

B i b l i o t h è q u e
des
I D É E S

Paul Valéry
et le théâtre

par

HUGUETTE LAURENTI

nrf
Éditions Gallimard

*Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous les pays, y compris l'U.R.S.S.*

© *Éditions Gallimard, 1973.*

A la mémoire de mon père.



*Quel dramaturge vous feriez! lui
dis-je, vous semblez surveiller quel-
que expérience aux confins de toutes
les sciences! Je voudrais voir un
théâtre inspiré de vos méditations...*

La Soirée avec Monsieur Teste.
(*Œuvres*, Pl. II, p. 21)

Les mots suivis d'un astérisque figurent au *Lexique*, p. 727 sqq.
L'édition de référence est celle des *Œuvres* (Bibliothèque de la Pléiade, 1960).
Les références aux *Cahiers* mentionnent seulement le tome et la page (Éditions du C.N.R.S., 29 vol.)

INTRODUCTION

Quand Ida Rubinstein annonça, pour la saison de 1931, dans son programme de ballets, une œuvre dont le « livret » était dû à Paul Valéry, l'étonnement du public parisien égala celui de la critique. Le plus abstrait des poètes se laissait donc séduire par la scène, et descendait des hauteurs où l'avait placé la réputation de la Jeune Parque et du Cimetière marin pour devenir librettiste d'opéra ! La poésie — telle du moins que Valéry la pratiquait — et le théâtre semblaient si peu s'accorder que, trois ans plus tard, au moment de la création de Sémiramis, certains critiques, ayant sans doute perdu le souvenir de cet Amphion qui avait pourtant passablement excité les esprits, s'étonnaient encore de voir leur poète se commettre à l'Opéra¹.

Patiemment, cependant, dans chacun des entretiens qu'il accordait à la presse, Paul Valéry s'appliquait à rétablir une vérité qui semblait échapper à ses interlocuteurs. Il rappelait que ni le thème d'Amphion, ni la forme de l'œuvre n'étaient d'une invention récente ; il évoquait, à propos de cette pièce, des projets anciens où étaient mêlés de grands noms comme celui de Debussy, — avant d'écrire l'Histoire d'Amphion qui est, en matière d'art dramatique, sa première

1. Un texte de Maurice de Waleffe donne une assez bonne idée de la réputation du poète et de la manière dont la critique abordait son œuvre théâtrale : « Paul Valéry au théâtre ! s'écriait-il. Et quel théâtre : un livret d'opéra ! Le plus banalisé des genres littéraires, signé du poète le plus ésotérique, sept fois replié sur lui-même comme un sphinx sur son encrier (*sic*), enfin l'homme en comparaison de qui Stéphane Mallarmé fut presque un écrivain relâché et populaire... » (*Journal*, 10.5.1934.)

profession de foi¹. Il en reprenait ensuite les grandes lignes en parlant de Sémiramis, il évoquait à nouveau les mêmes souvenirs. Au critique qui s'étonne de le voir « commettre un livret d'opéra² » il réplique, en reprenant à son compte le terme péjoratif : « Le livret de Sémiramis n'est pas pour moi un avatar imprévu. Ce serait plutôt l'aboutissement d'un art poétique que je couve depuis quarante ans. »

C'est en effet aux années de sa jeunesse, où il subissait, avec Mallarmé, « l'enchantement de Beethoven et de Wagner³ », qu'il fait remonter ses premiers projets, — et les premières notes se rapportant au théâtre apparaissent dans les Cahiers de 1898. Car la lecture des Cahiers nous permet aujourd'hui de mesurer combien l'intérêt porté au théâtre fut chez lui précoce, — combien aussi il demeura permanent jusqu'à cette dernière œuvre que la mort interrompit, et qu'il nomma « son » Faust.

En fait, l'histoire des relations de Paul Valéry avec le théâtre n'est pas chose simple. Elle ne peut pas se réduire à celle des représentations à l'Opéra des deux « mélodrames » dont s'étonna la critique, ni à cette Cantate du Narcisse qui fut leur succédané, ni même au vaste projet du « III^e Faust » dont seuls furent réalisés de beaux fragments que Valéry lui-même s'obstinait à considérer comme une œuvre « latérale ». Elle participe de tout un ensemble de recherches concernant la création esthétique et, d'une façon plus large, du « système »* que l'écrivain travailla, sa vie durant, à construire. C'est pourquoi, dans ce domaine peut-être plus que dans d'autres, les Cahiers nous sont si précieux. On sait maintenant ce qu'ils représentèrent par rapport à l'œuvre de pure création : une sorte de double critique qui s'épanouit au jour le jour comme une prolifération envahissante et méthodiquement cultivée. Or, dès l'abord s'impose, à propos du théâtre comme dans les autres domaines, une évidence : l'énorme disproportion entre le volume des notes — réfle-

1. Conférence donnée à l'Université des Annales le 14 janvier 1932 et publiée pour la première fois dans *Conférenciá* le 5 août de la même année. Le texte fut ensuite inséré dans *Pièces sur l'Art* et repris, avec de légères modifications, dans *Variété III* en 1936 (in *Œuvres*, pl. II, pp. 1 277 sqq.)

2. Il s'agit encore de Maurice de Waleffe (*op. cit.*).

3. « Au Concert Lamoureux en 1883 » in *Pièces sur l'Art, Œuvres*, Pl. II, p. 1 276.

xions critiques ou projets — et celui de l'œuvre elle-même. Un long travail élaboré dans le secret du cabinet se développe ici, qui prépare des œuvres problématiques dont beaucoup ne verront pas le jour. Jamais n'est perceptible la hâte de créer, mais bien plutôt s'ébauchent, en reprises successives, les conditions de la création, les lois qui régissent les structures des réalisations envisagées.

Ce travail, auquel l'auteur s'est adonné dans la joie des « délices formelles », est plus qu'un autre révélateur. Révélateur d'abord d'un tempérament en qui commande le plaisir de la recherche, et pour qui la création ne peut être qu'exercice d'application, — la merveille étant que la réussite, si elle atteint toute sa plénitude, fera oublier cette première et ingrate fonction. Tout comme la Jeune Parque et le Cimetière marin dans le domaine de la poésie, Amphion et Sémiramis ne procédèrent, au départ, d'autre ambition que de porter à la scène la réalisation des théories valéryennes concernant le théâtre. Et nous savons maintenant que d'autres tentatives, avortées pour des raisons diverses, ont précédé celles-là. Révélateur aussi des goûts du poète, ce long dialogue quotidien avec soi-même nous montre Valéry aux prises avec une forme de création littéraire qui le séduit et le rebute alternativement. Les jugements qu'il porte sur les auteurs dramatiques — classiques ou contemporains — sont sur ce point très significatifs. Le refus d'une littérature qui prend appui sur le réel, l'exaltation des contraintes formelles, l'aspiration à substituer à une trop facile vérité humaine une signification symbolique qui élève l'œuvre dans l'abstrait, sont autant de traits fondamentaux du génie valéryen, et il n'est pas surprenant de les retrouver dans une conception du théâtre qui se veut originale et personnelle.

Par là s'explique d'ailleurs ce mélange d'attrait et de répulsion que le théâtre exerça sur Valéry. Si son « insularité » * répugnait à l'expression grossie et démonstrative des sentiments et des instincts qui font appel chez le spectateur aux mouvements les plus primitifs, ses ambitions esthétiques l'éloignaient également de tout théâtre où le trompe-l'œil prend la forme d'une imitation servile du réel. La tradition réaliste, solidement implantée, rejetait aux antipodes du goût valéryen aussi bien les grands classiques, dont l'interprétation traditionnelle noyait la vigueur sous les poncifs

d'un académisme bourgeois, que les auteurs modernes les plus applaudis dont le désir était de reproduire la vie et de faire vrai. Erreur monumentale aux yeux de Valéry, pour qui la vie et l'art ne pouvaient se confondre, — le grand problème de la création au théâtre étant précisément de retrouver la vie par le moyen de l'art sans asservir celui-ci à celle-là. Ce n'étaient pas les efforts d'Antoine qui, de ce point de vue, pouvaient sauver le théâtre, puisqu'ils ne servaient, malgré la noblesse des intentions, qu'à implanter plus solidement sur la scène, avec la méthode naturaliste, l'imitation du réel. C'est sur ce refus du quotidien et de l'humain qu'est fondée, pour une large part, l'esthétique dramatique de Paul Valéry, et nous verrons quelle importance il a, sur le plan théorique, attachée à ces problèmes.

Pourtant, si Valéry s'est occupé de théâtre — au point de devenir lui-même auteur dramatique — ce n'est pas par simple goût du paradoxe, ni pour s'abandonner au seul plaisir négatif de la critique. Le spectacle de la scène exerçait sur lui, de son propre aveu, une fascination indéniable, et cet attrait pour une forme d'art qu'il jugeait pervertie par le goût du siècle avait chez lui des racines multiples. Le théâtre ne pouvait le séduire que dans la mesure où il sentait la possibilité de le concevoir tout autre que son époque n'était capable de le lui offrir. Cette rupture entre le théâtre de son temps et lui-même, Valéry la constatera encore en 1942, lorsqu'il rédigera un article intitulé « Mes Théâtres » où il résumera ses conceptions dramatiques. « Je vais très rarement au théâtre », déclare-t-il pour commencer. Puis il précise : « J'ai dit que j'allais fort peu au théâtre. Mais un certain théâtre vient assez souvent à moi, se fait rêver : il est un objet assez fréquent de mes pensées perdues ¹. »

On peut voir là une allusion à toutes les réflexions sur le théâtre qui parsèment les Cahiers — et elles sont particulièrement nombreuses à cette époque, qui est celle du Faust — en même temps que l'affirmation de leur gratuité : pour un esprit chez qui le plaisir de la recherche prime celui de la réalisation, l'art dramatique représente le terrain idéal où peuvent proliférer, en marge de toute ambition créatrice, les « idées inutiles » et les « pensées perdues ». « Elles sont véri-

1. Œuvres, Pl. I, p. 1792

tablement perdues, ajoute Valéry, puisque je les laisse volontiers s'égarer dans la forêt magique du Possible, c'est-à-dire de l'impossible, et que je ne sais pas maintenir mon esprit dans la voie qui le mènerait à la production dramatique réalisable¹. » Sans doute y a-t-il là quelque exagération, puisque à plusieurs reprises le théoricien s'est fait créateur, et qu'il écrit ces lignes à l'époque où précisément la rédaction du « III^e Faust » occupe son esprit. Mais il est bien vrai qu'aucune des œuvres réalisées ne correspondit pleinement à des ambitions qui franchissaient parfois la limite du possible, et que ce « III^e Faust » lui-même, qu'il condamnait déjà à n'être jamais achevé, demeurait pour lui une œuvre « latérale », un exercice passionnant, mais occasionnel.

Ce n'est cependant pas la seule fantaisie qui commande cette longue méditation sur les arts de la scène, et Paul Valéry reconnaît lui-même que ces constructions de l'esprit, qu'il qualifie d'« inconsistantes », sont assez précises dans leurs combinaisons pour « signifier quelque chose² ». Il ne s'agit de rien moins que de dégager et de définir les lois d'un art dramatique qui, s'opposant aux formes couramment représentées, permettrait l'épanouissement de toutes les possibilités techniques et esthétiques d'un théâtre digne de ce nom. Ce faisant, Valéry cédait à un double mouvement : d'une part il se forgeait pour lui-même une conception du théâtre à l'unisson de sa conception générale de l'art et intégrait la création dramatique dans le « système » qui lui permettrait de conduire sa recherche dans tous les domaines de l'esprit ; d'autre part, il prenait place, consciemment ou non, dans la lignée de ceux qui rêvent, depuis la fin du xix^e siècle, de rénover le théâtre en lui rendant ses vertus propres. Son admiration pour Wagner, sa sympathie pour Jarry sont le témoignage de ce désir novateur. Il n'est pas jusqu'à la réflexion sur la pantomime et à l'intérêt porté aux marionnettes qui, explicables en partie par un goût naturel du poète et ses origines italiennes, ne se trouvent en accord avec la redécouverte, par les grands théoriciens de la scène, des « pupazzi » et de la commedia dell'arte. Nul doute qu'il ne faille replacer les goûts de Valéry en matière d'art dramatique — si per-

1. Œuvres.

2. Op. cit., p. 1 793.

sonnels soient-ils la plupart du temps — dans le courant qui, venu de Wagner, s'épanouit avec le symbolisme et trouve un écho magnifié dans les considérations mallarméennes sur le théâtre et sa métaphysique.

La réflexion de Paul Valéry dans ce domaine naît en effet sous la double influence de Wagner et de Mallarmé. C'est de lui-même, et presque incidemment, que Valéry rencontre Wagner, en qui il découvre d'abord le musicien. Mais le premier contact avec l'opéra wagnérien le convainc de la possibilité de concevoir un théâtre total — celui dont Wagner émit précisément la théorie¹ — unissant dans une synthèse harmonieuse les différents moyens d'expression. C'est donc par la musique que Valéry s'intéressa d'abord au théâtre ; et le procès de l'opéra traditionnel n'est pas sans rapport avec ses premières velléités de dramaturge, ni avec l'élaboration du « mélodrame liturgique », qui trouvera tout naturellement sa place sur la scène de l'Opéra. L'admiration que Mallarmé professait pour le « dieu Richard Wagner » ne pouvait que renforcer chez Valéry le sentiment que c'était bien là le vrai théâtre, le « théâtre de l'avenir » selon la propre formule wagnérienne.

On peut de même penser que l'influence mallarméenne rejoint un goût naturel de Valéry pour l'expression gestuelle et encourage celui-ci à voir dans la danse l'un des arts les plus complets et les plus purs. Il n'est que de lire dans les *Divagations* les réflexions où l'auteur d'Hérodiade dégage les diverses fonctions de la danse et insiste sur sa valeur métaphorique et son pouvoir d'abstraction, pour se rendre compte de la parenté de ces conceptions avec celles que Paul Valéry développera plus tard beaucoup plus longuement². Sans doute l'auteur d'Amphion, lorsqu'il collaborera avec Ida Rubinstein, utilisera-t-il essentiellement les formes expressives de la danse, suivant la technique héritée des ballets russes. Encore le fera-t-il à regret, à cause de l'interprète³. Mais ses premiers projets, ainsi que de nombreuses réflexions sur cet art, prétendent mettre en évidence la valeur abstraite

1. Valéry a pu être très tôt initié à cette théorie non seulement par Mallarmé, mais aussi par la *Revue wagnérienne* à laquelle Mallarmé lui-même avait collaboré.

2. Voir II^e partie, ch. v, p. 178.

3. Voir III^e partie, ch. iv.

de la danse, qui fait de la danseuse un « hiéroglyphe ¹ » et de son geste l'acte gratuit par excellence. L'admiration pour Loïe Fuller — que partagèrent tous les esthètes de l'époque — et l'intérêt porté à la pantomime sont des points qui rapprochent encore les deux poètes. Ils se situent en fait l'un et l'autre, chacun avec les nuances qu'impose sa personnalité, dans le très fort courant de rénovation esthétique qui entraîne alors les esprits audacieux et commence à déferler sur le théâtre. Les diverses conceptions du « théâtre total », nées de l'héritage wagnérien, l'importance accordée, à partir de cette époque, à l'expression gestuelle, le goût du mime et de la danse et le grand essor de celle-ci ² préparent une transformation des techniques théâtrales fort parente de celle que souhaita l'auteur d'Amphion. Paul Valéry a montré de façon magistrale quel tournant capital représenta le symbolisme dans l'histoire de la poésie. Mais cette esthétique suit un cheminement parallèle à travers la révolution dramatique qui s'amorce au même moment. Ici encore, il s'agit pour l'artiste créateur de « reprendre à la musique (son) bien », — et la danse, où le geste s'unit directement à la musique, apparaît tout naturellement comme une forme privilégiée. Plus tard, Valéry rêvera d'y adjoindre l'usage musical de la parole ordonnée et de la voix humaine, dans une synthèse de tous les moyens d'expression.

Du même coup, la relation s'établit clairement chez lui entre les conceptions dramatiques et la « poétique » *, — entre le dramaturge et le poète. La Jeune Parque fut présentée par son auteur comme un exercice d'application de ses théories poétiques ; il n'est pas interdit de voir aussi, dans ce long récitatif, le premier essai dramatique de Valéry, qui se réclame à son propos de Gluck, de Racine et de Wagner. Ainsi, la recherche théâtrale complète la recherche poétique et lui fait écho. Elle s'inscrit dans le même ordre de préoccupations, de relations avec les contemporains et d'influences plus ou moins consciemment reçues. Elle garde cependant un

1. Il est significatif que le premier projet de « ballet » valéryen reprenne, pour son titre, un terme de Mallarmé : « L'Hiéroglyphe » ; cf. III^e partie, ch. 1, p. 277.

2. On vit ainsi entraînés dans l'entreprise des Ballets russes, puis dans celle des Ballets suédois et dans leurs multiples succédanés — dont les ballets d'Ida Rubinstein — les plus grands noms de la littérature et de la musique.

caractère bien particulier, inhérent à l'esprit valéryen.

Sa qualité essentielle est en effet cette gratuité que notait, nous l'avons vu, Valéry lui-même; s'il se refuse à être un dramaturge, n'oublions pas qu'il se refuse aussi, d'une façon générale, à être par vocation un littérateur. Il s'agit donc d'une recherche conduite pour elle-même par un esprit curieux et toujours aiguïté. Que cette recherche débouche fatalement sur la tentation de créer prouve la permanence, chez l'auteur de la Jeune Parque, malgré ses dénégations et les contraintes qu'il s'impose, d'un tempérament créateur. Mais ce qui domine, c'est le plaisir d'une analyse menée au jour le jour, faite de reprises et de progressions successives, qui s'imbrique constamment dans d'autres recherches de même sorte portant sur les sujets les plus variés. Prenant place dans la vaste analyse de l'esprit que Valéry, chercheur matinal et quotidien, s'est donnée pour tâche, chacun de ces sujets a sa valeur intrinsèque. Celle du théâtre est d'autant plus grande qu'il s'agit là d'un genre très particulier, mettant en pratique les opérations de l'esprit les plus diverses et touchant aux problèmes capitaux du Moi, de ses moyens d'expression et de sa communication avec les autres. En ce sens, l'analyse valéryenne concernant le théâtre s'insère dans une méditation beaucoup plus large, et c'est pourquoi, lorsqu'il cherche à définir les lois du genre, Valéry use de sa méthode familière, appliquant à l'art dramatique les principes dont il a fait le fondement même de la connaissance. D'où les références constantes au « système », et l'utilisation des procédés habituels de raisonnement le plus souvent empruntés au langage scientifique. D'où aussi le caractère formel de cette recherche, qui fait fi bien souvent des possibilités d'application.

Ce travail solitaire et théorique semble ignorer la révolution qui s'opère à son côté dans le monde actif du théâtre, — et nous savons pourtant qu'il ne pouvait en être ainsi : les rapports que Valéry entretient avec Copeau, avec Claudel, avec des danseurs originaux comme Lifar ou Ida Rubinstein, ses premiers échanges de vues avec Debussy, où la théorie ambitionnait déjà de se muer en réalisation, en attendant l'heure de la collaboration avec Honegger, — sa présence à la représentation d'Ubu-Roi, à celle des Mamelles de Tiréasias, la fréquentation régulière des Ballets russes, du théâtre

des Champs-Élysées, tout cela prouve assez qu'il n'était étranger à rien de ce qui se passait d'important sur la scène française à cette époque. Ce contempteur du théâtre allait peu au spectacle, mais il n'est point d'événement marquant auquel il n'ait assisté. Nul doute donc que sa recherche ne s'en soit nourrie, mais plutôt par une sorte d'osmose, le poète réalisant, en marge de son temps, une véritable redécouverte personnelle du théâtre, suivant la ligne de son « système ».

Cette attitude lui donnait d'ailleurs toute liberté. Il n'était nullement question pour lui de prendre position dans le grand débat ouvert avec le siècle sur l'art du théâtre, mais plutôt de procéder à une mise au point pouvant, selon le moment, prendre l'aspect d'un procès ou devenir construction d'un nouveau système dramatique. L'un et l'autre se confondent souvent, la conception d'une dramaturgie naissant de l'examen des possibilités, et, en premier lieu, de l'étude des formes préalablement existantes, qu'elles soient prises en considération, comme la tragédie racinienne ou le drame wagnérien, ou rejetées, comme le théâtre naturaliste. Mais comme le but n'est pas la création immédiate d'une œuvre précise, l'imagination peut, dans ces matières, se donner libre cours. C'est encore une des caractéristiques de l'esprit valéryen, que cet essor d'une imagination qui s'exerce dans l'abstrait, ou plutôt se plaît à dresser les plans purement théoriques correspondant aux données concrètes sans ambitionner une véritable réalisation. La pensée du chercheur va ainsi des simples réflexions aux projets d'application, chaque phase de la méditation se trouvant également réduite en formules ou exprimée sous forme de schémas. C'est là ce que Valéry appelle, dans « Mes Théâtres », des « constructions inconsistantes, aussi vaines que l'on voudra ¹. »

La manière dont, dans ce texte, il résume de telles « constructions » appuie sur la pluralité des possibles en matière de goût dramatique, — cette pluralité étant tout naturellement autorisée lorsque l'on est, comme lui, dégagé de toute perspective de « production réalisable ² ». Mais en même temps Paul Valéry montre l'unité de sa pensée sur ce sujet, et combien le « Temple » et le « Guignol », ces deux formes aux-

1. Œuvres, Pl. I, p. 1793.

2. Op. cit., p. 1792.

quelles il réduit schématiquement cette « quantité d'imagination » dont il vient de parler, se rejoignent dans une même conception d'un théâtre pur, désolidarisé du réel¹. L'une, le « Guignol », présente « une salle, une scène, un décor aussi manifestement théâtraux que possible », d'où naîtra l'illusion concertée et savamment organisée. L'autre, qualifiée de « Temple », est conçue par rapport à la première « comme une réponse harmonique et une réfutation » et tout, depuis l'architecture du décor jusqu'au jeu qui s'y déroule, affiche le triomphe d'une « convention d'espèce supérieure » qui substitue à la vie ordinaire le « sentiment d'univers »*. L'imagination ne connaît de limites ni dans l'explosion de vie née comme à l'état pur qui emporte le spectateur du « Guignol » dans « une sorte d'ivresse ou de danse des impressions », ni dans la majesté du spectacle « liturgique » qui, à l'image des drames antiques, semble « ne daigner demander qu'une contemplation infinie² ».

Cette liberté de la réflexion valéryenne explique aussi le caractère fragmentaire d'une recherche dont la richesse réside précisément dans la multiplicité des directions qu'elle a prises, au gré du moment. La rançon en sera la difficulté d'aboutir à une synthèse à l'instant de la réalisation. Mais l'examen de l'ensemble de ces remarques et de ces projets montre bien qu'une ligne directrice les commande sous leur apparente diversité, et les relations s'établissent d'une note à l'autre, et même par-dessus les années, permettant au lecteur attentif un regroupement efficace. C'est encore ce que laisse entendre Valéry, lorsqu'il présente ainsi les deux conceptions fondamentales du théâtre entre lesquelles, dit-il, « va et vient (sa) pensée ». « Quand le loisir, explique-t-il, crée à sa façon, en pleine absence de but, et dans l'oubli de tout effort, certaines combinaisons se forment, qui peut-être ont quelque nécessité cachée et ne se réduisent pas à des jeux indifférents du hasard³. »

On voit par là l'intérêt que représentent, dans les Cahiers, les nombreuses notes consacrées au théâtre. Toutes les étapes de la quête valéryenne s'y retrouvent : critique et jugements portés sur les diverses conceptions de l'art dramatique et sur

1. *Op. cit.*, pp. 1793-1794.

2. *Ibid.*

3. *Op. cit.*, p. 1793.

HUGUETTE LAURENTI

Paul Valéry et le théâtre

Paul Valéry, « chercheur » impénitent, doit désormais prendre place parmi ceux qui, depuis Wagner, contribuèrent à la rénovation du théâtre. L'analyse des structures dramatiques examinées dans leur « fonctionnement » fut l'une de ses préoccupations constantes et s'insère dans celle de la « Comédie de l'Intellect » en même temps qu'elle l'éclaire. Les notes et les projets des *Cahiers* témoignent, mieux encore que l'œuvre publiée, d'un sens aigu du théâtre: le refus de tout ce dont l'avait surchargé une tradition « bourgeoise » — réalisme, « psychologie », cabotinage — s'assortit du désir d'en retrouver la vérité première.

Formaliste dans sa méthode — puisqu'elle se fonde sur le « système » inventé par le poète épris de rigueur scientifique, et qu'elle passe par les modèles sans cesse analysés de la musique et de la liturgie, de « l'épure » racinienne et de « l'auto-analyse » wagnérienne —, cette recherche aborde tous les aspects de la dramaturgie, met à nu des relations et des constantes autour desquelles s'organise le « jeu » de la représentation; elle retrouve à travers elles les données que mettaient à jour, à la même époque, les grands théoriciens de la scène.

Elle débouche aussi, nécessairement, sur l'analyse du processus de « fabrication » de l'œuvre dramatique. Le créateur double ici le théoricien dans la recherche d'un théâtre-cérémonie à caractère expérimental, où la parole serait réduite à sa juste place dans l'équilibre de tous les moyens d'expression. De *La Jeune Parque* au « III^e Faust », tout au long d'une carrière que jalonnent de précieuses ébauches, se révèlent les audaces et les timidités de ce « Robinson » de la scène qu'une tendance naturelle portait depuis l'enfance à traduire en formes théâtrales sa vision tragique du Moi, et qui, dans cette activité « latérale », se prend plus volontiers que jamais au pur plaisir de créer, et de se voir créer.

Le lecteur trouvera dans cet ouvrage le répertoire de toutes les citations de Paul Valéry théoricien et créateur.

Huguette Laurenti, dont cette étude est la thèse de doctorat, enseigne la littérature et le théâtre contemporain à l'Université Paul Valéry de Montpellier.

nrf