

Valéry entre prose et vers : De "Paradoxe sur l'architecte" à "Orphée"

鳥山, 定嗣
九州大学大学院人文科学研究院 : 助教

<https://doi.org/10.15017/1793624>

出版情報 : Stella. 35, pp.209-229, 2016-12-19. 九州大学フランス語フランス文学研究会
バージョン :
権利関係 :

Valéry entre prose et vers

De «Paradoxe sur l'architecte» à «Orphée»

Teiji TORIYAMA

Dans son étude du *Poème en prose*, Suzanne Bernard mentionne très peu celui de Valéry pour en conclure que «la poésie était *l'art des vers*» pour ce poète que Drieu la Rochelle a rangé parmi les «grands contemporains» du poème en prose¹⁾. Pourtant, depuis la fin des années 1970, des études valéryennes ont montré²⁾ que, derrière le poète officiel, celui de *La Jeune Parque* et de *Charmes*, ou le théoricien de la *Poétique* qui distingue nettement la poésie de la prose, existe un autre Valéry poète en prose, plus discret et si privé qu'il n'apparaît guère dans ses écrits publiés : *Agathe*, par exemple, que Valéry a travaillé à maintes reprises sans vouloir toutefois le faire publier, *Alphabet* qui aurait été son unique recueil de poèmes en prose mais est resté inachevé. Il en existe encore de nombreux autres que Valéry a écrits dans ses *Cahiers* en les appelant «petits poèmes abstraits» (terme qui évoque le poète du *Spleen de Paris*) et dont quelques-uns sont publiés de son vivant mais éparpillés dans ses recueils composites comme *Mélange* et *Tel Quel* sous des titres d'ailleurs assez humbles : «poésie brute» ou «poésie perdue». S'y ajoutent encore les poèmes en prose du jeune Valéry : certains sont publiés avant la «Crise de 1892» qui le poussa au silence («Purs drames», «Pages inédites» et «Glose sur quelques peintures»), d'autres sont enfouis dans son tiroir («Les vieilles ruelles» qu'il a dédié à l'auteur d'*À rebours* en 1889, etc.). On notera enfin une trentaine de «poèmes ou proses de jeunesse» qu'Agathe Rouart-Valéry, la fille de l'écrivain, a publiés sous le titre *Une chambre conjecturale*. Tout cela prouve suffisamment l'intérêt considérable que Valéry a porté à la frontière entre poésie et prose³⁾.

Le présent article a pour but de montrer combien Valéry, dès sa jeunesse, était sensible à cette frontière à travers l'analyse d'un texte qu'il a écrit à l'âge de dix-neuf ans : «Paradoxe sur l'architecte». Paru dans *L'Ermitage* en mars 1891 et dédié à «MM. Claude Moreau et Bernard Durval»

— c'est-à-dire Pierre Louÿs et André Gide —, ce texte, sous les apparences typographiques de la prose, dissimulait des vers formant un sonnet. Ce «sonnet masqué»⁴⁾ a ensuite été démasqué par Gide et, deux mois plus tard, publié par Louÿs dans la revue qu'il dirigeait, *La Conque*, sous le titre «Orphée». Ce diptyque du jeune Valéry, daté de l'époque symboliste où se croisent la «crise de vers» et la floraison du «poème en prose», nous invite à réfléchir aux rapports complexes entre ces deux modes d'écriture.

Nous examinerons ici, d'une part, l'aspect poétique du texte en prose (rythme, sonorités, images) et, d'autre part, l'aspect prosaïque ou *prosé* des vers dissimulés. Nous étudierons aussi la réécriture à laquelle Valéry a soumis «Orphée» en comparant ses deux versions : celle de *La Conque* (1891) et celle de *l'Album de vers anciens* (1926). Nous tenterons ainsi d'élucider la façon dont se mélangent le poétique et le prosé dans une composition hybride, et nous verrons comment Valéry va et vient sur cette frontière toujours mouvante.

Indiquons brièvement au préalable la place qu'occupent «Paradoxe» et «Orphée» dans l'itinéraire de Valéry. Ces textes, témoignant de son vif et précoce intérêt pour l'architecture et la musique, et pour les analogies susceptibles de les rapprocher, sont à situer entre ses admirations de jeunesse, envers Viollet-le-Duc et Wagner, et ses œuvres ultérieures qui reviendront sur le même thème, comme *Eupalinos*⁵⁾ et *Amphion*, deux grands avatars de l'*Orphée* valéryen. Ajoutons que cette figure de la mythologie grecque était l'un des grands mythes symbolistes de la fin du siècle et qu'il était aussi un mythe valéryen essentiel⁶⁾.

1. La prose poétique : «Paradoxe sur l'architecte» (1891)

La distinction entre prose et poésie, *a fortiori* entre «prose poétique» et «poème en prose», n'est rien moins qu'évidente. Michel Sandras, dans *Lire le poème en prose*, en parle comme d'un genre «incertain»⁷⁾. Au regard de la description qu'il en fait, caractérisée par la «brièveté», le texte qui nous occupe semble, du fait de sa longueur, plus proche de la «prose poétique»⁸⁾.

Il se compose de trois parties de longueur inégale, séparées par une ligne de blanc typographique : la première, composée de quinze paragraphes, est beaucoup plus longue que les deux autres, qui en comptent quatre chacune.

On décèle un certain nombre d'aspects, dans le rythme, les sonorités, les images, qui confèrent à cette prose une qualité « poétique ».

1-1. Le rythme

Outre les vers qui forment un sonnet en alexandrin caché à la fin du texte, le « Paradoxe sur l'architecte » contient une prose scandée, que l'on peut assimiler à des vers blancs. On relève cinq alexandrins qui se prêtent à une scansion avec césure à l'hémistiche, 6-6 (quelques dérogations y comprises) :

- La basilique était // l'antiphone de pierre, [I-3]⁹⁾
- Voici comme un prélude // annonciateur des rites, [II-2]
- en des inclinaisons // féminines de tiges. [II-2]
- elles qui sont fleuries // de fleurs mystéri-euses, [II-3]
- des lotus nimbés d'or, // inattendus et purs, [II-4]

Les décasyllabes sont moins nombreux mais sont signalés parfois par l'usage des tirets (les exemples suivants sont tous scandés 6-4) :

- — ô tri-omphe des luttes avec l'Ange ! — [I-5]
- — aussi indépendant des apparences, [...] où tout de cette vie est oublié ! — [I-10]

Les octosyllabes sont quant à eux souvent mélangés à d'autres mètres, par exemple l'hexasyllabe (demi-alexandrin), dans ces vers blancs enchaînés :

La po-ésie a obtenu (8) son constructeur de Temples (6) qui taillait les mots longuement (8) comme des pierres dures (6) ; mais aucun architecte (6) n'a su être Flaubert (6) ... [I-6]

On observe également une succession de groupes rythmiques réguliers, comme dans la séquence suivante :

- Et voici (3) dans l'air bleu (3) le Décor (3) [II-1]
- Et (1) c'est la forêt (4) où l'on oublie (4), où l'on écoute (4) ! [II-4]
- dégager les lignes (5), discerner les courbes (5), évoquer les couleurs (6) significatives (5) [I-14]

En dehors même des vers blancs et des groupes isométriques, le rythme du texte procède plus généralement de régularités approximatives :

- Sa pensée sera forte (6) et harmoni-euse (5), car il aura bu (5) le lait d'une Dé-esse (6). [I-7]
- Et le rêve de chacun (7) se magnifie et s'exalte (7), et tout cet univers exaspéré (10) qu'abritent les esprits magnifiques (9), où flambent les fleurs et les métaux (9), où les êtres sont plus beaux (7) et plus douloureux (5), s'enferme (2) [I-10]

Le rythme ici se rapproche de celui des vers traditionnels, mais il s'en distingue par des rythmes impairs (notamment des ennéasyllabes et des hendécasyllabes).

Si le «Paradoxe sur l'architecte» relève ainsi de la «prose scandée», sa qualité poétique ne repose pas seulement sur le modèle du vers traditionnel, mais aussi sur un autre principe, la répétition. La fréquence des anaphores, de la fin de la première partie à la fin de la deuxième partie, s'impose à l'attention : *Car...* ; *car...* [I-13] ; *Telles sont..., telles sont...* [I-14] ; *Et voici...* [II-1], *Voici...* [II-2] ; *Et c'est la forêt...* [II-3], *Et c'est la forêt...* [II-4]. Le principe de répétition engendre un rythme binaire, souvent marqué par la copule *et* («les premiers tabernacles *et* les sanctuaires imprévus» [I-1]). Les deux termes du couple peuvent aussi être juxtaposés sans conjonction : «la lourdeur maussade des attiques traditionnels, la morne roideur des fermes d'acier» [I-6]. Enfin, le parallélisme syntaxique contribue également à la binarité rythmique : «les êtres sont *plus* beaux *et plus* douloureux» [I-5] ; «*où l'on* oublie, *où l'on* écoute» [II-4] ; «celui *qui* entre *et qui* regarde» [III-2]. Au fil du texte, cette structure est de plus en plus marquée.

À ce rythme binaire s'ajoute un rythme ternaire : «l'adoration indistincte *des* musiques, *des* couleurs et *des* mots» [I-5] ; «Mélancolies *et* sourires et charmes insaisissables» [I-12]. Les trois éléments successifs sont souvent des syntagmes construits sous le régime d'une préposition identique : «*dans* une parole, *dans* l'hymen délicat des nuances, *dans* la vie personnelle et décisive des sons!» [I-5] ; «*Loin du* petit bataillon sacré [...], *loin des* vers, *loin des* symphonies» [I-6]. Ils peuvent s'ordonner selon une gradation : «— *aussi* indépendant des apparences, *aussi* abstrait de la réalité directe, *aussi* détaché *du* Passé et *des* prochains phénomènes et *des* liens de sa mémoire matérielle» [I-10]. La cadence ternaire se combine ici avec l'allongement. On pourrait la schématiser ainsi : *aussi* A, *aussi* B, *aussi* C (*de* C1 *et de* C2 *et de* C3), selon les paramètres suivants :

$A < B < C$; $C1 < C2 < C3$.

Il arrive que les rythmes binaires et ternaires se mêlent : « Ainsi, se manifestera l'indicible correspondance [...] **entre** deux *incarnations*^{*10)} de l'art, **entre** la façade royale de Reims, **et** telle page de Tannhäuser, **entre** l'antique magnificence d'un grand temple héroïque **et** tel suprême *andante*^{*} brûlant de flammes glorieuses ! » [I-10]. La préposition « entre », qui pré-suppose « deux » éléments à relier, est énoncée trois fois, et associée à un régime de longueur croissante, lui-même formé de deux segments coordonnés par « et ». Le schéma est alors : *entre* A, *entre* B (B1 *et* B2), *entre* C (C1 *et* C2), les paramètres étant définis ainsi : $A < B < C$; $B1 \approx B2$; $C1 \approx C2$.

Le « Paradoxe sur l'architecte » se moule ainsi à la fois sur le modèle du vers traditionnel et sur un principe de répétition qui engendre des rythmes binaires et ternaires, et le plus souvent, progressifs.

Enfin, il est à remarquer que le rythme du texte n'est pas homogène, mais qu'il varie selon les trois parties, inégales non seulement par la longueur mais aussi par la qualité. Du point de vue du rythme, la première partie est la moins poétique. L'auteur a sans doute plus de choses à dire qu'à chanter. La deuxième partie se distingue nettement de la précédente par la fréquence des vers blancs et des groupes isométriques. Corrélativement, un seul des cinq alexandrins cités plus haut appartient à la première partie, les quatre autres se trouvant dans la deuxième. Et la plus haute teneur en poésie est apportée à la troisième et dernière partie par le sonnet qui s'y cache. Au total, le mouvement du texte tend vers une infusion croissante de poésie dans la prose.

1-2. Sonorités

Ce qui rend poétique un texte en prose, ce n'est pas seulement son rythme mais aussi les effets de sonorités qui s'y déploient. Parmi le grand nombre d'allitérations et d'assonances que contient le texte de Valéry, nous relevons la répétition de morphèmes ou de phonèmes identiques, tantôt à la fin des mots : « l'âme vibrant**e** et résonnant**e** » [I-11] ; « le monument tang**ible** et vis**ible** » [I-15] ; « Un *largo*^{*} triomphal et total » [III-1] ; « l'exacte harmon**ie** et les magiques infin**is** » [I-6] ; tantôt au début : « **cette** volonté et **cette** pensée » [I-10] ; « **se** dégage et **s'**essore » [III-1] ; « le **sym**bole et la **syn**thèse » [I-10] ; « l'**ind**icible correspondance, l'**int**ime **in**finité » [I-10]

– redoublement par l'assonance en [i]. Tout cela concourt à renforcer le rythme binaire du texte qui se fonde sur le principe de répétition.

On observe aussi un procédé d'écriture particulier à Valéry, lorsque deux épithètes antéposés se trouvent chacun flanqué de l'article, répété donc de manière inhabituelle : « **la** longue et **la** laborieuse nuit d'amour, nuit de peine » [I-4] (avec la répétition de « nuit ») ; « **les** universels, **les** magiques symboles. » [II-3] ; « **le** secret, **le** glorieux amour absolu... » [III-1] (Ce dernier exemple est un peu ambigu, car le terme « secret » peut être interprété comme un adjectif ou comme un substantif). Ce type particulier d'anaphore produit un effet d'allitération, tout en soulignant le rythme binaire.

Notons enfin les jeux sur le son et le sens, par exemple dans le passage où les instruments de musique sont comparés à des pièces d'architecture :

Car les cuivres sont resplendissants comme des portes d'or, et les cordes étirées sur les violons versent avec une tendresse sacrée l'ineffable lumière de vitrail qui aime les cœurs merveilleux des ciboires ; car les orgues liturgiques creusent pour le rêve des coupoles dans des saphirs et d'énormes dômes pleins de tonnerre ; mais les flûtes s'élancent comme de graciles colonnettes, si hautes qu'un vertige les couronne [...] [I-13]

Les « cuivres » sont comparés à des « portes d'or », à grand renfort d'allitérations en [k] et [R] et d'assonances en voyelles nasales et en [ɔ] (*Car les **cuivres** sont **resplendissants** comme des **portes d'or***), les sons [k] et [ɔR] se combinant d'ailleurs dans le mot qui suit (*et les **cordes***). Les « cordes » des « violons » et la « lumière de vitrail » s'entrelacent par l'allitération en [v] et l'assonance en [ɛ], qui parfois s'unissent en [vɛ] (*violons, **versent**, avec, tendresse, lumière **vitrail**, **aime**, **merveilleux***). Puis les « *orgues liturgiques **creusent*** » – avec les [R] et les [g/k] – des « *coupoles* » et « *d'énormes dômes* » dont la forme de voûte est suggérée, semble-t-il, par l'alternance de voyelles (surtout [ɔ]) prononcées en ouvrant la bouche, et des consonnes labiales ([p], [m]), qui poussent à une gymnastique contraire. Enfin, « *les flûtes s'élancent comme de graciles colonnettes* », avec une allitération en [l] qui évoque, musicalement et graphiquement, l'élanement de figures « si hautes ».

1-3. Images

Outre les propriétés formelles du texte (rythme et sonorités), son maté-

riau sémantique (images, métaphores, etc.) contribue lui aussi à l'effet poétique. Tout le texte est fondé sur de «subtiles analogies» qui «unissent l'irréelle et fugitive édification des sons, à l'art solide, par qui des formes imaginaires sont immobilisées au soleil, dans le porphyre» [I-10] : on aura identifié, dans cette formule, l'alliance entre la Musique et l'Architecture.

Notons aussi la comparaison de *l'idée* avec *l'eau*, filée par une image féminine : «Dans l'immortelle nuit où l'idée, jaillissante comme une eau vive, se livrera vierge à l'architecte de l'Avenir,» [I-10]. Une autre métaphore ou correspondance s'établit entre *l'étoile* et *l'âme*, celle-ci se reflétant dans un ciel de désir : «Ce soir, je veux [...] prévoir l'invisible étoile, — cette âme lointaine et par mon âme désirée.» [I-8]. Cette image réapparaît à la fin du texte : «l'âme immense du grand hymne sur la lyre» [III-4] — où l'âme et la lyre d'Orphée correspondent à celles du ciel étoilé (Lyra).

1-4. Structure

Nous avons vu que le texte du «Paradoxe sur l'architecte» peut être qualifié de «poétique» en vertu de ses rythmes, de ses sonorités et de ses images. Il nous reste à dégager la structure qui soutient cette prose poétique.

La première partie (15 paragraphes) est subdivisée en quatre sections : **i)** les deux premiers paragraphes sont appariés par leur attaque similaire, au futur : «Il naîtra...» [I-1], «Il rachètera...» [I-2] ; **ii)** les paragraphes 3 à 7 s'inscrivent dans la continuité diachronique de trois adverbes de temps : «Autrefois» [I-3], «Maintenant» [I-4] et «Demain» [I-7] ; **iii)** les deux paragraphes suivants se distinguent par le fait qu'ils contiennent les occurrences exclusives de la première personne, *je* : «Ce soir, je veux...» [I-8] et «Je la devine...» [I-9] ; **iv)** les paragraphes 10 à 15 ont en commun leur premier et leur dernier mot : «D'abord...» [I-10] et «Enfin...» [I-15].

Les quatre paragraphes de la deuxième partie sont regroupées en deux paires par le jeu des anaphores : «Et voici...» [II-1], «Voici...» [II-2] ; «Et la forêt...» [II-3], «Et la forêt...» [II-4]. Les quatre paragraphes de la troisième partie se divisent de la même façon : les deux premiers sont constitués d'une seule phrase tandis que les deux derniers forment ensemble un sonnet.

La coupure entre la première partie et les deux autres, due à leur disproportion, est accusée par l'effet de clausule de la première partie (« Enfin »), sur lequel tranche la tournure inchoative en attaque de la deuxième partie (« Et voici »). C'est le commencement d'une œuvre d'art, d'une œuvre musicale et architecturale (« Voici comme *un prélude* annonciateur des rites, *l'archivolte* s'ouvrir avec des promesses »).

L'isotopie de l'architecture est concrétisée par « l'archivolte », les « nervures », et les « arcs » dont la courbure se compare à celle des plantes féminisées (« inclinaisons féminines de tiges »). Puis « les hautes effloraisons des piliers et les colonnes liliales » « croissent » comme des êtres vivants tandis que « des lotus nimbés d'or » « s'épanouissent » « sur les murailles du sanctuaire ». Enfin apparaît « l'ultime voûte » par laquelle on « entre » pour voir, par le truchement d'Orphée, « les fabuleuses pierres » « s'éleve[r] au soleil », et « les murs [...] d'un sanctuaire » « grandir vers l'azur » jusqu'à ce que « le temple [soit] érigé ».

Le motif musical se déploie d'abord en « un prélude », puis à travers « la forêt du silence... », mais « c'est la forêt [...] où l'on écoute ». On écoute le silence, d'où s'élève « un *largo** triomphal et total » qui introduit « Orphée », ce « dieu » qui « chante » et qui « enchante les porphyres » par « sa lyre divine », et c'est précisément « ce *musicien** » qui compose un « temple » symphonique.

Sur le plan littéraire enfin, cet Orphée musicien-architecte est aussi le poète qui bâtit par des mots le temple invisible qu'est le « sonnet masqué ».

Il est à remarquer que les mots composant le sonnet sont, pour la plupart, déjà apparus précédemment. Ce sont, par exemple, des termes architecturaux comme *sanctuaire(s)* [× 3 fois]¹¹, *temple(s)* [× 2], *murailles* [× 2], *pierre*, *porphyre*, *ériger* [× 2] ; des termes musicaux comme *harmonie(s)* ou *harmonieuse* [× 3], *musique(s)* ou *musicienne* [× 3], *rythmes*, *chanter* ; les mots *œuvre(s)* [× 4] et *âme* [× 4], qui rappellent des phrases comme « Toute sa pensée sera reflétée dans l'œuvre » [I-11] et « cette âme lointaine et par mon âme désirée ». Le verbe *unir*, mot-clef, évoque les « subtiles analogies » qui « unissent » la musique et l'architecture. D'autres mots concernent la *lumière* ou l'*ombre* (*d'or* [× 4], *soleil*, *soir*, *forêt* [× 2]). Enfin les adjectifs : *grand* [× 3], *immense* [× 2], *antique* [× 2], *sacré* [× 2], *fabuleuses*, *divin*, concourent au panégyrique d'« Orphée », dont l'action héroïque était d'ailleurs préparée dès le début : « Autrefois,

aux siècles orphiques» [I-3].

Le sonnet final réunit ainsi des mots-clefs déjà employés de manière récurrente dans les lignes précédentes. Un tel réemploi leur confère pour ainsi dire statut de matériaux, «pierres» servant à l'édification finale du «temple», aussi bien que de «motifs», *leitmotive* qui parcourent la totalité d'une «symphonie». Ainsi, cette prose poétique du jeune Valéry ne renferme pas seulement, sous l'apparence de la prose, un sonnet en alexandrin et des éléments poétiques discrets, il contient aussi la clef d'un procédé musical et d'une structure architecturale afin de *composer une œuvre qui incarne son propre processus de réalisation*.

Le texte dit en effet : «de *tous les motifs* exprimés se dégage et s'essore le secret, le glorieux amour absolu...» [III-1]. Ce «secret» (ou «secret amour») ne fait-il pas allusion au «sonnet masqué»? Mais il s'agit aussi, nous semble-t-il, du *secret* de cette prose poétique qui consiste précisément, comme le suggère d'ailleurs le sonnet final, à «uni[r] la sûreté des rythmes anciens», celle des vers alexandrins, «à l'âme immense du grand hymne sur la lyre», à celle de la prose lyrique.

2. Les vers prosés : l'évolution d'«Orphée» (1891-1926)

Si la prose du «Paradoxe sur l'architecte» tend de plus en plus au vers, pour y atteindre finalement, les alexandrins du sonnet ne sont pas pour autant homogènes — à l'image du texte qui l'enveloppe, ils sont eux aussi marqués du sceau de la dualité entre *vers* et *prose*.

2-1. Le «sonnet masqué» («Paradoxe sur l'architecte», mars 1891)

Comment le poète s'y est-il pris pour *masquer* cette succession d'alexandrins sous l'apparence de la prose? Voici ces deux quatrains et ces deux tercets, qui correspondent respectivement, dans la disposition typographique initiale du texte en prose, à l'avant-dernier et au dernier paragraphe :

Il évoque, en un bois // thessalien, Orphée,	(v. 1)
sous les myrtes ; et le // soir antique descend.	(v. 2)
Le bois sacré s'emplit // lentement de lumière,	(v. 3)
et le dieu tient la lyre // entre ses doigts d'argent.	(v. 4)
Le dieu chante, et, selon // le rythme tout-puissant,	(v. 5)
s'élèvent au soleil // les fabuleuses pierres,	(v. 6)
et l'on voit grandir vers // l'azur incandescent,	(v. 7)

les murs d'or harmonieux d'un sanctuaire.	(v. 8)
Il chante ! assis au bord // du ciel splendide, Orphée !	(v. 9)
Son œuvre se revêt // d'un vespéral trophée,	(v. 10)
et sa lyre divine // enchante les porphyres,	(v. 11)
car le temple érigé // par ce <i>musicien</i>	(v. 12)
unit la sûreté // des rythmes anciens,	(v. 13)
à l'âme immense du // grand hymne sur la lyre !...	(v. 14)

Rythme

Du point de vue métrique, ces quatorze vers se classent en deux groupes. Sept d'entre eux (vv. 3, 4, 6, 10, 11, 12, 13) sont plus faciles à discerner en tant que tels, car ils s'apparentent à des alexandrins classiques, uniformément scandés 6-6 par la césure à l'hémistiche (//). Abstraction faite de la typographie ainsi que du décompte du *e caduc* et des *diérèses* (*thessali-en*, *musici-en* et *anci-ens*), contraires aux usages de la prose, ces vers ne sont pas «masqués». Il en va autrement des sept autres vers (vv. 1, 2, 5, 7, 8, 9, 14) : cachés sous la prose, ceux-ci sont plus difficiles à deviner comme alexandrins, car leur césure est plus ou moins «masquée».

Les deux premiers vers présentent une disjonction entre le mètre et la syntaxe (*Il évoque, en un bois thessalien, Orphée, / sous les myrtes ;*), qui brouille d'emblée leur statut d'alexandrins. Outre le rejet (*sous les myrtes*), le vers 1 contient un enjambement interne (*bois // thessalien*), moins hardi cependant que celui du vers 2, dont la césure est placée après un mot *clitique*, normalement inaccentué (*le // soir*).

Au vers 5 comme au vers 7, la césure se situe après une préposition (*selon ; vers*), mais le vers 7 l'emporte en audace, parce que la 6^e syllabe est une préposition *monosyllabique*, plus difficile à accentuer. Ainsi s'opère, à l'intérieur du vers, une disjonction entre le rythme syntaxique et le rythme métrique.

Quant au vers 9, la césure y est à sa place, bien qu'elle divise une unité syntagmatique (*au bord // de*). Le vers est construit sur une symétrie syntaxique — «Il chante ! (assis (au bord // du ciel) splendide), Orphée !» (2-8-2 ou 2-(2-(2-2)-2)-2) —, renforcée par l'écho interne (*bord-Orphée*). La place d'«Orphée» est d'ailleurs remarquable, car il apparaît à l'extrémité d'un vers qui le dit justement «assis *au bord du ciel splendide*».

Au vers 14, à l'instar du vers 2, le mot *clitique* à la 6^e syllabe («du»)

affaiblit considérablement la césure, mais le patron rythmique n'en est nullement affecté, étant nettement identifiable au trimètre romantique, scandé 4-4-4 (*À l'âme immen/se du grand hym/ne sur la lyre*).

Le plus problématique est le vers 8, car une syllabe paraît manquer pour le faire coïncider avec un alexandrin. L'omission de cette syllabe est-elle due à l'inadvertance, ou est-elle délibérée ? Si l'on suppose, à l'instar de Pierre Louÿs, que le poète a fait exprès d'insérer un vers fautif « pour les besoins de la prose »¹²⁾, pourquoi s'agit-il du huitième vers ? Une telle localisation ne saurait être indifférente, car ce huitième vers est le dernier du deuxième quatrain, et, dans la disposition du texte en prose, correspond à la fin de l'avant-dernier paragraphe. Rappelons que les deux premiers vers du sonnet sont très soigneusement « masqués » et que le premier vers des tercets comme le dernier vers du sonnet ne sont pas non plus faciles à détecter. En bref, il semble que le poète a placé des vers non classiques au début et à la fin des quatrains et des tercets (c'est-à-dire aux bornes des deux derniers paragraphes), sans doute de manière calculée, afin de dissimuler plus efficacement la présence des vers.

Remarquons enfin que les deux groupes d'alexandrins, classiques et transparents d'une part, atypiques et cryptés de l'autre, sont étroitement imbriqués. L'astuce du poète consiste précisément à les faire alterner. Si l'on désigne les vers du premier groupe par le sigle A, et ceux du second par le sigle B, on obtient la disposition suivante : BBAABABB / BAAAAB (A est toujours encadré par B, comme nous venons de le remarquer). Benoît de Cornulier distinguerait encore, au sein du groupe B, les vers 2, 7 et 14, dont la césure est affaiblie par un mot normalement inaccentué, *clitique* (« le », « du »), ou *préposition monosyllabique* (« vers »)¹³⁾. Si on leur associe la marque spécifique **B**, le schéma devient : BBAABABB / BAAAAB (**B** est toujours voisin de A, que celui-ci vienne avant ou après).

Rimes

Pour voiler le sonnet, le poète a également travaillé les rimes, dont il a enlevé ou affaibli les échos sonores : « lumière » (v. 3) ne rime pas avec « Orphée » (v. 1), et « argent » (v. 4) ne rime que par le son vocalique final avec « descend » (v. 2). Cette rime faible est cependant compensée par les vers 5 et 7 (*tout-puissant* et *incandescent*), surtout par cette dernière épithète rimant très richement avec *descend*. Quant au vers 3, qui

n'a pas de rime dans le quatrain, il trouve des échos aux vers 6 et 8 (*lumière / pierres / sanctuaire*). De même, le vers 1 retrouve au vers 9 le même «Orphée» qui rime avec «trophée» (v. 10) (ce sont de quasi-anagrammes). Cette sonorité héroïque résonne encore dans «*porphyre*» (v. 11) qui, lui, rime avec «lyre», l'instrument d'Orphée. En outre, les vers 12-13 riment non seulement par leur fin (*musicien / anciens*) mais aussi par la césure (*érigé / sûreté*).

Le schéma rimique du sonnet est donc : ABC[B] / BCBC / AAD / EED (B et [B] ne riment que faiblement). On remarque que le premier quatrain n'offre qu'une rime ténue, alors que le reste du sonnet tend, au contraire, à souligner les échos sonores. L'astuce du poète a été ici de voiler d'abord les rimes, pour les dévoiler par la suite.

C'est ainsi que le poète s'est employé, pour le rythme comme pour la rime, à dissimuler soigneusement les aspects poétiques sous une surface de prose, mais à suggérer en même temps de manière subtile la présence sonore et rythmique du «sonnet masqué» à démasquer.

2-2. «Orphée» démasqué (*La Conque*, mai 1891)

Le sonnet caché du «Paradoxe sur l'architecte» fut publié séparément, sous le titre «Orphée», dans *La Conque* en mai 1891¹⁴⁾. Les retouches, minimales, consistent dans la suppression de certaines ponctuations (à la fin des vers 1, 6, 7, 10, 13 et à l'intérieur du vers 5, après «et»), ou dans leur modification : le point-virgule après «myrtes» (v. 2), le point d'exclamation après «Il chante» (v. 9), sont remplacés par une simple virgule, ce qui rend les vers plus souples et atténue l'écart entre le mètre et la syntaxe.

Mais la retouche la plus notable concerne le vers 8, et sa syllabe déficitaire. C'est André Gide, dans une lettre adressée à Valéry le 29 mars 1891, qui ajouta l'adjectif «hauts» en recopiant le «faux sonnet» qu'il avait démasqué¹⁵⁾. Pierre Louÿs, qui souhaite publier le sonnet dans sa revue, demande à Valéry de «rétablir le huitième vers qui n'a que onze pieds»¹⁶⁾. Et Valéry de répondre : «mettez *hauts murs d'or*, etc.»¹⁷⁾. Le choix de Gide s'est-il imposé à lui de manière irréfutable ? Ou bien Valéry était-il assez indifférent pour l'adopter tel quel ? On ne sait, mais l'explication de ce choix commande de revenir au contexte initial. L'auteur du «Paradoxe sur l'architecte» citait en effet le dernier tercet du sonnet de «Mallarmé sur Wagner» : «Trompettes tout haut d'or pâmé sur le vélin [...]»¹⁸⁾. Ce

sont peut-être ces «trompettes tout *haut d'or*» qui ont inspiré «les *hauts murs d'or*». En tout cas, l'ajout de cet adjectif monosyllabique assure au vers 8 le rythme de trimètre 4-4-4.

Pour le reste, la version de *La Conque* se contente de reproduire dans une forme versifiée le texte du «Paradoxe», jusqu'à l'italique de «*musicien*» au vers 12.

2-3. «Orphée» remanié (*Album de vers anciens*, 1926)

La parution d'«Orphée» a eu un certain retentissement. Dans les *Entretiens politiques et littéraires* (juin 1891), Francis Vielé-Griffin cite de manière louangeuse les tercets du sonnet : «N'est-ce pas là le rêve de tout Poète contemporain ?»¹⁹⁾. André Gide y voit «la plus belle» pièce de son ami et lui apprend fièrement qu'«on [le] sait par cœur»²⁰⁾. Pourtant Valéry, dans une lettre à Pierre Louÿs, le 18 avril 1891, se plaint vertement : «Quant au sonnet d'«Orphée», c'est une trahison de votre part. Il n'est pas rimé même, et se répète tout le temps. Je suis furieux que vous l'ayez inséré.»²¹⁾ Quoique flatté par les éloges de Vielé-Griffin, à qui il envoie une lettre de remerciement²²⁾, Valéry écarte «Orphée» de la sélection qu'il donne à l'anthologie des *Poètes d'aujourd'hui*, publiée en 1900 par Adolphe van Bever et Paul Léautaud, tout comme de l'*Anthologie des poètes français contemporains* que Gérard Walch a procurée en 1906-07, et même de son propre recueil *Album de vers anciens*, publié en 1920 chez Adrienne Monnier²³⁾. C'est seulement en 1926 qu'il consent enfin à l'insérer, d'abord dans *Quelques vers anciens* (quatre pièces non recueillies dans l'édition de 1920), puis dans la deuxième édition augmentée de l'*Album* qui les accueille, l'un et l'autre publiés chez Alexandre Stols. Mais ce consentement ne se fait pas sans opérer des retouches considérables. Voici cette dernière version :

Je compose en esprit, sous les myrtes, Orphée
L'admirable !... Le feu, des cirques purs descend ;
Il change le mont chauve en auguste trophée
D'où s'exhale d'un dieu l'acte retentissant.

Si le dieu chante, il rompt le site tout puissant ;
Le soleil voit l'horreur du mouvement des pierres ;
Une plainte inouïe appelle éblouissants
Les hauts murs d'or harmonieux d'un sanctuaire.

Il chante, assis au bord du ciel splendide, Orphée !
 Le roc marche, et trébuche ; et chaque pierre fée
 Se sent un poids nouveau qui vers l'azur délire ;

D'un Temple à demi-nu le soir baigne l'essor,
 Et soi-même il s'assemble et s'ordonne dans l'or
 À l'âme immense du grand hymne sur la lyre !²⁴⁾

Nous ne tenterons pas ici d'examiner tous les aspects du remaniement que Valéry, désormais le poète de *La Jeune Parque*, a apporté à son vers ancien²⁵⁾. Car, il nous faudrait pour cela suivre tous les états successifs de la retouche : le sonnet est remanié d'abord en 1913 pour la publication dans *Les Fêtes*, retravaillé ensuite en vue de l'*Album* de 1920 (d'où il est pourtant éliminé) avant d'être retouché de nouveau pour la version de 1926. Il reste onze brouillons de 1913 à 1920, deux versions manuscrites et neuf versions dactylographiées dont huit sont annotées²⁶⁾. Notre réserve provient aussi de l'influence qu'a pu jouer la vie privée de l'auteur, notamment la relation qu'il a entretenue avec Catherine Pozzi à partir de 1920. La rencontre avec cet *autre moi* a bouleversé Valéry en changeant foncièrement le sens de son mythe personnel. Michel Jarrety a résumé ce changement par l'expression suivante : « de la voix de l'architecte à la voix de l'Éros »²⁷⁾. Si la première était solo, la dernière est duo par Orphée-Valéry et Eurydice-Pozzi. Nous nous bornons donc ici à relever quelques traits caractéristiques pour focaliser notre regard sur ce qui se passe à la frontière entre le *versifié* et le *prose* dans le remaniement du poème.

Notons d'abord l'apparition du « Je » qui livre au début du poème un énoncé performatif d'où surgit d'emblée un monde imaginaire. Il est à remarquer d'ailleurs qu'à partir de l'édition de 1927, le poème commence par les points de suspension («... Je»). Ce signe rajouté rappelle le contexte originel d'où le poème est dérivé, marquant ainsi la volonté de l'auteur de garder quelques traces de son ancien texte²⁸⁾.

Le premier coup du remaniement semble apporté à la répétition des mots, car l'auteur déplorait que le sonnet « se répète tout le temps ». Les répétitions de « bois » et de « rythme » ont disparu, et la triple occurrence de « lyre » se réduit à une seule, au dernier vers. La répétition est toutefois conservée pour « Orphée », « dieu » et « chanter », trois mots clefs composant une sphère orphique.

Le nettoyage du lexique concerne aussi des termes ornementaux ou symbolistes («vespéral», «porphyres»), ceux qui évoquent l'antiquité («thessalien», «antique», «anciens») et la conjonction explicative («Car»). Symétriquement, les ajouts se classent dans différentes catégories : outre le «Je» initial, des termes qui dénotent la douleur («plainte»), la violence («rompt»), la folie («délire»), d'autres termes porteurs d'une connotation négative («chauve», «horreur», «trébuche») et d'autres enfin pourvus d'une valeur sensuelle («à demi-nu», «baigne»). La tonalité douloureuse et sensuelle ne doit sans doute pas être indifférente à ce que le poète a vécu avec Catherine Pozzi. Et on peut entendre dans «une plainte *inouïe*», émise par le nouvel Orphée, un écho de «quelque chose d'immense, d'*illimité*, d'*incommensurable*» que lui a fait sentir son Eurydice (C, VIII, 762)²⁹. Mais on aurait pourtant tort d'expliquer les inflexions du sens, causées par le remaniement, en les réduisant toutes à une seule et unique expérience douloureusement vécue. La retouche *négative* la reflète sans doute, mais il convient d'ajouter que cette inscription nouvelle du *négatif* entraîne aussi un effet de *dynamisation*. Dans le premier tercet, par exemple, la description objective, extérieure (*Et sa lyre divine enchante les porphyres*) fait place à l'évocation d'une sensation interne (*et chaque pierre fée / Se sent un poids nouveau qui vers l'azur délire*). Dans le second tercet, de même, la description stable et statique (*Car le temple érigé par ce musicien / Unit la sûreté des rythmes anciens*) est remplacée par l'expression plus dynamique (*D'un Temple à demi-nu le soir baigne l'essor*). Avec cette dynamisation d'ailleurs, la personne d'Orphée («*ce musicien*») disparaît — «disparition élocutoire, dit Mallarmé, du poète»³⁰ — pour laisser surgir, en tant qu'«œuvre pure», «un Temple à demi nu».

Rimes

Observons ensuite la refonte des rimes. Celle qui manquait est restaurée. Le changement de mot final au vers 3 (de *lumière* à *trophée*) va de pair avec celui du vers 10 (de *trophée* à *fée*) pour la double rime avec *Orphée* (vv. 1, 9). Quant à la rime faible aux vers 2-4 (*descend / argent*), elle est elle aussi remaniée, ce qui permet à *retentissant* (v. 4) de rimer richement avec *tout puissant* (v. 5) et *éblouissant* (v. 7). Dans les tercets, *porphyre* (v. 11), qui rimait avec *lyre* (v. 14), est remplacé par *délire* et la rime *musicien / anciens* (v. 12-13) fait place à *essor / or*, dont la

sonorité dorée fait écho à *Orphée*. En somme, l'essentiel de ces changements se ramène à un rétablissement et à un enrichissement des rimes dont bénéficie surtout le premier quatrain.

Rythme

Le rythme des vers est également rectifié. La disjonction entre le mètre et la syntaxe, que l'enjambement interne introduisait dans le vers 1 (*Il évoque, en un bois // thessalien, Orphée*), fait place, dans la nouvelle version, à une césure marquée par la virgule, qui restaure le rythme de l'alexandrin classique (*Je compose en esprit, // sous les myrtes, Orphée*). Plus notable est la retouche du vers 2. Les deux versions contiennent un rejet similaire («*Sous les myrtes, »*; «*L'admirable!...*»), mais elles divergent sur la force de la césure : alors qu'elle s'affaiblissait après le clitique (*et le // soir antique descend*), elle est maintenant affermie par la virgule (*Le feu, // des cirques purs descend*). La révision du vers 7 retient également l'attention. Dans la version de 1891 (*Et l'on voit grandir vers // l'azur incandescent*), la césure était incertaine après la préposition monosyllabique. Dans la version de 1926 (*Une plainte inouïe // appelle éblouissants*), le vers est nettement scandé 6-6. Remarquons enfin qu'on ne trouve aucune modification en sens inverse, c'est-à-dire dérégulant le rythme 6-6.

On peut en conclure que le changement rythmique renforce le patron métrique là où il était mal assuré (vv. 1, 2, 5, 7) pour le faire coïncider avec l'alexandrin classique. Il est également à remarquer que les vers 8, 9 et 14 demeurent intacts (à l'exception de la ponctuation à la fin du v. 14) et que le rythme 4-4-4 persiste au vers 8 comme au vers 14. Le parallélisme est conservé entre les quatrains et les tercets, et s'appuie toujours sur deux piliers : l'écho maintenu du vers 1 et du vers 9 («*Orphée*»), et la structure inchangée des vers 8 et 14.

En résumé, la réécriture d'«*Orphée*» a consisté, du point de vue de la versification, à perfectionner ou purifier le sonnet, qui laissait encore subsister des traces prosées, pour consolider son armature classique.

Entre le mélange et la pureté, entre la perfection et l'expérimentation, entre les vers audacieusement prosés et le sonnet classiquement rectifié, il est loisible à chacun, bien sûr, de marquer son inclination. Celle de Valéry s'est indubitablement portée vers la purification (au moins, publiquement,

car, comme nous l'avons constaté au début, le poète Valéry ne se réduit pas à cette face officielle qui nous en cache le plus souvent une autre, plus discrète et privée, celle du poète en prose). Cela ne doit pas néanmoins nous faire oublier que ce poète, souvent qualifié de « classique », ne l'a pas toujours été : ses textes de jeunesse témoignent, comme nous l'a montré l'exemple que nous avons disséqué, d'une audace assez novatrice qui rappelle qu'il fut contemporain du symbolisme et du renouvellement des formes poétiques au XIX^e siècle ; à cette aune, les œuvres de sa maturité portent encore la trace de son intérêt inaltérable pour la frontière toujours vivante entre prose et vers.

Conclusion

Essayons, pour finir, de situer « Paradoxe » et « Orphée » dans l'itinéraire de Valéry, en réfléchissant sur leurs rapports avec deux œuvres de sa maturité : *Eupalinos ou l'Architecte* (1921) et *Amphion* (1931).

Eupalinos et *Paradoxe* partagent le même sujet de « l'architecte » mais aussi le thème de « l'analogie » entre la musique et l'architecture : « de subtiles analogies » qui « unissent l'irréelle et fugitive édification des sons, à l'art solide » (*Œ*, I, 74)³¹. Ce passage de *Paradoxe* correspond parfaitement à celui d'*Eupalinos* : « une divine analogie » ou « hymen de pensées » qui fait naître « cet étrange rapprochement des formes visibles avec les assemblages éphémères des sons successifs » (*Œ*, I, 496). Cette analogie rappelle d'ailleurs la fameuse répartition des édifices selon Eupalinos : « les uns sont muets ; les autres parlent ; et d'autres enfin, qui sont les plus rares, chantent » (*Œ*, I, 492-493). Or, « le temple érigé par ce musicien », « Orphée », doit être l'un de ceux qui chantent. De plus, « un Temple à demi nu » du nouvel « Orphée », sensuellement remanié dans la version de 1926 (donc, après *Eupalinos*), fait songer, de son côté, à « ce temple délicat » qui est, dit Eupalinos, « l'image mathématique d'une fille de Corinthe [qu'il a] heureusement aimée » (*Œ*, I, 492).

La prose poétique du jeune Valéry trouve un autre écho qui n'est pas seulement d'ordre thématique mais aussi d'ordre formel. La structure du *Paradoxe* telle que nous l'avons montrée — celle en mouvement qui réalise un passage de la prose poétique aux vers finaux et qui incarne ainsi la genèse même d'une œuvre à la fois architecturale, musicale et poétique : un temple symphonique du sonnet —, cette structure préfigure l'enjeu

d'*Amphion*³²⁾. Dans ce « mélodrame » que Valéry a créé en collaboration avec Arthur Honegger quarante ans après *Paradoxe*, il s'est posé, ou plutôt, a posé à son musicien « le problème le plus difficile, peut-être, qu'un compositeur ait eu jamais à résoudre », à savoir « qu'il doit traiter toute la première partie avec un minimum de moyens, presque par les voix seules, et quelques percussions » avant de faire, dans la deuxième, « un développement foudroyant de toutes les ressources de cet art, depuis la gamme jusqu'à la grande fugue ». En bref, « Le minimum de musique, d'abord. Le maximum, ensuite. » (*Œ*, II, 304-305). Cette idée d'une œuvre qui met en scène son propre processus de composition, nous l'avons vue réalisée, d'une autre façon, dans la prose poétique du jeune Valéry.

Le diptyque que nous avons traité ici préfigure ainsi la théorie de l'art valéryenne, l'analogie entre l'architecture et la musique, mais aussi sa poétique, ou plutôt, « poïétique » qui se résume à la notion de « faire » : œuvre en tant qu'« acte de faire » plutôt que « la chose faite ».

Revenons enfin à notre sujet principal, *Valéry entre prose et vers*, afin de constater sa position complexe à l'égard de la « prose » qu'il méprise ostensiblement (tantôt pour purifier la poésie, tantôt pour condamner le roman) mais dont il cherche secrètement le « secret ». C'est en 1917 — juste après, curieusement, l'achèvement de *La Jeune Parque* — que Valéry note dans ses *Cahiers* : « Vingt fois depuis 3 mois, j'ai cru saisir un des secrets de l'art »³³⁾. Ce « secret nouveau » de la prose nous rappelle celui, ancien, du *Paradoxe* : « le secret, le glorieux amour absolu » qui « se dégage et s'essore de tous les motifs exprimés », annonçant ainsi l'apparition d'« Orphée » et des vers qu'il « chante » sous l'apparence de la prose. Mais ce « secret » masqué par la main précoce ne doit pas être le même que celui que le poète de maturité a cru saisir. Car, celui-là caché dans la prose poétique se fondait essentiellement sur la régularité métrique, alors que le « secret nouveau » s'appuie sur un autre principe : il s'agit d'« amener chaque phrase à une place » en donnant à la prose « des règles aussi rigoureuses qu'aux vers rigoureux » mais non « des règles de métrique intellectuelle » (*C*, VI, 552-554). Reste à creuser la réflexion valéryenne sur cette nouvelle prose et à mesurer la distance — rupture ou continuité — entre la prose poétique de jeunesse et celle dont le poète mûr cherche à saisir le « secret ».

NOTES

- 1) Suzanne BERNARD, *Le Poème en prose : de Baudelaire à nos jours*, Paris : Nizet, 1959, p. 524 et p. 762, n. 402. Le livre mentionne deux poèmes en prose valéryens : *Purs drames*, paru dans les *Entretiens politiques et littéraires* en mars 1892, et *L'Ange* que Valéry a esquissé en 1921, puis abandonné et qu'il n'a achevé que juste avant sa mort, le datant de « mai 1945 » (publication posthume).
- 2) Cf. Robert PICKERING, *Paul Valéry, poète en prose : la prose lyrique abstraite des Cahiers*, Paris : Lettres modernes, 1983 [« La prose poétique des Cahiers (résumé de thèse) », *Bulletin des Études Valéryennes*, n° 20, mars 1979, pp. 13-15] ; Franklin, URSULA, *The Rhetoric of Valéry's Prose « Aubades »*, University of Toronto Press, 1979 ; Judith ROBINSON, « Réflexions sur les poèmes en prose de Valéry », *Bulletin des Études Valéryennes*, n° 23, mars 1980, pp. 23-30. Voir aussi la préface de Michel JARRETY dans son édition : Paul VALÉRY, *Poésie perdue : Les poèmes en prose des Cahiers*, Paris : Gallimard, coll. « Poésie », 2000.
- 3) D'autres textes de Valéry sont aussi intéressants du point de vue des frontières des genres : les « Dialogues » comme *Eupalinos ou l'Architecte* (1921), *L'Âme et la Danse* (1921), *Dialogue de l'Arbre* (1942), *Mon Faust (Ébauches)* (1941-1945) sont de la prose avec une tonalité poétique, contenant parfois des poèmes versifiés ; les « Mélodrames », *Amphion* (1931) et *Sémiramis* (1934), sont composés de la prose dramatique et du vers chanté ; les recueils composés, tels que *Mélange* dont le titre initial était *Mélange de prose et de poésie* (1939), *Mauvaises pensées et autres* (1941), *Tel Quel* (1941-1943), *Histoires brisées* (1950, publication posthume), etc.
- 4) Lettre de Valéry à Gide du 5 avril 1891, in André GIDE - Paul VALÉRY, *Correspondance 1890-1942* [désormais *Corr. G/V*], nouvelle éd. Peter FAWCETT, Paris : Gallimard, coll. « Cahiers de la NRF », 2009, p. 93.
- 5) Valéry a fait figurer le « Paradoxe » à la suite d'*Eupalinos* dans le premier tome A de ses *Œuvres* (12 vol.), paru en 1931 aux Éditions du Sagittaire.
- 6) Pour le mythe d'Orphée à l'époque symboliste, voir par exemple Françoise GRAUBY, *La création mythique à l'époque du symbolisme*, Paris : Nizet, 1994, pp. 153-164. Quant à ce thème chez Valéry, voir William Mc. STEWART, « Le thème d'Orphée chez Valéry », *Entretiens sur Paul Valéry*, sous la direction d'Émilie NOULET-CARNER, Paris - La Haye : Mouton, 1968, pp. 163-178 ; id. « Peut-on parler d'un "orphisme" de Valéry ? », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 22, 1970, pp. 181-195 ; Huguette LAURENTI, « Orphée et Wagner », *Entretiens sur Paul Valéry*, textes recueillis par Daniel MOUTOTE, Paris : P.U.F., 1972, pp. 79-85 ; Michel JARRETY, « Orphée et Valéry : De la voix de l'architecte à la voix de l'Éros », *Revue de littérature comparée*, vol. 73, n° 4, 1999, pp. 499-509.
- 7) Michel SANDRAS, *Lire le poème en prose*, Paris : Dunod, 1995, p. 11.

- 8) Le texte occupe cinq pages dans *L'Ermitage* (format 25 x 16 cm), n° 3, mars 1891, pp. 129-133. Voir aussi la nouvelle édition des *Œuvres* de Paul VALÉRY, 3 vol., éd. Michel JARRETY, Paris : Librairie Générale Française, coll. «La Pochothèque», 2016, t. I, pp. 72-76. Quant à l'édition procurée par Jean HYTIER (*Œuvres*, 2 vol., Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1987 [1957] et 1988 [1960]), ce texte est renvoyé aux notes du tome II, pp. 1403-1406.
- 9) Nous indiquons les trois parties et leurs paragraphes par des chiffres romains et arabes. Nous marquons aussi la césure à la 6^e syllabe par le signe «//», la diérèse par un trait d'union et la synérèse par l'italique.
- 10) Indiquons par le signe * que l'italique est de Valéry.
- 11) Le chiffre désigne les occurrences du mot dans la section du texte qui précède le sonnet.
- 12) Lettre de Louÿs à Valéry du 10 avril 1891, in André GIDE - Pierre LOUÏS - Paul VALÉRY, *Correspondances à trois voix*, éd. Peter FAWCETT et Pascal MERCIER [désormais *Corr. G/L/V*], Paris : Gallimard, 2004, p. 438.
- 13) Benoît de CORNULIER, *Théorie du vers*, Paris : Éd. du Seuil, 1982, p. 134 *sqq.*
- 14) Le texte est reproduit par Michel JARRETY dans son édition des *Œuvres*, t. I, pp. 78-79. Dans l'édition de la Pléiade, ce texte aussi, comme «Paradoxe», est renvoyé aux notes.
- 15) *Corr. G/V*, p. 90. L'appellation «faux sonnet» est de Gide. Il l'appelle aussi «apocryphe sonnet» (*Corr. G/V*, p. 96).
- 16) Lettre de Louÿs à Valéry du 10 avril 1891 (*Corr. G/L/V*, p. 438).
- 17) Lettre de Valéry à Louÿs du 12 avril 1891 (*Corr. G/L/V*, p. 439).
- 18) «Hommage». La citation de Valéry est un peu différente du texte de Mallarmé, qui met au pluriel «les vélins» et les «sanglots sibyllins».
- 19) Cf. *Corr. G/L/V*, pp. 464-465, n. 1 et *Corr. G/V*, p. 113, n. 4.
- 20) *Corr. G/V*, pp. 120, 175. C'est à Henri de Régnier que Gide fait allusion.
- 21) *Corr. G/L/V*, p. 442.
- 22) Paul VALÉRY, *Lettres à quelques-uns*, Paris : Gallimard, 1952, p. 44.
- 23) Bien qu'il retravaille ce sonnet de jeunesse pour le publier dans *Les Fêtes* en septembre 1913.
- 24) Paul VALÉRY, *Album de Vers anciens*, Maestricht : A. A. M. Stols, 1926, p. 10. C'est la version identique que Valéry a fait publier un mois avant chez le même éditeur sous le titre *Quelques vers anciens*. Pour ce nouvel «Orphée» comme pour les autres pièces de l'*Album*, Michel JARRETY donne la dernière version revue par l'auteur, celle de 1942 (voir tome I, p. 438). Quant à Jean HYTIER, il se réfère au texte donné dans le tome C des *Œuvres* (1933) et dans l'éd. de 1941 de *Poésies*.
- 25) La comparaison des deux versions est faite par James R. LAWLER, «The Technique of Valéry's *Orphée*», *Journal of the Australasian Universities Modern Language Association*, n° 5, 1956, pp. 54-64.
- 26) Les manuscrits d'«Album de vers anciens» [AVAm], BnF NAF 19003, f^{os} 20-30.
- 27) Cf. article cité à la note 6. Voir aussi Michel JARRETY, *Paul Valéry*, Paris :

- Fayard, 2008, p. 632.
- 28) Les trois points initiaux étaient déjà présents dans la première version manuscrite de 1913 (AVAmS, f^o 20) ainsi qu'une version plus antérieure, celle de l'album des vers manuscrits que Valéry a offert à Gide en 1892. Pour cet album intitulé *Ses vers*, voir Henri MONDOR, *Les premiers temps d'une amitié*, Monaco : Éd. du Rocher, 1947, pp. 103-112.
- 29) L'abréviation renvoie à l'édition intégrale des *Cahiers* en fac-similé, 29 vol., Paris, C.N.R.S., 1957-1961. C'est nous qui soulignons.
- 30) « Crise de vers », *Divagations*.
- 31) L'abréviation renvoie à la nouvelle édition des *Œuvres* de Paul Valéry, procurée par Michel JARRETY et citée plus haut.
- 32) Je suis ici la remarque de Hiroaki YAMADA, « Correspondance ou art total ? — Un poète face aux arts rivaux (le cas de Valéry) », communication faite dans le colloque franco-japonais *Correspondance des arts* des 7 et 8 novembre 2015 à la Maison Franco-Japonaise (Tokyo).
- 33) C, VI, 552-554. Dans sa lettre à Pierre Louÿs du 6 juin 1917 (*Corr. G/L/V*, p. 1261), Valéry dit presque la même chose : « vingt fois depuis deux mois ». Depuis *deux* ou *trois* mois, il désigne sans doute l'achèvement de *La Jeune Parque*, dont l'achevé d'imprimer est daté du 30 avril.