marx.

Publications mise en ligne : <http://www.singer-polignac.org/fr/missions/lettres-et-arts/colloques/1270-paul-valery-70-ans-apres>

- b) Sujet/ Thema : *Paul Valéry et les sciences*. 6^{ème} édition du Colloque « Journées Paul Valéry »

Lieu: Musée Paul Valéry, Sète

Date : fin de septembre 2016

Organisation: Maïthé Vallès-Bled et Michel Jarrety

Conférences

Michel Jarrety, « Réflexions vagabondes sur la sciences »

Nuno Judice, « Valéry ou la raison du poème »

William Marx, « Valéry et la sciences des rêves »

André Pasquino, « Les compétences mathématiques de Valéry : entre théorie et métaphore »

Maria Teresa Giaveri, « L'aventure de la connaissance, science et poésie dans l'écriture de Valéry ».

3. Séminaires Paul Valéry à l'ITEM , 2015-2016 (Institut des Textes et Manuscrits CNRS), Rue d'Ulm, par l'Équipe Valéry (ITEM, UMR 8132).

Sujet : Les *Histoires brisées* et la poétique valéryenne du « conte », Le mythe de Robinson et les figures de l'insularité chez Paul Valéry.

Organisation : Christina Vogel et Franz Johansson

Lieu: École normale supérieure (ENS), 45 rue d'Ulm 45005 Paris. Salle Beckett

Calendrier des séances: voyez aussi l'internet, I.T.E.M., Équipe Paul Valéry: <http://www.item.ens.fr/valery/seminaires>

Les *Histoires brisées* et la poétique valéryenne du conte (II) ; sous la direction de Franz Johansson et Christina Vogel, 2015-2016

17.10.15 : Micheline HONTEBEYRIE, *Des 'Histoires brisées' aux « Histoires brisées » – Les paradoxes d'un dossier de genèse* et Brian STIMPSON : *Ceci n'est pas un récit : suite de variations sur 'Robinson'*

21.11.15 : Frank JAVOUREZ, *Du conte symboliste aux « Histoires brisées » : Valéry conteur et ses contemporains*

16.01.16 : Susanna HÜBSCHMANN, *La notion de l'infini dans l'œuvre valéryenne*

13.02.16 : Christina VOGEL, *Les « Histoires brisées » à la croisée de plusieurs recherches, théoriques et pratiques* et Benedetta ZACCARELLO, *Madame Teste et le féminin de la narration*

12.03.16 : Jean HAINAUT, *Le joueur de Sète : La révélation anagogique dans les « Histoires brisées »*

21.05.16 : Paul GIFFORD, *Le thème Robinson : Valéry, Tournier et l'empreinte retrouvée sur 'le sable de mon désir'*

25.06.16 : Thomas VERCRUYSSSE, *Poétique pour cerveau seul dans « Agathe » de Valéry.*

Zeichen und Abkürzungen

Œ Pl. I, II	Paul Valéry, <i>Œuvres</i> , éd. J. Hytier, Paris: Gallimard/Pléiade, I (1957), II (1960).
ŒŒ I, II, III	Paul Valéry, <i>Œuvres</i> , éd. M. Jarrety, I, II, III, Paris : La Pochothèque 2016.
C I-XXIX	Paul Valéry, <i>Cahiers</i> , Paris: CNRS 1957-1961.
C Pl. I, II	Paul Valéry, <i>Cahiers</i> , éd. J. Robinson, Paris: Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, I (1973), II (1974).
C Int. I-XIII	Paul Valéry, <i>Cahiers 1894-1914</i> [Edition Intégrale], éd. N. Celeyrette-Pietri & J. Robinson-Valéry, Paris: Gallimard, I (1987), II (1988), III (1990); éd. N. Celeyrette-Pietri, IV (1992), V (1994) VI (1996); éd. N. Celeyrette-Pietri & R. Pickering, VII (1999), VIII (2001), IX (2003), X (2006).
C/H I - VI	Paul Valéry, <i>Cahiers/Hefte</i> , Hrsg. H. Köhler & J. Schmidt-Radefeldt, Frankfurt/M.: Fischer, I (1987), II (1988), III (1989), IV (1990), V (1992), VI (1993).
W I - VII	Paul Valéry, <i>Werke</i> , Hrsg.. J. Schmidt-Radefeldt, Frankfurt/M.: Insel, I – <i>Dichtung und Prosa</i> , Hrsg. K. A. Blüher & J. Schmidt-Radefeldt (1992); II – <i>Dialoge und Theater</i> , Hrsg. K. A. Blüher (1990). Hrsg. J. Schmidt-Radefeldt: III – <i>Zur Literatur</i> , (1989), IV – <i>Zur Philosophie und Wissenschaft</i> (1989), V – <i>Zur Theorie der Dichtkunst und Vermischte Gedanken</i> (1991), VI – <i>Zur Ästhetik und Philosophie der Künste</i> (1995), VII – <i>Zur Zeitgeschichte und Politik</i> (1995).

BEV	<i>Bulletin des Etudes Valéryennes</i> (Montpellier), – 1 (1974) ff.; seit 2000 unter dem Titel <i>Études valéryennes</i> , Paris: L'Harmattan.
Briefwechsel G/V	André Gide / Paul Valéry, <i>Correspondance 1890-1942</i> , Gallimard, Paris 1955; <i>Briefwechsel 1890-1942</i> , aus dem Französischen von Hella und Paul Noack, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1987.
Corr. V / F	Paul Valéry & Gustave Fourment, <i>Correspondance 1887-1933</i> , éditée par Octave Nadal, Paris, Gallimard 1957.
Corr. A 3 voix	André Gide / Pierre Louÿs / Paul Valéry <i>Correspondances à trois voix 1888-1920</i> , éditées par Peter Fawcett & Pascal Mercier; Gallimard, Paris 2004.
FoPV	<i>Forschungen zu Paul Valéry / Recherches Valéryennes</i> (Kiel), 1 (1988) ff.
Lettres/Briefe	Paul Valéry, <i>Lettres à Quelques-uns</i> , Gallimard, Paris 1952; <i>Briefe</i> , Übertragen von Wolfgang A. Peters, Insel Verlag, Wiesbaden 1954.
PV Lettres à Nèère	Paul Valéry, <i>Lettres à Nèère (1925-1938)</i> . Edition établie, annotée et présentée par Michel Jarrety, Editions de la Coopérative, Paris 2017.

Themen der bisherigen Hefte / Sujets des numéros parus:

1 (1988): Zur Rezeption von Paul Valéry

Judith Robinson-Valéry, "«A great thinker comes into his own». Address delivered at the official inauguration of the «Forschungs- und Dokumentationszentrum Paul Valéry» at the University of Kiel" • Karl Alfred Blüher, "Vom Statthalter der «poésie pure» zum Wegbereiter der Postmoderne: Wege und Wandlungen der deutschsprachigen Valéry-Rezeption" • Bibliographie zur deutschsprachigen Valéry-Rezeption (Auswahl) • Jürgen Schmidt-Radefeldt, "Zur deutschen Ausgabe der Werke von Paul Valéry" • Bibliographie: Deutsche Übersetzungen der Werke von Paul Valéry (1) • Besprechungen • Bibliographie des Jahres 1987.

2 (1989): *Semiotik und Übersetzung bei Paul Valéry*

Judith Robinson-Valéry, "Die «Cahiers/Hefte»" • Martin Lowsky, "Scheu vor dem Unendlichen. Über einen Aspekt von Valéry's Mathematik-Verständnis" • Jean-Marc Houpert, "Inutile le signe «?...». Sémiotique de la ponctuation valéryenne" • Karl Alfred Blüher, "Valéry's «sacrificio dell'intelletto»" • Bibliographie: Deutsche Übersetzungen der Werke von Paul Valéry (2) • Besprechungen • Berichte über laufende Forschungen • Bibliographie des Jahres 1988.

3 (1990): *Paul Valéry und die Postmoderne*

Jean-François Lyotard, "Was «Kunst» ist" • Huguette Laurenti, "Eine «analytische Theatertheorie»" • Karl Alfred Blüher, "Paul Valéry und die Ästhetik der Postmoderne" • Michael Kleinbauer, "Paul Valéry – ein (post)moderner Autor?" • Jürgen Schmidt-Radefeldt, "«Une autre tête de derrière la tête»: Magritte, Valéry und die Postmoderne" • Besprechungen • Berichte über laufende Forschungen • Bibliographie des Jahres 1989.

4 (1991): *Paul Valéry und Leonardo da Vinci*

René Huyghe, "Leonardo da Vinci und Paul Valéry" • Martin Kemp, "«Hostinato rigore»: Valéry's Leonardo from a Vincian perspective" • Daniel Moutote, "«Einführung in die Methode des Leonardo da Vinci»: Einführung in die Methode Paul Valéry's" • Jürgen Schmidt-Radefeldt, "Randnotizen zu Valéry's «Epoche des Leonardo»" • Karl Alfred Blüher, "Leonardo da Vincis «Quaderni» und Valéry's «Cahiers»: zwei Diskurse der Diskontinuität" • Bibliographie zum Thema • Besprechungen • Bibliographie des Jahres 1990.

5 (1992): *Valéry und die Philosophie*

Stephan Grätzel, "Valéry's revolutionärer Begriff der Zeit" • Régine Pietra, "Valéry et les philosophes allemands" • Jürgen Schmidt-Radefeldt, "«Das andere Kap» Europa. Derrida denkt Valéry um und weiter" • Nicole Celeyrette-Pietri, "Descartes lesen: Philosophie als Kunstwerk" • Axel Wrede, "Paul Valéry und die Systemische Therapie. Transformation von Sprache und Wirklichkeit lange bereits vorgedacht" • Ulrike Heetfeld, "Paul Valéry's Gedankenexperimente zur Tätigkeit des Geistes im

Vergleich zu Forschungsergebnissen der modernen Neurophysiologie" • Bibliographie zum Thema • Besprechungen • Berichte über laufende Forschungen • Bibliographie des Jahres 1991.

6 (1993): *Valéry und die «critique génétique»*

Günter Baumann, Karl Alfred Blüher, Jürgen Schmidt-Radefeldt, "Wozu genetische Textkritik bei Valéry?" • Judith Robinson-Valéry, "L'unité de la page manuscrite: les sens cachés de l'écriture" • Robert Pickering, "Valéry, «La Jeune Parque»: poétique et pratique scripturale" • Bibliographie zum Thema • Michel Philippon, "Paul Valéry, la plume en suspens" • Günter Baumann, "Giuseppe Ungaretti und Paul Valéry" • Giuseppe Ungaretti, "Rede für Valéry" • Besprechungen • Bibliographie des Jahres 1992.

7 (1994): *Valéry's Reflexion über den Körper*

Christina Vogel, "Valéry und die Kreation des vierten Körpers" • Jean Hainaut, "Le Colloque de Socrate et d'Eryximaque est-il terminé?" • Karl Alfred Blüher, "«Rire, négation, refus de penser». Valéry's psycho-somatische Analyse des Lachens" • Katharina Münchberg, "Kunst als Kritik der Sinne: Zu Paul Valéry's Begriff der Aisthesis" • Bernhard Teuber, "Narziß, der Leib und der Tod bei Derrida und Valéry" • Günter Baumann, "«Corps et écriture» / Colloque de Sète. Eine kritische Übersicht" • Martin Lowsky, "Freud und Valéry lesen Maury" • Besprechungen • Bibliographie des Jahres 1993.

8 (1995): *«Gladiator» – Valéry's Methode des mentalen Trainings*

Judith Robinson, "Valéry's Konzeption vom Training des Geistes" • Daniel Moutote, "«Gladiator» – Le livre virtuel de la méthode valéryenne de dressage de l'esprit" • Stephan Grätzel, "Valéry's taghelle Mystik" • Jürgen Schmidt-Radefeldt, "Glanz und Elend des «Gladiators» – Geist und Sprache" • Karl Alfred Blüher, "Valéry's Methode einer «Selbstdressur» des Geistes und die antike Tradition der philosophischen Selbsterziehung" • Besprechungen • Berichte über laufende Forschungen • Bibliographie des Jahres 1994.

9 (1996): *Valéry und Europa*

Karl Alfred Blüher, "Paul Valéry's Idee des «homo europaeus»" • Jean-Marc Houpert, "Völkerbund und Vereinigung des Geistes" • Monique Allain-Castrillo, "Glanz und Elend eines Don Quijote des Geistes: Von der Weltwirtschaftskrise zum Ausbruch des Zweiten Weltkriegs" • Jacques Ravaut, "Paul Valéry: De la stratégie à la diplomatie en Europe" • Besprechungen • Bibliographie des Jahres 1995.

10 (1997): *Valéry und die Wissenschaften*

Jürgen Schmidt-Radefeldt, "Paul Valéry zu Wissenschaft und Wissenschaften" • Georges Lochak, "«Die Rezepte, die immer gelingen»" • Marcel Gauchet, "Valéry: ein unbekannter Reflexologe" • Karl Alfred Blüher, "Paul Valéry und die empirisch-experimentelle Psychologie des 19. Jahrhunderts" • Jean Hainaut, "Aperçus chronologiques sur le contexte philosophique des «Cahiers» – de leur ouverture en

1894 à la crise de 1908" • Günter Baumann, "Die Robinson-Gestalt bei Saint-John Perse und Paul Valéry" • Besprechungen • Bibliographie des Jahres 1996.

11 (1998): *Valéry und die deutschsprachige Welt*

Karl Alfred Blüher, "Valéry und Kant" • Olivier Bollacher, "Paul Valéry und Thomas Mann – Zwei Vorkämpfer deutsch-französischer Versöhnung und europäischer Einheit" • Zwei Briefe von Thomas Mann an Paul Valéry • Hans Holzkamp, "Celan, Valéry und Niemand" • Leo Adolph, "Heimito von Doderer als Leser Valérys" • Bibliographie zum Thema • Lissy Radermacher, "Berliner Gespräch mit Paul Valéry" • Victor Klemperer, "Über Valéry" • Martin Lowsky, "Der poetische Orient oder Le «retour à l'état de fait» – Über Paul Valérys Vorliebe für «Tausendundeine Nacht»" • Jörn Bobzien-Deutschmann, "Anverwandlung moderner Lyrik. Ein Vergleich deutscher Übertragungen von Baudelaires «Spleen II» und Valérys «Les Pas»" • Besprechungen • Bibliographie des Jahres 1997.

12 (1999): *Die Analyse des Bewußtseins bei Paul Valéry*

Karl Alfred Blüher, "Valérys Begriff des «Self-consciousness»" • Régine Pietra, "Prendre conscience, perdre conscience" • Jean Hainaut, "«Le tout de la conscience n'est pas isolable»" • Micheline Hontebeyrie, "Aperçus topologiques d'un chantier d'écriture «Conscience» – «Prise de conscience»" • Paul Ryan, "De la conscience musculaire aux frontières du dynamisme total chez Valéry" • Janeta Ouzounova-Maspero, "Le «sens vrai» du Je – L'analyse du Moi dans les «Cahiers» (1894-1908)" • Berichte über laufende Forschungen • Besprechungen • Bibliographie des Jahres 1998.

13 (2000): *Paul Valéry und die Geschichte*

Michel Jarrety, "«Ecritures» der Geschichte" • Maurice Crubellier, "Paul Valéry, contempteur de l'histoire?" • Karl Alfred Blüher, "Kritik der Geschichte bei Nietzsche und Valéry" • Jürgen Schmidt-Radefeldt, "Zur Idee des Fortschritts bei Valéry" • Hans Holzkamp, "«Le César de Soi-même» – Zu einer Figur der Macht bei Valéry" • Martin Lowsky, "Krisenbewußtsein und Kreativität im 20. Jahrhundert. Paul Valéry und Arno Schmidt" • Besprechungen • Bibliographie des Jahres 1999.

14 (2001): *Autobiographie und Autoportrait bei Valéry*

Karl Alfred Blüher, "Das fragmentarische Autoportrait – Selbstdarstellung bei Montaigne und Valéry" • Kunio Tsunekawa, "La «voix» perdue et la «voix» retrouvée – Une réflexion sur la «biographie» de Paul Valéry" • Françoise Simonet-Tenant, "Paul Valéry et les larmes" • Serge Bourjea, "Ecriture et Dessin dans les premiers «Cahiers» de Valéry" • Robert Pickering, "«L'état naissant de l'homme de l'esprit»: Quelques pistes sur une biographie génétique de Paul Valéry" • Jürgen Schmidt-Radefeldt, "Béla Keréjártó und Paul Valéry. Biographische und autobiographische Wahrnehmung" • Béla Keréjártó, "Paul Valérys Budapest Besuch" • Béla Keréjártó, "Fragments des mémoires d'un poète" • Besprechungen • Bibliographie des Jahres 2000.

15 (2002): *Valéry's Leitspruch «Que peut un homme?»*

Karl Alfred Blüher, "«Que puis-je?» Valéry's Frage nach dem geistigen Vermögen des Menschen" • Jürgen Schmidt-Radefeldt, "«Que peut un homme?» fragt Monsieur Teste alias Valéry. Am Beispiel seiner Zeitkritik" • Ralph-Rainer Wuthenow, "Von der diabolischen Unzulänglichkeit oder Die Macht des Gemachten" • Jean-Michel Maulpoix, "Une poétique du possible" • Eric Touya de Marenne, "Paradoxes, Counterpoints and Modulations. Diderot and Valéry" • Martin Lowsky, "Paul Valéry und die Moderne. Die Mathematik à la Bourbaki und Valéry's Idee einer «Mathématique générale»" • Leo Adolph, "Heideggers Rekurse auf Valéry" • Rolf Looser, "Zwei unveröffentlichte Übersetzungen. «Die junge Parze spricht» und «Grabstätte am Meer»" • Besprechungen • Bibliographie des Jahres 2001.

16 (2003): *Imagination bei Valéry*

Karl Alfred Blüher, "«Imagination» – Ein Schlüsselbegriff in Valéry's Analyse des Geistes" • Jürgen Schmidt-Radefeldt, "Ornament und Abstraktion in Valéry's Theorie der Vorstellung" • Atsuo Morimoto, "L'image, le réflexe et le mouvement – Une lecture de la pensée valéryenne à travers l'histoire de la psychologie" • Masanori Tsukamoto, "Le récepteur productif – Pour une esthétique de la simulation chez Valéry" • Maria Guidone, "L'imaginaire entre présence et absence – Une lecture de Sartre et Valéry" • Besprechungen • Bibliographie des Jahres 2002.

17 (2004): *Valéry und das Problem der Zeit*

Karl Alfred Blüher, "«Die Zeit ist die ewige Gegenwart» – Valéry's Theorie der Zeit und die Zeitbegriffe der empirischen Psychologie" • Jürgen Schmidt-Radefeldt, "«Quid est ergo tempus?» Zum Wort und Begriff „temps“ bei Valéry" • Tatsuna Tagami, "L'approche valéryenne du temps dans les Cahiers" • Paul Ryan, "«Tempus et sensus» – Temps, rythme et sensation chez Valéry" • Micheline Hontebeyrie, "Paul Valéry à la recherche du «temps unifié»: de l'analyse abstraite à la mise en œuvre poétique" • Besprechungen • Bibliographie des Jahres 2003

18 (2005) *Valéry und die Naturwissenschaften*

Jürgen Schmidt-Radefeldt, "Valéry und Einstein" • "La théorie de la gravitation selon Einstein" • Masahiko Kimura, "Le scepticisme de Valéry vis-à-vis de la théorie des quanta" • Karl Alfred Blüher, "Valéry's Kritik an Darwins Evolutionstheorie" • Jean Hainaut, "Une coquille quelconque recueillie entre deux marées" • Martin Lowsky, "Valéry und Schopenhauer: Kritische Gedanken zur Mathematik" • Günter Baumann, "Paul Valéry und Max Raphael: Affinitäten und Divergenzen" • Besprechungen • Bibliographie des Jahres 2004

19 (2006) *Zur «sensibilité» bei Paul Valéry*

Serge Bourjea, "S: La sensibilité dans les Cahiers" • Jürgen Schmidt-Radefeldt, "Vom Sinnlichen zum Signifikativen. Zu einer Typologie der Sensibilität bei Valéry" • Karl Alfred Blüher, "Valéry's Analyse der «sensibilité» und die Theorien der empirisch-experimentellen Psychologie" • Régine Pietra, "La sensibilité intellectuelle" • Nicole

Celeyrette, "Le mystère de la douleur chez Valéry" • Jean-Philippe Biehler, "Le goût de la main" • Besprechungen • Bibliographie des Jahres 2005

20 (2007) Ästhetik bei Paul Valéry

Fabrizio Desideri, "Sur la polarité entre «esthétique» et «poïétique». Une analyse du *Discours sur l'esthétique* de Valéry • Felice Ciro Papparo, A constant, orderly wonder. A reading into Paus Valéry's *Mallarmé et Moi* • Karl Alfred Blüher, Paul Valéry und die Kunst der Devise • Paul Ryan, L'esthétique de la ligne: géométrie, graphie, rêverie • Jean-Philippe Biehler, Le goût de la main • Martin Lowsky, Freude an der Historie, Kritik an der Historie: Zum Geschichtsverständnis Theodor Fontanes und Paul Valérys • Jürgen Schmidt-Radefeldt, Paul Valéry im Internet: les œuvres (I) • Besprechungen • Bibliographie des Jahres 2006

21 (2008) *Zur Analyse des Geistes bei Paul Valéry*

Olav Krämer, Theorien des Denkens in Philosophie und Psychologie zur Zeit Valérys • Nicole Celeyrette-Pietri, La connaissance et l'acte • Karl Alfred Blüher, Valérys Ideen zu einer „Politik des Geistes“ • Gabriele Fedrigo, Valéry sur les pas des neurosciences • Thomas Vercruysse, La ‚symétrie agitée‘ de Valéry: l'influence du modèle réflexe • Jean Hainaut, Valéry et l'esprit en acte • Jürgen Schmidt-Radefeldt, Valéry im Internet (II): der Aphoristiker • Martin Lowsky, "La bêtise devient mon fort." Über eine Äußerung Paul Valérys • Rezensionen • Bibliographie des Jahres 2007.

22 (2009) Glauben, Religion und Göttliches

Karl Alfred Blüher, Valérys Analyse und Kritik des Glaubens • Jürgen Schmidt-Radefeldt, Paul Valéry – Atheist, Agnostiker und gottloser Mystiker • Nicole Celeyrette-Pietri, Paul Valéry et la religion catholique • Barbara Scapolo, Valéry critique du fiduciaire dans la recherche apophasique des choses divines Mystiker • Jean Biehler, Commentaire à deux textes de Valéry • Masumi Sunaba, Une lecture de Durtal – la quête de la "langue psychologique" • Martin Lowsky, Paul Valérys Vortragsaufenthalt 1926 in Berlin: der Bericht von René Lauret und die "Leibnization" • Rezensionen • Bibliographie des Jahres 2008

23 (2010) *Zur Analyse des Gedächtnisses / L'analyse de la mémoire*

Jürgen Schmidt-Radefeldt, Aufmerksamkeit, Erinnerung, Gedächtnis im Denken und Gedenken Valérys • Karl Alfred Blüher, Valéry et la mémoire: Les théories valéryennes face aux recherches de la psychologie expérimentale • Barbara Scapolo, Possession, perte, possibilité: fonctions du système mémoire • Øystein Tvede, Le rêve et l'impasse de la mémoire • Brian Stimpson, Translating Memory • Martin Lowsky, *Extra litteras nulla salus* – Über die Nähe Hans Wollschlägers zu Paul Valéry • Rezensionen • Bibliographie des Jahres 2009

24 (2011) *Zu Valérys Prosadichtung / Les poèmes en prose de Valéry*

Maria Teresa Giaveri, Psaume • Karl Alfred Blüher, "Paraboles"- Une méditation poétique de Valéry sur la condition humaine • Masanori Tsukamoto, La conscience

comme événement – une relecture de *L'Ange* • Katharina Münchberg, Präsenz und Reflexion, Prosa und Poesie in Valéry's *Rhumbs* • Paul Ryan, Proses poétiques valéryennnes, sous le signe de l'illustration • Jürgen Schmidt-Radefeldt, Filme und Videoclips zu Paul Valéry, im Internet (III) • Günter Baumann, Valéry und die bildenden Künste • Besprechungen • Aktuelle Informationen • Bibliographie des Jahres 2010.

25 (2012) *Valéry in der deutschen Philosophie und Literaturkritik*

Jürgen Schmidt-Radefeldt, Herbert Steiner und Paul Valéry : Eine nachhaltige Vernetzung • Cornelia Wild, Antiqualettern der Triumphbogen. Curtius und die französische Moderne • Ottmar Ette, Vom Lebenswissen des Monsieur Teste. Paul Valéry und Hugo Friedrich • Caroline Torra-Mattenklott, Das Werk als Feige und als Figur – Ambivalenzen der Rezeption zwischen Valéry, Mallarmé, *Tel Quel* und Francis Ponge • Karl Alfred Blüher, Löwith und Valéry: Zur Kritik der Geschichtsphilosophie • Bernd Blaschke, Adornos Valéry: Der dialektisierte Kronzeuge ästhetischer Theorie • Hans Blumenberg, Paul Valéry's möglicher Leonardo da Vinci [Erstveröffentlichung] • Besprechungen • Aktuelle Informationen • Bibliographie des Jahres 2011.

26 – 2013 : Zu Valéry's Ich-Analyse – L'analyse du moi chez Valéry

Nicole Celeyrette-Pietri, Die mathematischen Sinnbilder des Ichs • Karl Alfred Blüher, Le recours à soi-même dans les *Cahiers* de Valéry • Jürgen Schmidt-Radefeldt, Konfigurationen des Ich bei Valéry • Fabienne Mérel, Peut-on rapprocher le Moi valéryen du Moi bergsonien? • Jean-Philippe Biehler, Moi s'interroge, ou la question en question • Martin Lowsky, Pierre Bayards 'Non-lecture'-Buch von 2007 und die Valéry-Rezeption in Deutschland • Besprechungen • Bibliographie des Jahres 2012 • Aktuelle Informationen.

27 – 2014 : Valéry und die Politik – Valéry et la politique

Michel Jarrety, Valéry und die Politik •-Sergio Villani, Valéry : Penser le pouvoir et son monde actuel • Karl Alfred Blüher, Valéry's moralistische Kritik der Politik • William Marx, Pureté poétique et modernité : Valéry, Maurras, Adorno • Valerio Magrelli, La figure du médecin dans l'œuvre de Paul Valéry •- Adrien Le Bihan, Valéry, Aragon, Monsieur Teste et « une sorte de b... » - • Martin Lowsky, Paul Valéry antwortet auf die Umfrage der Literarischen Welt (1925) • Rezensionen • Bibliographie des Jahres 2013 • Aktuelle Informationen.

28 - (2015) : Valéry und die Künste – Valéry et les beaux-arts

Kunio Tsunekawa, Éthique, esthétique, esthésique. Réflexions sur l'art de Paul Valéry • Jürgen Schmidt-Radefeldt, Degas und Valéry – Annäherungen • Brian Stimpson, Le dessin scriptural dans les textes en prose chez Valéry • Jürgen Schmidt-Radefeldt, Paul Valéry in Berlin, Pariser Platz. Eine Spurensuche • Adrian von Buttlar, Die Reliefwand am Pariser Platz. Eine Inschrift von Paul Valéry • Rezensionen • Bibliographie des Jahres 2014 • Aktuelle Informationen.

FORSCHUNGEN ZU PAUL VALÉRY
Recherches Valéryennes

Herausgegeben von
 Karl Alfred Blüher & Jürgen Schmidt-Radefeldt
 Redaktion: Martin Lowsky

MANUSKRIPTE:

Die *Forschungen zu Paul Valéry / Recherches Valéryennes* erscheinen in unregelmäßigen Abständen mit fortlaufender Numerierung – und zwar mindestens einmal jährlich.

Beiträge sowie Besprechungsexemplare von Neuerscheinungen sind an die folgende Anschrift zu richten:

Forschungs- und Dokumentationszentrum Paul Valéry
Romanisches Seminar der Universität Kiel
Leibnizstr. 10
D-24098 Kiel

Eine Verpflichtung zum Abdruck von Aufsätzen oder zur Besprechung von unverlangt eingesandten Publikationen kann nicht übernommen werden. Hinsichtlich der formalen Gestaltung gelten die hier benutzten Konventionen.

Bei Veröffentlichung eines Beitrags erhalten die Autoren sieben Freixemplare des jeweiligen Heftes.

Bankverbindung/Banque:

Begünstigter/Titulaire du compte:
 Landeskasse Schleswig-Holstein Kiel
 Konto-Nr. 21001505
 Bank: Deutsche Bundesbank Kiel
 BLZ 21000000 77 IBAN: DE21210000000021001505
 SWIFT: MARKDEF1210

Vermerk/Mention obligatoire: "ohne Rechnung, zugunsten CAU
 «Forschungen Paul Valéry»"

Forschungen zu Paul Valéry - Recherches Valéryennes**Forschungs- und Dokumentationszentrum Paul Valéry****Romanisches Seminar der Universität Kiel - Leibnizstraße 10****D-24098 Kiel****Bestellschein**

☐ Senden Sie mir Heft Nr. _____ der *Forschungen zu Paul Valéry - Recherches Valéryennes* zum Preis von € 15,-- zuzüglich Versandkosten. Eine Rechnung wird der Sendung beigelegt.

☐ Ich möchte die *Forschungen zu Paul Valéry - Recherches Valéryennes* abonnieren. Preis je Heft € 15,-- zuzüglich Versandkosten.

Name: _____

Anschrift: _____

Datum und Unterschrift

Die *Forschungen zu Paul Valéry - Recherches Valéryennes* erscheinen einmal jährlich. Jeder Band enthält mehrere Aufsätze – auf Deutsch und Französisch –, die in der Regel ein zentrales Thema der Valéry-Forschung behandeln (Themenhefte), dazu Rezensionen und aktuelle Informationen der Valéry-Forschung, eine internationale Bibliographie der Neuerscheinungen des jeweiligen Jahres (Bücher, Aufsätze, Zeitungsartikel) sowie Ankündigungen von Kolloquien, Ausstellungen und anderen Veranstaltungen zu Valéry im In- und Ausland.

Forschungen zu Paul Valéry - Recherches Valéryennes

Forschungs- und Dokumentationszentrum Paul Valéry

Romanisches Seminar der Universität Kiel - Leibnizstraße 10

D-24098 Kiel

Bon de commande

o Je désire recevoir le N°_____ des *Forschungen zu Paul Valéry - Recherches Valéryennes*, au prix de € 15,--, port et emballage en sus. La facture sera jointe au volume.

o Je souscris un abonnement aux *Forschungen zu Paul Valéry - Recherches Valéryennes*, un numéro par an, € 15 port et emballage en sus.

Nom: _____

Adresse: _____

Date et signature

Les *Forschungen zu Paul Valéry - Recherches Valéryennes* sont une publication annuelle. Chaque volume comprend en général plusieurs études critiques – en allemand et en français – réunies autour d'un thème directeur, des articles et des résumés portant sur les thèses et les travaux de recherche en cours, des comptes rendus des ouvrages et actes de colloques importants, une bibliographie recensant les publications (livres et articles) parues sur Valéry en Europe, en Amérique et ailleurs au cours de l'année précédente, ainsi que des informations sur les colloques, expositions et autres manifestations.