

Vorbemerkungen

Das hier veröffentlichte Manuskript gibt das mit einer mechanischen Schreibmaschine getippte Originalmanuskript unserer 1963 angefertigten „Prüfungsarbeit“ für das Staatsexamen im Fach Romanistik (Schwerpunkt: französische Sprache und Literatur) an der *Universität zu Köln* wieder. Die damalige durch die mechanische Schreibmaschine mitbedingte Textgestaltung sowie die Orthografie wurden beibehalten. Gemäß der Prüfungsordnung ist der erste Teil der Prüfungsarbeit in französischer und der zweite in deutscher Sprache verfasst. Der französischsprachige Ausdruck der damaligen Studentin wurde weitestgehend beibehalten. Wir sprechen der Diplom-Ingenieurin Madame Lore Hoffmann (Lausanne) unseren warmen Dank dafür aus, den *Scan* des Originalmanuskripts mit Geschick und Geduld in eine bearbeitbare Datei verwandelt zu haben.

Heinz Robert Schlette (seit 1980 bis zu seiner Emeritierung ordentlicher Professor für Philosophie an der *Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn*) hat uns im Frühjahr 1981 freundlicherweise angeboten, unsere Staatsarbeit in der von ihm gegründeten Reihe *Die französische Philosophie im 20. Jahrhundert. Analysen, Texte, Kommentare* (Verlagshaus rororo, Hamburg) zu veröffentlichen. Aufgrund unserer Berufung an die Universität Lausanne im Herbst 1981 fanden wir zu unserem Bedauern nicht mehr die Zeit, das Manuskript druckfertig zu machen. Wir freuen uns, es hier als Dokument unserer vorphilosophischen, der französischen Dichtung und Literatur gewidmeten Periode veröffentlichen zu können.

Ingeborg Schüßler

Pully / Schweiz, im Mai 2025.

BERÜHRUNGSPUNKTE
ZWISCHEN
DER POETIK PAUL VALERYS UND DER
KLASSISCHEN FRANZÖSISCHEN POETIK

Prüfungsarbeit

vorgelegt von

INGEBORG SCHÜSSLER

Köln, den 8. November 1963

Rapports
entre la poétique de Paul Valéry et la poétique française classique

Table des matières

Introduction : problème et méthode	1
<u>1ère Partie : la poétique classique</u>	
<u>Chapitre I : la théorie positive</u>	3
<u>A. Le public et l'œuvre</u>	3
I. Le public : la cour et la ville	3
II. Les fins de l'art : l'utilité et le plaisir	4
<u>B. L'œuvre</u>	6
I. Les règles générales de l'œuvre classique	6
1. Les qualités de l'intelligence	6
a. Le Beau = le Vrai	6
a' L'imitation de la nature	6
b' L'imitation des Anciens	7
c' La vraisemblance	7
d' Les bienséances internes	8
b. Les unités	8
a' Les trois unités	8
b' L'unité du ton	
(la distinction des genres)	9
2. Les qualités du goût	10
a. Le Beau = l'"Agrément"	10
a' L'imitation des Anciens	11
b' Les bienséances externes	12
c' Le "Je ne sais quoi"	12
b. La question des règles	13
3. Conclusion : Les principes de l'œuvre classique.	
La primauté de la forme	14
II. Les règles du langage poétique classique	16
1. La formation du langage poétique classique	
(l'intérêt linguistique ; la traduction)	16
2. Les qualités de l'intelligence	17

a. Le naturel. La simplicité. La clarté	17
b. L'économie	18
a' La restriction du vocabulaire	19
b' La concentration de l'expression	19
3. Les qualités du goût	19
a. Les "agréments"	19
a' La chaleur cachée	19
b' L'harmonie	20
c' Le "Je ne sais quoi"	20
d' La versification	21
e' La musicalité	21
b. Le problème de la poésie (prose et poésie)	22
4. Conclusion : Les principes du langage poétique classique	24
<u>C. Le poète et l'œuvre</u>	25
I. Le poète	25
1. Les qualités naturelles	26
2. Les qualités acquises	26
II. La production de l'œuvre	27
III. Conclusion : La primauté des facultés conscientes sur le "génie"	29
<u>Chapitre II : la théorie négative</u>	
(la critique du style baroque. Abrégé)	29
<u>Conclusion générale</u> : les principes de la poétique classique.	
La primauté de la forme, du style, de l'intelligence	31
 <u>2. Teil: Die klassischen Elemente der Poetik Paul Valéry's</u>	
<u>I. Kapitel: Die positive Theorie</u>	34
Vorbemerkung: Methode und Literatur	34
<u>A. Der Leser und das Kunstwerk</u>	34
I. Der Leser	34
II. Der Zweck des Kunstwerks: das poetische Vergnügen	35
<u>B. Das Kunstwerk</u>	38
I. Das symbolistische Fundament der Poetik Valéry's	
(die radikale Unterscheidung von Prosa und Poesie)	38

1. Die klassische Unterscheidung von Prosa und Poesie	38
2. Die Unterscheidung von Prosa und Poesie bei Valéry	39
II. Vergleich der Fundamente der klassischen Poetik und der Poetik Valéry's	41
1. Die klassische Poetik: Dichtung als Darstellung von Wirklichkeit	41
2. Die Poetik Valéry's: Poesie als reines Sprachkunstwerk	41
3. Schlußfolgerung: Das symbolistische Fundament und die klassische Realisation des Kunstwerkes bei Valéry	43
III. Die klassische Realisation des Kunstwerkes	43
1. Valéry's Haltung zur klassischen Poetik	43
2. Die klassischen Grundhaltungen	44
a. Die Vollkommenheit	44
b. Die Dauer	46
c. Die Tradition	48
d. Die Konventionen	50
a' Skeptizismus und Form	50
b' Der Schaffensprozess	53
c' Prosa und Poesie	55
d' Das Verhältnis von Werk und Leser	57
e. Schlußfolgerung	57
3. Das klassische Material	58
a. Die Metrik	58
a. Die Sprache	58
c. Schlußfolgerung. Die Sparsamkeit der Mittel	62
4. Die klassischen Formaspekte	63
a. Die Kontinuität	63
b. Die Einheit	64
c. Die Konzentration	65
d. Die Einfachheit und die Natürlichkeit	66
e. Die Diskretion	66
f. Die Kritik der "clarté"	67
g. Schlußfolgerung	69

<u>C. Der Dichter und das Kunstwerk</u>	70
I. Der Dichter	70
1. Die natürlichen Anlagen	70
2. Die erworbenen Fähigkeiten	70
II. Das subjektive Ziel des Dichtungsprozesses: Ethik und Psychologie	72
III. Der Dichtungsprozess	74
1. Die "Inspiration"	74
2. Wille und Intelligenz	75
IV. Schlußfolgerung	76
<u>2. Kapitel: Die negative Theorie</u>	
(Die Kritik der romantischen und modernen Literatur)	78
A. Valéry's Kritik der romantischen Literatur (der Verlust des "métiers")	78
B. Valéry's Kritik der modernen Literatur	80
I. Die "antipoetischen" Grundlagen der modernen Welt (der Anachronismus der Poesie)	80
II. Die Hauptangriffspunkte	82
1. Der "Schock"	82
2. Die Sucht nach dem "Neuen"	82
3. Die "Inspiration"	83
C. Schlußfolgerung	84
<u>Schlußbetrachtung: Der klassisch gemäßigte Symbolismus Paul Valéry's</u>	85
Literaturverzeichnis	87

RAPPORTS ENTRE LA POETIQUE DE PAUL VALÉRY ET LA POETIQUE FRANÇAISE CLASSIQUE

Introduction : problème et méthode

La plupart des critiques littéraires appellent Valéry un "classique". Ils le font en marge de leurs études¹. Il n'y a pas d'étude d'ensemble sur le classicisme de Valéry.

Quelle est la valeur et la raison de ce jugement ? Comment est-il possible qu'un poète moderne, issu du symbolisme, soit un classique ?

Nous allons essayer de résoudre ce problème en considérant la partie théorique de l'œuvre de Valéry, c'est-à-dire sa poétique.

Pour montrer dans quelle mesure la poétique valéryenne contient des principes classiques, il faut se demander :

1. Quels sont les principes classiques ?
2. Quel est leur point d'insertion dans la poétique valéryenne ?

Il n'est pas suffisant de déterminer seulement les principes identiques de la poétique classique et de la poétique valéryenne : il y aurait alors des fautes de perspective pour conséquence. Il faut éclaircir les différences profondes de la poétique classique et de la poétique valéryenne. Il faut désigner le point d'insertion des éléments identiques dans les systèmes différents.

¹ M. Bémol, *La méthode critique de Paul Valéry* (Briar 1960), p. 12.

M. Bémol, *Paul Valéry*, (Paris 1949), p. XII, p. 74, p. 345, p. 403 sq, p. 415, p. 422.

J. Charpier, *Essai sur Paul Valéry* (Paris 1956), p. 120.

E. R. Curtius, *Französischer Geist im 20. Jahrhundert* (Bern 1960), "Paul Valéry", p. 370.

A. Denat, "L'Art poétique après Valéry", *AUMLA* (11 sept. 1959).

M. Doisy, *Paul Valéry. Intelligence et Poésie* (Paris 1952), p. 16.

André Gide, *Incidences*, p. 209 (Le Divan 1922).

P. Guiraud, *Langage et Versification d'après l'œuvre de Paul Valéry* (Paris 1953), p. 288.

J. Hytier, *La Poétique de Valéry* (Paris 1953), p. 226, p. 297.

R. A. Pelmont, *Paul Valéry et les Beaux-Arts* (diss. Cambridge 1949), p. 145, p. 176.

F. Rauhut, *Paul Valéry, Geist und Mythos* (München 1930), p. 77.

H. Rambaud, "Sur un 'quiconque' de Valéry", *La Table Ronde* (49, jan. 1952) p. 175-183. C'est le seul article sur le classicisme de Valéry ; c'est un article très général.

H. Peyre, *Qu'est-ce que le classicisme ?* (Paris 1942), p. 192.

C'est seulement ainsi que les limites du "classique" peuvent être déterminées dans la poétique valéryenne.

Nous allons étudier la poétique classique et essayer de définir les principes classiques. Dans cette étude nous allons élaborer avant tout les principes qui se retrouvent chez Paul Valéry. Ensuite nous montrerons leur emploi dans la poétique valéryenne. L'étude suivante embrassera donc deux parties :

1. La présentation de la poétique classique et la détermination des principes classiques.
2. La présentation des éléments classiques insérés dans la poétique valéryenne.

La poétique classique s'occupe surtout de la poésie dramatique et narrative ; elle ne s'occupe qu'en marge des petits genres lyriques et du langage poétique. Valéry s'occupe surtout de la poésie lyrique et du langage poétique. Comment surmonter cette difficulté ?

Nous allons analyser et déterminer les principes classiques dans les grands et petits genres classiques et dans le langage poétique classique. Les grands principes classiques seront identiques dans les domaines différents, comme nous allons le démontrer².

La poétique classique et la poétique valéryenne s'accompagnent d'une critique sévère de leurs adversaires. Elles contiennent donc une théorie positive et une théorie négative. Nous trouverons des principes analogues dans les deux parties.

La poétique classique et la poétique valéryenne sont des poétiques psychologiques, c-à-d elles se fondent sur la relation entre le public (le lecteur) et l'œuvre³ ; elles en déduisent les qualités de l'œuvre et les facultés du poète. Notre étude comprendra donc trois parties :

1. La relation entre le public et l'œuvre,
2. Les qualités de l'œuvre.
3. La relation entre le poète et l'œuvre.

Nous allons fonder notre étude de la poétique classique surtout sur l'"Art Poétique" de Boileau⁴, car

² R. Bray, *La Formation de la Doctrine Classique* (Paris² 1957) p. 350 : "Les théoriciens ont légiféré pour les grands genres. La reste reflète les idées classiques".

³ Surtout selon l'"Art Poétique" de Boileau.

⁴ Boileau, *Œuvres Complètes*, éd. Ch.-H. Boudhors, (Paris 1952), tome 4, p.81-117.

1. Valéry s'occupe de Boileau dans quelques aphorismes.
2. Boileau est considéré "interprète autorisé du meilleur classicisme"⁵.
3. L'"Art Poétique" contient une étude des petits genres et du langage poétique.

Il faut cependant compléter l'étude de l'"Art Poétique" par d'autres textes, parce que Boileau parle en poète, critique et satirique et non pas en théoricien systématique.⁶

Notre étude de la poétique valéryenne se fondera sur les *Œuvres* de Paul Valéry publiées dans l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade.⁷

1^{ère} PARTIE : LA POETIQUE CLASSIQUE

CHAPITRE I : LA THEORIE POSITIVE

A. LE PUBLIC ET L'ŒUVRE

I. Le public : la cour et la ville

La littérature classique ne s'adresse pas au peuple, mais à une élite cultivée : la cour et la ville. C'est un groupe relativement restreint de "connaisseurs" et de "gens de goût"⁸, possédant la formation théorique et la culture du goût qui sont nécessaires pour comprendre et apprécier les œuvres d'art.

La poésie a des beautés que tous les yeux n'aperçoivent pas et quelque chose si détaché de la matière que le peuple n'a garde de le découvrir.⁹

La vertu suprême exigée par le cercle conventionnel des honnêtes gens, est "l'art de plaire"¹⁰. Les classiques n'exigent rien d'autre du poète. Il est membre de la société conventionnelle et suit son code.

⁵ Dictionnaire des Lettres, "Boileau".

⁶ Nous allons la compléter par les textes suivants :

Abbé d'Aubignac, *La Pratique du Théâtre*, éd. Pierre Martino (Alger / Paris 1924).

J. Chapelain, *Opuscules critiques*, éd. A.C. Hunter (Paris 1936).

B. Pascal, *Pensées*, éd. Brunschvicg, sect. I.

R. Bray, *La Formation de la Doctrine Classique* (Paris 1957).

⁷ P. Valéry, *Œuvres*, éd. Hytier, Bibliothèque de la Pléiade (Paris, tome I, 1957, tome II, 1960).

⁸ Voltaire estime le nombre de "connaisseurs" et de "gens de goût" composant la bonne compagnie à deux ou trois milles, cit. H. Peyre, *Qu'est-ce que le classicisme ?* (New York 1942), p. 32.

⁹ G. de Scudéry, cit. R. Bray, *op. cit.*, p.133.

II. Les fins de l'art : l'utilité et le plaisir

La fin de l'œuvre d'art est double: c'est le plaisir et l'utilité. Avant l'année 1660, quand l'état français était encore en voie de développement, toutes les forces de l'état devaient contribuer à son plein épanouissement. Les théoriciens regardaient l'œuvre d'art sous l'aspect de l'utilité morale : c'est un moyen d'éducation morale qui sert la constitution de l'ordre publique. Après l'année 1660, les classiques négligent l'utilité morale et mettent l'accent sur le plaisir esthétique¹¹.

Le secret est d'abord de plaire et de toucher :
inventez des ressorts qui puissent m'attacher.

Voulez-vous longtemps plaire et jamais ne lasser ?

Que ... votre Muse fertile
partout joigne au plaisant le solide et l'utile.
Un lecteur sage fuit un vain amusement
et veut mettre au profit son divertissement.¹²

Le plaisir prévaut sur l'utilité morale.

L'art classique n'a donc pas de but extérieur ; il se suffit ; il n'a d'autre fin que lui-même¹³.
Chose inutile, exempte des contingences de la vie quotidienne, il ne souffre point de médiocrité, mais exige une perfection impeccable.

¹⁰ D. Mornet, *Histoire de la littérature française classique, 1660-1700* (Paris 1940) 2^e partie.

¹¹ R. Bray, *op. cit.*, chap. I "Les fins de la poésie : 'Art et Morale' ", p. 63-84.

Bray présente la formation de la doctrine classique chez les théoriciens jusqu'en 1660 (J. Chapelain). Dans le chapitre I de son livre, il présente les théoriciens du "plaisir esthétique". Cependant, il fonde la poétique classique exclusivement sur "l'utilité morale". L'objet de son étude est la *formation* et non l'épanouissement de la doctrine classique (*cf.* p.191).

D. Mornet, "Classicisme", *Dictionnaire des Lettres* : "En même temps que sur la doctrine des règles raisonnables, le classicisme de 1660-1700 s'appuie sur l'art de plaire". D. Mornet, "Histoire de la littérature française classique ...", souligne "l'art de plaire" qui, à côté de raison, détermine l'âge classique.

Pour comprendre la théorie de l'âge classique, et non pas la théorie dans sa formation, il faut donc mettre accent sur le plaisir esthétique.

A. Soreil, *Introduction à l'Histoire de l'Esthétique française* (Bruxelles 1930) : "Les classiques paraissent avoir considéré l'utilité morale et la portée didactique comme un objet externe, non comme un élément interne et spécifique du beau". A. Soreil cite J. Chapelain : "Sans plaisir, il n'y a point de poésie et plus le plaisir se rencontre sur elle, plus elle est poésie [il en est l'essence] ... et mieux acquiert-on son but qui est l'utilité morale [qui en est cause finale]", p. 51.

¹² Boileau, AP III, 25-26 ; III, 245 ; IV, 87-90; *cf.* AP III, 8 ; I, 103 ; III, 32;

Molière : "Je voudrais bien savoir si la grande règle de toutes les règles n'est pas de plaire" *cit.* R. Bray, *loc. cit.*

Racine : "La principale règle est de plaire et de toucher. Toutes les autres ne sont faites que pour parvenir à cette première", *cit.* R. Bray, *loc. cit.*

Pascal : "L'agrément est l'objet de la poésie" (*Pensées*, sect. I, n°39).

¹³ Boileau, AP IV 1-37.

Soyez plutôt Mâçon, si c'est votre talent,
 ouvrier estimé dans un art nécessaire
 ...
 Il est dans tout autre art des degrez différents
 ...
 mais dans l'Art dangereux de rimer et d'écrire
 il n'est point de degrez du médiocre au pire.¹⁴

La fin de l'œuvre d'art est, selon les théoriciens du XVII^e siècle, l'attachement total et durable¹⁵ de la personnalité de la personne. Il se fonde sur l'intelligence, le goût et le cœur. Il y a donc trois sortes d'attachements : le plaisir de l'intelligence, le plaisir du goût, l'émotion du cœur. Le plaisir de l'intelligence est un plaisir objectif, fondé sur la beauté conçue comme vérité. Le plaisir du goût ne serait qu'un plaisir tout à fait subjectif, relatif et variable, fondé sur la beauté conçue comme "agrément", si le goût n'était pas, au XVII^e siècle, "tout pénétré d'intelligence"¹⁶.

Il faut donc définir les notions "intelligence" et "goût" telles que le XVII^e siècle les conçoit.

L'intelligence n'est pas la raison raisonnante, "celle qui édifie des doctrines et formule des règles"¹⁷, mais plutôt une faculté qui saisit les choses d'une manière vive, nette et juste et qui s'apparente au bon sens et à l'esprit¹⁸.

Le goût n'est pas une faculté individuelle, mais au contraire, une faculté universelle, pénétrée d'intelligence et d'honnêteté. Le goût "discerne par une sorte d'instinct que la civilisation et la société perfectionnent ce que donne à une œuvre littéraire l'attrait souverain de la grâce et

¹⁴ J. de La Bruyère : "Il y a de certaines choses dont la médiocrité est insupportable : la poésie, la musique, la peinture, le discours public.", cit. E. B. Borgerhoff, *The Freedom of French Classicism* (Princeton University Press 1950) p. 215.

La Mesnadière : "On veut que [les vers] soient excellents ou bien l'on n'en veut point du tout ... [les vers] importunent, s'ils ne charment ... ils déplaisent s'ils ne ravissent ... l'Imagination... ne se repaist que d'apparences, ne respire que les délices, ne se nourrit que des fleurs", cit A. Soreil, *op. cit.*, p.134.

Malherbe compare la poésie à un jeu et à la danse. Elle est chose inutile et doit donc être parfaite. Racan écrit à Chapelain : "Malherbe comparait la prose à la marche ordinaire et la poésie à la danse, et disait qu'aux choses que nous sommes obligées de faire on y doit tolérer même négligence, mais que ce que nous faisons par vanité, c'est être ridicule que de n'y être que médiocre." *cit. Valéry, op. cit.* I p.1370.

¹⁵ Boileau, AP III 12-20 ; III 50 ; III 108 ; "... plus ils sont regardés / soient au bout de vingt ans encore redemandez ?" AP III 13-14.

¹⁶ Mornet, *op. cit.* p. 72, p. 356.

¹⁷ Mornet, *op. cit.* p. 373.

¹⁸ Dans l'"Art Poétique", les notions "esprit", "bon sens" et "raison" ne sont pas différenciées. Boileau les emploie l'une pour l'autre.

du beau"¹⁹. Les jugements du goût sont instinctifs, spontanés, irréductibles à des raisonnements précis, mais néanmoins universellement valables²⁰.

Avant 1660, les théoriciens croient que la beauté peut être produite par des lois rationnelles. Après 1660, ils croient plutôt que le bon goût, qui s'apparente à la raison, mais reste néanmoins une qualité mystérieuse, produit la beauté de l'œuvre d'art. La poétique fondée sur la raison et celle fondée sur le bon goût ne se contredisent pas, mais se complètent. Du point de vue de l'histoire de l'esthétique, on peut constater un changement de la base sur laquelle se fonde le jugement esthétique : d'abord il s'agit d'une base objective (les lois rationnelles), ensuite d'une base subjective (le goût) ; d'abord il y va d'une esthétique métaphysique, ensuite d'une esthétique psychologique. La doctrine qui en est déduite ne change pas, mais le principe de la doctrine change. La doctrine psychologique de la 2^e moitié du XVII^e siècle assimile les principes antérieurs et leur donne un air psychologique²¹.

La poétique classique représentée par Boileau est une poétique qui se fonde sur la psychologie du public. Elle veut donner des préceptes pour "attacher" le public par l'intelligence et le goût²². Quelles sont les règles générales de l'œuvre et du langage poétiques qui produisent cet effet ?

B. L'ŒUVRE

I. Les règles générales de l'œuvre classique

1. Les qualités de l'intelligence

a. Le Beau = le Vrai

Les qualités qui attachent le public en suscitant l'intérêt de l'intelligence sont celles qui permettent de réaliser la beauté comme vérité²³ et de supprimer tout ce qui choque l'intelligence.

a' L'imitation de la nature²⁴

¹⁹ Mornet, *op. cit.* p. 72. Le Chevalier de Méré : "Il ne faut pas disputer du goût ... le bon goût se fonde toujours sur des raisons très solides, mais le plus souvent sans raisonner.", *cit.* Mornet, *ibid.*

²⁰ Dictionnaire des Lettres, "Classicisme".

²¹ A. Soreil, *op. cit.*, *loc. cit.*

²² Quant au "cœur", faculté d'émotion, les théoriciens n'en parlent que très rapidement, *cf.* Soreil, *op. cit.* p.24.

²³ E. Bray, *op. cit.* p.140.

La vérité : c'est la nature, non pas la nature telle quelle, mais une nature de convention. Par "vérité" les classiques entendent "ce qui est universellement admis". Ils vont donc représenter les traits essentiels, simples et permanents de la nature, c-à-d une nature idéale. De plus, ils restreignent le champ de l'imitation de la nature : ils n'imitent que le cœur humain. L'imitation classique de la nature est l'imitation d'une nature reconstruite, choisie, perfectionnée par l'homme. Les classiques visent à représenter l'idée universelle de la nature. "L'esthétique classique est avec rigueur essentialiste"²⁵.

Le poète qui représente l'essence de la nature humaine, cherche à atteindre dans l'œuvre d'art une nature simple, parfaite et durable, qui se soustrait aux contingences de la vie quotidienne. Il est donc gouverné par une volonté de simplicité, de perfection et de durée du sujet représenté (la nature humaine).

Où va-t-il trouver la vérité universellement admise sinon chez les Anciens ?

b' L'imitation des Anciens²⁶

Par le fait même que les œuvres des Anciens ont duré jusqu'au XVII^e siècle, les classiques sont convaincus de leur supériorité. Cependant, l'imitation des Anciens n'est pas un "esclavage"²⁷, mais une imitation libre qui cherche chez les Anciens la nature idéale telle que le XVII^e siècle la conçoit. La superstition de la tradition de la Pléiade cède au respect de la tradition. Les Anciens sont les maîtres de l'expérience humaine comme telle, c-à-d de l'homme éternel. Les poètes ne suivent donc pas un code de règles abstraites pour représenter la nature idéale de l'homme, mais ils observent attentivement la réalité vivante des œuvres d'art anciennes. Ainsi échappent-ils à la tentation de l'abstraction.

L'imitation des Anciens en tant qu'imitation de la nature universelle, permanente et vivante implique donc comme principes importants de la poétique classique : Le respect de la tradition, le principe d'émulation, la volonté d'éternité, la volonté de perfection et l'orientation sur la réalité vivante de l'œuvre d'art.

c' La vraisemblance

²⁴ R. Bray, *op. cit.* p.147.

²⁵ A. Adam, *Histoire de la Littérature française au XVII^e siècle*, t. III p. 140.

²⁶ L'imitation des Anciens est déterminée par deux aspects différents : ils sont les maîtres de la beauté dont les classiques imitent les procédés d'art ; et ils sont les maîtres de la nature universelle. Quant au premier aspect, voir plus loin p. 10.

²⁷ J. de Lafontaine, *Epître à Huet*, cit. P. Bray, *op. cit.* p. 169.

Pour plaire au public, c-à-d pour s'attacher le public par l'intérêt de l'intelligence, le poète représente la vérité avec vraisemblance. "Le public est séduit par tout ce qui fait paraître vrai la pièce ... Le critérium du vrai est l'opinion"²⁸. Il faut satisfaire le besoin d'illusion du public. Le vraisemblable n'est pas le réel, ni le possible qui laisserait encore des doutes, mais le nécessaire qui ne pourrait être différent. Il se fonde surtout sur l'enchaînement logique et nécessaire de l'action et sur la psychologie des caractères²⁹.

Ce qui est réel ou historique n'est jamais nécessaire. Le poète est donc autorisé de changer l'histoire. C'est lui qui forme le réel. Pour représenter le vraisemblable, le poète tend donc vers une nature idéale.

La conséquence principale de la vraisemblance pour la constitution de l'œuvre est l'enchaînement logique, clair et nécessaire de toutes les parties de l'action représentée.

d' Les bienséances internes

Il y a deux sortes de bienséances : les bienséances internes et externes³⁰.

La raison nous apprendra pour règle générale qu'une chose est belle lorsqu'elle a de la convenance avec sa propre nature et avec la nôtre.³¹

La bienséance est une convenance : convenance à l'intérieur de l'œuvre, convenance entre l'œuvre et le public. Elle est un fondement essentiel de la beauté classique.

La bienséance interne s'occupe de la relation entre la constitution du héros, la situation et la conduite de ce dernier, conduite qui résulte de sa constitution et de la situation dans laquelle il se trouve³². Elle exige une harmonie parfaite entre les diverses parties de l'œuvre. Elle s'ajoute donc à la vraisemblance qui réclame l'enchaînement logique des parties de l'action. L'harmonie et l'enchaînement multiple des parties différentes sont des caractères essentiels de l'œuvre classique.

b. Les unités

a' Les trois unités

²⁸ N. Rapin : "Le vraisemblable est tout ce qui est conforme à l'opinion du public", *cit.* R. Bray, *op. cit.* p. 198, *cf.* aussi p. 192.

²⁹ Bray, *op. cit.* p. 191-214.

³⁰ Pour les bienséances externes *cf.* p. 14.

³¹ P. Nicole, "Traité de la vraie beauté", *cit.* Bray, *op. cit.* p. 215.

³² Bray, *op. cit.* p. 215-30 ; P. van Tieghem, *Petite Histoire des Grandes Doctrines Littéraires en France* (Paris 1950) p. 49.

Puisque l'intérêt du public ne peut se partager, l'action représentée dans l'œuvre doit être une et simple. Tous les épisodes doivent être subordonnés à celle-ci. Ainsi se constitue l'ordre "hiérarchique"³³ de l'œuvre et, de nouveau, l'enchaînement solide des parties différentes de l'action principale. Toute rupture est défendue. L'action s'étend à tous les genres poétiques.

Les unités de temps et de lieu concernent plutôt le genre dramatique, mais les théoriciens du XVII^e siècle les appliquent aussi aux autres genres. Toutes les deux découlent de la théorie de la vraisemblance : le public ne donnerait pas de foi à une action qui occuperait plus de temps qu'un jour dans le cadre resserré du théâtre. Puisque le lieu de la représentation ne change pas, le lieu de l'action représentée ne doit pas changer non plus.

Les conséquences des trois unités sont très importantes pour la constitution de l'œuvre. Elles visent au dépouillement des faits multiples et au resserrement sur l'essentiel, c-à-d à la concentration sur la crise psychologique. En même temps, elles conduisent à la simplicité et à la clarté, puisque le cadre resserré ne souffre pas de multiplicité des épisodes : elle produirait un effet de confusion et d'obscurité. Nous retrouvons donc la notion de simplicité, attribut de la nature idéale, sous l'aspect des trois unités.

b' L'unité du ton (la distinction des genres)

La volonté d'unité se manifeste en outre par la distinction des genres, c-à-d par l'unité du ton.

Chaque genre a ses sujets, ses passions, sa fin, son caractère et son style. Les lettres sont divisées en compartiments rigides où les œuvres doivent s'insérer. Les moyens d'expression poétique sont catalogués...³⁴

Les genres préférés des théoriciens classiques sont la tragédie, la comédie, le poème héroïque et le roman. Les théoriciens s'opposent le plus souvent aux genres mixtes de la tragi-comédie et de la pastorale dramatique³⁵, défendus par les "irréguliers". Tous les genres subissent le joug des règles.

La *poésie lyrique* tient peu de place dans la théorie et dans la production poétique du XVII^e siècle³⁶. "Les théoriciens ont légiféré pour les grands genres. Le reste reflète les idées

³³ A. Gide, *Incidences*, p. 217.

³⁴ Bray, *op. cit.* p. 304.

³⁵ Bray, *op. cit.* p. 329-333.

³⁶ Bray, *op. cit.* p. 350.

classiques"³⁷. Les classiques cultivent surtout l'ode, le sonnet, l'épigramme, le rondeau, la ballade, le madrigal, le vaudeville³⁸.

Au XVII^e siècle, les théoriciens n'ont pas conçu ni isolé l'émotion poétique pure. Ils n'ont que très rarement distingué les trois formes principales de la littérature : le drame, l'épopée, la poésie. Presque toujours, ils énumèrent les genres selon la difficulté de l'exécution et l'estime qu'ils leur défèrent³⁹. Cela ne veut pas dire que l'émotion poétique n'existait pas au XVII^e siècle, ou que les œuvres ne reflètent que la froide raison, Bien au contraire ! L'émotion poétique s'insère dans la réalité vivante des œuvres. Les théoriciens du goût, en tant qu'ils s'occupent du langage poétique, l'ont entrevue parfois, mais ils ne l'ont pas isolée à l'état pur⁴⁰. Cela sera l'affaire du Romantisme, et, d'une manière plus radicale, celle du Symbolisme.

Le lyrisme n'est donc pas un genre conçu théoriquement au XVII^e siècle, mais quelques qualités lyriques font partie de la théorie générale du langage poétique du XVII^e siècle. Les théoriciens du XVII^e siècle ne pouvaient même pas isoler un genre entièrement personnel contenant une émotion intime de l'individu, parce que l'art et la théorie de l'art étaient intimement liés à la société d'honnêtes gens où l'effacement de toutes les qualités individuelles, c-à-d la discrétion du "Moi", était la vertu suprême.

Jusqu'ici nous avons essayé de décrire les règles générales et de trouver les aspects principaux de l'œuvre classique, aspects principaux qui découlent de la notion "beauté – vérité", qui s'adressent à l'intelligence et qui peuvent être précisés sans difficulté par les théoriciens classiques.

2. Les qualités du goût

a. Le Beau = l'"Agrément"

³⁷ *Ibid.* p. 345.

³⁸ Boileau, AP II 55-72 ; AP II 82-102. Les théoriciens principaux de la poésie lyrique sont Malherbe et son cercle (F. de Maynard, H. de Racan), Richelet, Colletet. Les théories de Malherbe sont très estimées par Boileau.

³⁹ Cf. I. Behrens, *Die Lehre von der Einteilung der Dichtung (vornehmlich vom 16. bis 19. Jahrhundert)*, Halle 1940.

⁴⁰ Voir *infra* p. 19 sq.

Nous allons étudier dans la partie suivante les qualités du goût qui concernent la "beauté – agrément"⁴¹ et qui, malgré l'universalité des normes du goût, ne laissent pas d'offrir des difficultés d'être précisés par les théoriciens.

a' L'imitation des Anciens

Les Anciens ne sont pas seulement les maîtres de l'expérience humaine⁴², mais aussi les maîtres d'art. Ils ont réalisé la beauté unique et éternelle, dogme qui est confirmé par la durée de leurs œuvres et par l'impression immédiate et spontanée de la sensibilité artistique. Pour atteindre la perfection, il faut donc se mettre à leur école. L'auteur doit continuellement analyser les procédés d'art et s'occuper de la langue et de la rhétorique des Anciens⁴³. Par la fréquentation des chefs-d'œuvre anciens les auteurs sont en contact avec la réalité vivante de l'œuvre d'art. La notion de beauté n'est donc pas un concept abstrait fondé sur la raison et élaboré par les théoriciens, mais une expérience réelle du goût. Le sens de la beauté reste vivant. Il n'est pas extirpé par un rationalisme trop étroit. Le principe d'imitation des Anciens "maintient contre l'esprit cartésien, et je dirais presque contre l'esprit du siècle, la beauté poétique ou oratoire, la forme artistique"⁴⁴. "L'imitation des Anciens a été le ferment vital"⁴⁵. Les classiques évitent donc le dogmatisme.

L'intérêt pour les chefs-d'œuvre anciens se présente sous deux aspects différents : la traduction⁴⁶ et l'imitation libre. Dans l'imitation libre les auteurs s'adaptent à ce qu'ils trouvent convenable.

Mon imitation n'est point un esclavage
je ne suis que l'idée et les tours et les lois
que nos maîtres suivaient eux-mêmes autrefois.
Si d'ailleurs quelque endroit plein chez eux d'excellence
peut entrer dans mes vers sans nulle violence,
je l'y transporte et veut qu'il n'est rien d'affecté
tâchant de rendre mien cet air d'antiquité.⁴⁷

La règle de l'imitation des Anciens, en tant que maîtres d'art implique donc les principes suivants : l'ancienneté et l'universalité de la beauté, l'émulation, la perfection du style et des procédés artistiques, l'aiguïsement de la sensibilité artistique, la volonté d'éternité.

⁴¹ "L'agrément est l'objet de la poésie", Pascal, *Pensées*, section I n° 33.

⁴² Cf. supra p. 7.

⁴³ D'Aubignac, *op. cit.* p. 32, 33, 347 ; Boileau, AP II 27-28.

⁴⁴ Lanson, cit. R. Bray, *op. cit.* p. 190.

⁴⁵ R. Bray, *ibid.*

⁴⁶ Cf. p. 16.

⁴⁷ Lafontaine, *Épître à Huet*, cit. R. Bray, *op. cit.* p. 169.

b' Les bienséances externes

Les bienséances externes sont la "convenance" entre l'œuvre et le public. Elles sont la condition essentielle du plaisir du goût.

On peut faire cette remarque générale que tout ce qui nous choque dans toutes sortes d'objets, ne vient de quelque défaut contraire à la belle nature. Or, afin qu'une chose soit trouvée belle, il ne suffit pas qu'elle convienne à la nature de la chose même..., il est nécessaire qu'elle s'accorde avec la nature de l'homme.⁴⁸

Le public avec lequel l'œuvre doit être en harmonie pour être appréciée, est le public choisi des honnêtes gens. Il faut éviter tout ce qui pourrait le choquer. Il faut tenir compte des connaissances historiques, du besoin de morale, de décence et de discrétion des honnêtes gens. Tenant compte de leur délicatesse de goût, les classiques éliminent tout ce qui est trop vivement et trop directement éprouvé par les sens. Proscrivant le laid, l'horrible, l'obscène, le bouffon, le grotesque, ils dépouillent l'œuvre de l'action visuelle et la concentrent sur la parole parlée. La formule d'Aristote de "l'Horreur et du Pitié" que produirait l'œuvre d'art, est adoucie en "Terreur et Pitié"⁴⁹.

La vertu maîtresse de l'honnêteté est la politesse, c-à-d l'effacement de l'individu dans les relations sociales. Dans l'œuvre d'art, l'auteur et sa technique artistique, se cachent. Ce qui est produit en pleine conscience des procédés artistiques, a néanmoins l'air naturel et organique. Les principes qui découlent des bienséances externes sont donc le respect de l'honnêteté impliquant le respect de la morale, la mise en relief de la parole et la discrétion de la personnalité de l'auteur et des procédés techniques.

c' Le "Je ne sais quoi"

La beauté suprême se distingue par une qualité mystérieuse que le XVII^e siècle appelle le "Je ne sais quoi". Une œuvre doit

... être plein d'un certain agrément et d'un certain sel propre à piquer le goût général des hommes ... Que l'on me demande ... ce que c'est que cet agrément et ce sel, je répondrai que c'est un je ne sais quoi qu'on peut beaucoup mieux sentir que définir.⁵⁰

Le "Je ne sais quoi" est donc une qualité éprouvée par le goût, mais qui ne peut être définie par la raison. C'est une qualité cachée et discrète qui ne saute pas aux yeux, mais qui est

⁴⁸ Nicole, *Traité de la vraie beauté*, cit. A. Soreil. *op. cit.* p. 55.

⁴⁹ R. Bray, *op. cit.* p. 315.

⁵⁰ Boileau, *cit.* J. E. Fidaio-Justiniani, *Qu'est-ce qu'un classique ?* (Paris 1930) p.148 sq.

ressentie par la délicatesse du goût⁵¹. C'est la qualité maîtresse de l'art de plaire⁵². Elle se trouve dans tout ce qui possède un charme irrésistible, mais ineffable et mystérieux.⁵³

Le "Je ne sais quoi" ne contredit pas nécessairement la régularité des œuvres produites selon les règles de la raison. Mais ces œuvres ne plaisent que si elles possèdent cette qualité qui transfigure mystérieusement leur substance et qui leur prête un suprême éclat⁵⁴. Le charme du Je ne sais quoi consiste précisément dans son ineffabilité, dans son mystère⁵⁵. Le XVII^e siècle a donc l'expérience du mystère de la beauté, mais il ne laisse pas la définir selon la raison et le bon goût. Il intègre la qualité mystérieuse de la beauté dans son système raisonnable et objectif en la désignant de la notion du Je ne sais quoi, partie intégrale du bon goût.

b. La question des règles

Les classiques ont donc l'expérience du mystère de la beauté. Ils ont également l'expérience qu'il y a des "beautés irrégulières" qui plaisent malgré leur irrégularité.

Le secret de plaire ne consiste *pas toujours* en l'ajustement ni même en la régularité ; il faut du piquant et de l'agréable si l'on veut toucher. Combien voyons-nous de ces beautés régulières qui ne touchent point et dont personne n'est amoureux.⁵⁶

Mais il n'y a point d'insurrection contre la nécessité des règles, Les classiques essaient de concilier les partis dissidents au nom du goût "tout pénétré d'intelligence"⁵⁷.

Nous avons constaté que le but principal de la poésie est le plaisir du public. Ce plaisir est double : il s'adresse à l'intelligence et au goût. Les règles produisant le plaisir de l'intelligence peuvent être définies d'une manière correcte et précise, les règles concernant les qualités du goût ne laissent pas de s'opposer à la définition exacte. Cependant, les classiques arrivent à une précision relative. Ils n'ont pas la superstition des règles, mais ils

⁵¹ "Il y a encore dans la poésie comme dans les autres arts de certaines choses ineffables et qu'on ne peut expliquer. Ces choses sont comme des mystères. Il n'y a point de préceptes pour enseigner ces grâces secrètes et ces charmes imperceptibles et tous ces agréments cachés de la Poésie qui vont au cœur...", Le Père Rapin, *cit.* R. B. Borgerhoff, *The Freedom of French Classicism* (Princeton University Press 1950) p. 181-2.

⁵² "...comme il n'y a point de méthode pour enseigner à plaire, c'est un pur effet du naturel", *ibid.*

⁵³ Le Père Bouhours, *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, *cit.* R. B. Borgerhoff, *op. cit.* p.196.

⁵⁴ "Les pièces les plus savantes et même les plus ingénieuses ne sont point estimées ... si elles ne sont touchées délicatement. Outre ce qu'elles ont de solide et de fort, il faut qu'elles aient je ne sais quoi d'agréable ... pour plaire aux gens de bon goût, et c'est ce qui fait le caractère des belles choses", Le Père Bouhours, *op. cit.*, *cit.* R. Köhler, "Le Je ne sais quoi. Ein Kapitel aus der Begriffsgeschichte des Unbegreiflichen", *RJb* 6 (1953/4), p. 21-59, *cit.* p. 42.

⁵⁵ A. Soreil, *op. cit.*, p. 204.

⁵⁶ Lafontaine, *cit.* D. Mornet, *op. cit.* p. 277.

⁵⁷ *Dictionnaire des Lettres*, "Classicisme".

sont convaincus de leur nécessité. Il faut les interpréter selon les exigences du bon goût, interprète autorisé de l'art de plaire.

Quelquefois dans sa course un esprit vigoureux
trop resserré par l'art sort des règles prescrites
et de l'art même apprend à franchir leurs limites.⁵⁸

Il faut sacrifier toute régularité à la justesse de l'expression ;
c'est l'art même qui doit nous apprendre
à nous affranchir des règles d'art.⁵⁹

Il y a donc une hiérarchie des règles. Pour plaire au public il est nécessaire de préférer telle règle à telle autre, si les circonstances l'exigent. Les classiques ne renoncent donc point au principe des règles. Boileau ajoute que le poète doit conseiller un bon critique s'il est question de préférence de règles au nom de l'art de plaire. La permission d'interprétation n'attaque pas sérieusement la nécessité des règles. La restriction de la liberté personnelle, la parfaite connaissance du métier, l'entière lucidité dans son application restent des exigences absolues.

La raison et le goût ne sont pas aux antipodes, mais tous les deux établissent ensemble un code de règles. Le but suprême est l'union du goût et de la raison : il faut "plaire selon les règles"⁶⁰. R. Bray conclue : "Le XVII^e siècle est le siècle de la règle"⁶¹.

3. Conclusion : Les principes de l'œuvre classique. La primauté de la forme

Avant de passer à l'étude de la conception classique du *langage poétique*, arrêtons-nous ici un instant pour résumer en quelques formules précises les *principes généraux de l'œuvre classique* :

I. Les fondements de l'art classique :

La fin de l'œuvre d'art est l'attachement total et durable de la personnalité de l'homme. L'art est donc une chose inutile, gratuite. L'attachement total et durable de la personnalité se

⁵⁸ Boileau AP IV 78-80.

⁵⁹ Molière, *cit.* Boileau, *Œuvres Complètes*, éd. C.H., Boudhors, (Paris 1952) p. 302.

⁶⁰ Boileau AP IV 71-80.

⁶¹ R. Bray, *op. cit.*, p.113.

produit par l'imitation de la belle nature simple et universelle de l'homme. Elle se retrouve dans les chefs-d'œuvre des Anciens. La gratuité de l'art, l'imitation de la belle nature et l'imitation des Anciens obligent à s'élever à la perfection de l'art. L'imitation de la nature et celle des Anciens impliquent plusieurs principes : l'éternité de la beauté, la volonté de durer, le respect de la tradition, le principe d'émulation, l'aiguïsement de la sensibilité artistique.

II. Les aspects formels de l'œuvre classique :

Les aspects principaux de la constitution de l'œuvre classique sont :

1. La *simplicité*, c-à-d la réduction de la réalité aux traits essentiels, résultant de l'idée de la belle nature simple, du besoin de vraisemblance et des trois unités ;
2. La *clarté*, c-à-d la clarté de la structure de l'œuvre, la facilitation de la compréhension, résultant du besoin de vraisemblance ;
3. La *pureté*, c-à-d la pureté du ton ou la distinction des genres résultant de la règle de l'unité.
4. L'*unité* de l'œuvre se fonde sur l'idée de la belle nature simple et une.
5. La *concentration*, c-à-d le dépouillement des faits multiples, le resserrement sur la crise psychologique, résultant de la règle des trois unités. Il s'ensuit la mise en relief de la parole, renforcée encore par la règle des bienséances.
6. L'*harmonie*, c-à-d l'enchaînement multiple, logique, claire et nécessaire de toutes les parties de l'œuvre, qui implique l'idée de *continuité*. Elle résulte de la règle de vraisemblance et de celle des bienséances internes et externes.
7. Le *mystère* de la beauté de l'œuvre : la régularité ne suffit pas pour produire la suprême beauté, il faut un "Je ne sais quoi".
8. La *discretion*, c-à-d la discrétion de la personnalité de l'auteur et de la technique, fondée sur les bienséances externes (l'honnêteté) et le "Je ne sais quoi".
9. La *régularité*, c-à-d la reconnaissance du besoin des règles, du métier, de la lucidité pour la production de l'œuvre d'art.

III. Conséquence : la primauté de la forme

L'œuvre d'art est un organisme clos produit par l'homme et qui présente l'idée de la belle nature universelle. La forme prévaut sur la matière donnée (la nature telle quelle).

Par là nous avons résumé succinctement les principes de l'œuvre classique, considérée jusqu'ici comme telle en général.

Poursuivons donc maintenant l'étude de la poétique classique en accomplissant d'abord l'étude (plus particulière) des qualités du *langage poétique classique* pour comparer ensuite les résultats de celle-ci avec les *principes généraux de l'œuvre classique* tels que nous venons de les résumer.

II. Les règles du langage poétique classique⁶²

1. La formation du langage poétique classique (l'intérêt linguistique ; la traduction)

Tout le XVII^e siècle est traversé par un *courant d'intérêt linguistique primordial*. Depuis la 2^e moitié du XVI^e siècle la volonté de pureté et de perfection du langage devient de plus en plus dominante. Les efforts se concentrent d'abord autour de Malherbe qui, "tyran des mots et des syllabes", formule avec une sévérité exceptionnelle les lois du langage et de la versification poétiques. J. L. G. Balzac s'occupe de la prose. Leurs idées sont poursuivies par Vaugelas qui fonde ses "Remarques sur la langue française"⁶³ sur le bon usage. L'Académie Française⁶⁴ et les salons sont des centres rayonnants d'intérêts et de culture du langage. Ils contribuent puissamment à la formation du langage poétique classique. Boileau, "interprète autorisé du meilleur classicisme"⁶⁵, se comprend comme successeur de Malherbe :

Enfin Malherbe vint... !⁶⁶

Il répète ses conseils.

La *traduction* incessante des auteurs anciens contribue également puissamment à la formation du langage poétique. La traduction servile du XVI^e siècle a cédé la place à la traduction libre du XVII^e siècle⁶⁷. La langue devient ainsi de plus en plus souple. Les poètes qui sont en

⁶² Nous allons étudier les règles du langage poétique d'après les conseils des théoriciens de la doctrine classique, La génération de Chapelain s'occupe presque exclusivement des questions de la disposition du sujet. Boileau est le premier après Malherbe, qui donne des conseils stylistiques de l'œuvre d'art. Cf. R. Bray, *op. cit.* p. 8.

⁶³ "C'est une espèce de faute de n'exprimer pas les choses de la meilleure façon dont elles peuvent être exprimées." Vaugelas, *cit.* J. E. Fidaio-Justiniani, *op. cit.* p. 33.

⁶⁴ "La perfection et la pureté de la langue", Chapelain "Projet du dictionnaire de l'Académie Française", 1638, *op. cit.* p. 199.

⁶⁵ Dictionnaire des Lettres, "Boileau".

⁶⁶ Boileau, AP I, p. 131.

⁶⁷ R. Bray, *op. cit.* p.162-165.

même temps des traducteurs, possèdent de plus en plus les ressources du langage. La traduction et l'imitation sont une école du métier. Colbert écrit au directeur de l'Académie de France à Rome :

Faites faire aux peintres les copies de tout ce qu'il y a de beau à Rome, et, lorsque vous aurez fait tout copier, s'il est possible, faites-les recommencer.⁶⁸

Les classiques s'exercent donc acharnement sur les mêmes sujets. Le moindre détail est important. C'est une émulation perpétuelle d'atteindre la perfection. Les classiques comprennent que, dans l'œuvre d'art, le sujet importe peu. C'est la réalisation qui produit la perfection. Être poète, ce n'est pas inventer de beaux sujets, mais les réaliser par la langue. Le langage est saint, sacré et ne doit pas être violé⁶⁹. Ecrire c'est produire un *rendement maximum du langage*. Quelles sont les qualités principales du langage poétique classique ?

2. Les qualités de l'intelligence

a. Le naturel, la simplicité, la clarté

Par quels moyens du style l'auteur peut-il produire l'attachement de l'intelligence du public ? Le plaisir de l'intelligence est produit par la représentation de la belle nature simple et universelle. Il faut donc se tenir aussi près que possible de la nature. Le langage poétique doit être naturel, c-à-d il doit "jaillir directement de l'idée ou du sentiment exprimés"⁷⁰ et ne rien ajouter⁷¹. La pensée et son expression forment une unité. Se tenir aussi près que possible de la nature implique la discrétion de l'auteur. Le style naturel n'est pas produit par la nature, c-à-d par une facilité première, mais par une facilité seconde durement acquise par la maîtrise de l'art⁷². Puisque la nature est simple, le style naturel est simple⁷³. Les classiques évitent les

⁶⁸ Cit. P. Moreau, *Racine, l'homme et l'œuvre* (Paris 1956) p.43.

⁶⁹ Boileau, AP I, 154-161.

⁷⁰ A. Adam, *op. cit.* t. III p. 53.

⁷¹ "Et que mon cœur toujours conduisant mon esprit / ne dit rien aux lecteurs qu'à soi-même il n'ait dit", Boileau, Epistre IX 57-58, *op. cit.* t. IV.

"Quand on voit le style naturel, on est tout étonné et ravi, car on s'attendait de voir un auteur, et on trouve un homme...", Pascal, *Pensées*, section I 29.

"Il faut se renfermer le plus qu'il est possible dans la simple nature, ne pas faire grand ce qui est petit, ni petit ce qui est grand", Pascal, *cit.* R. Bray, *op. cit.* p.145.

⁷² "L'art doit se cacher sous les dehors du naturel et c'est alors que c'est véritablement art.", Balzac, *cit.* R. Bray, *op. cit.* p. 145.

⁷³ "Le naturel est quelque-chose qui n'est point recherché ni tiré de loin, [il est ce] que la nature du sujet présente et qui naît pour ainsi dire du sujet même", D. Bouhours, *cit.* R. Bray, p. 145.

ornements ajoutés à la pensée⁷⁴. Ils ne disent que ce qui est nécessaire. Le style se distingue par la justesse et la solidité de l'expression⁷⁵.

Le naturel et la simplicité impliquent la clarté de l'expression. L'auteur qui ne force pas la nature et qui n'y ajoute rien, est clair comme elle. Les ornements et les métaphores ne servent qu'à la clarté et à la netteté de la pensée. Les inversions obscures, les périphrases devinettes (p. ex. "le dormeur de Latunie" = Endymion) sont défendues. La syntaxe moderne est obligatoire⁷⁶.

La clarté est le premier devoir du poète envers son lecteur. Le lecteur n'apprécierait pas ce qu'il ne comprend pas. Il lui faut donc faciliter la compréhension autant que possible.

Marchez donc sur ses pas [de Malherbe], aimez sa pureté,
et de son tour heureux imitez la clarté.
Si le sens de vos vers tarde à se faire entendre,
mon esprit aussitôt commence à se détendre,
et de vos vains discours prompt à se détacher
ne suit point un Auteur qu'il faut toujours chercher⁷⁷.

La clarté de la pensée est le fondement de la clarté de l'expression.

Selon que notre idée est plus ou moins obscure,
l'expression la suit, ou moins nette ou plus pure.
Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement.⁷⁸

La base de l'expression naturelle, simple et claire est donc la pensée naturelle, simple et claire qui, de son côté, se fonde sur la nature déterminée par les mêmes qualités. Le langage est un moyen souple de compréhension mutuelle, d'échange intellectuel. La partie intellectuelle du langage tend à être prépondérante⁷⁹.

b. L'économie

a' La restriction du vocabulaire

Les classiques aspirent à la pureté de la langue. Ils veulent parler du bon français. La pureté est réalisée par la correction grammaticale et par le choix du vocabulaire. Les classiques restreignent le vocabulaire. Ils proscrivent les archaïsmes, les mots techniques, les dérivés

⁷⁴ "L'éloquence est une peinture de la pensée ; et ainsi, ceux, qui, après avoir peint, ajoutent encore, font un tableau au lieu d'un portrait", Pascal, *Pensées*, section I 26.

⁷⁵ "... ceux qui font des antithèses en forçant les mots, font comme ceux qui font de fausses fenêtres pour la symétrie : leur règle n'est pas de parler juste, mais de faire de figures justes", Pascal, *Pensées*, section I 27.

⁷⁶ R. Lebègue, *La poésie française de 1560 à 1630*, 1ère partie (Paris 1951) p. 128.

⁷⁷ Boileau, AP I 141-6.

⁷⁸ Boileau, AP I 150-2.

⁷⁹ Cf. *infra* p. 22 sqq : b. Le problème de la poésie (prose et poésie).

composés, les locutions gasconnes et les mots bas. L'exclusion des termes rares implique la généralité du vocabulaire. Le poète est obligé de se servir d'un langage très dépouillé, peu original, et donc de "faire quelque chose de rien"⁸⁰. La généralité du vocabulaire contribue à l'éternité de l'œuvre⁸¹.

b' La concentration de l'expression

Naturalité, simplicité, pureté – tout conduit à la concentration extrême de l'expression poétique. Chaque mot est nécessaire et, de cette façon, est mis en valeur. Chaque mot, se trouvant à l'endroit convenable dans l'alliance des mots, acquiert un pouvoir très intense.

Enfin Malherbe vint, et le premier en France
d'un mot mis en sa place enseigna le pouvoir.⁸²

Dépouillement du vocabulaire, nécessité de chaque mot, concentration de l'expression – le classicisme "tend tout entier vers la litote. C'est l'art d'exprimer le plus en disant le moins. C'est un art de pudeur et de modestie"⁸³.

La clarté de l'expression qui mène facilement à la prolixité, est donc équilibrée par la concentration. Ce n'est pas seulement le poète qui s'abaisse vers le lecteur pour lui procurer un plaisir facile, mais c'est aussi le lecteur qui s'élève vers le poète pour étoffer les vers dépouillés par ses propres pensées.

... je tiens qu'il faut laisser
dans les plus beaux sujets quelque chose à penser.⁸⁴

L'auteur et le lecteur se rencontrent à mi-chemin.

3. Les qualités du goût

a. Les "agréments"

a' La chaleur cachée

Poux attacher l'homme total, il faut s'adresser à ses facultés intellectuelles aussi bien qu'à sa sensibilité (le "cœur", le goût). Le poète ne l'entraînerait pas par des "froids

⁸⁰ Racine, *cit.* R. Lalou, *Histoire de la poésie française*, (Paris 1958) p. 55.

⁸¹ "Ce que Malherbe écrit dure éternellement", Malherbe, *cit.* R. Lalou, *op. cit.* p. 40.

⁸² Boileau, AP I 133.

⁸³ A. Gide, *op. cit.* p. 42 ; *cf.* Boileau qui est contre les longues descriptions, AP I 49-63. "Qui ne sceut se borner ne sceut jamais écrire", Boileau AP I 63.

⁸⁴ Lafontaine, "Les Lapins", *cit.* Peyre, *op. cit.* p. 119.

raisonnements"⁸⁵, mais seulement par le "feu", "l'heureuse chaleur"⁸⁶, par la "noble hardiesse"⁸⁷, par la force et l'élévation de son discours. Il faut toucher le cœur du lecteur. Malgré l'air intellectuel que le langage classique montre au premier abord, il est plein d'une chaleur cachée.

b' L'harmonie

Le plaisir du lecteur doit être continu et durable : la beauté du style ne souffre pas de rupture. L'harmonie, la continuité, la cohésion, la plénitude, la fluidité sont des exigences fondamentales⁸⁸. La beauté du style procure un étonnement toujours nouveau et laisse dans l'âme du lecteur "un long souvenir"⁸⁹. Elle contribue donc à la durée de l'œuvre. Les transitions, "partie" la plus difficile de l'exécution, sont soigneusement élaborées⁹⁰. Chaque partie s'insère dans le tout. Rien ne jaillit. La loi d'unité est absolue. Les différentes parties ne s'enchaînent pas en un ordre méthodique et pédantesque, mais elles se suivent avec aisance, naturel, légèreté, élégance⁹¹. La continuité harmonique et naturelle est essentielle au plaisir poétique.

c' Le "Je ne sais quoi"⁹²

Le "Je ne sais quoi" qui est l'essence mystérieuse de la beauté suprême, ne se trouve pas seulement dans l'œuvre d'art considérée comme un tout, mais il se manifeste surtout dans le style. C'est le principe même du "charme", soit sous forme de la grâce, soit sous forme du sublime⁹³. Les classiques se refusent de préciser ces qualités mystérieuses⁹⁴. Ils se contentent du mystère et concluent que la discrétion de l'art est l'analogie nécessaire du mystère de la beauté. N'est beau que ce qui se cache.

⁸⁵ Boileau, AP III 21.

⁸⁶ Boileau, AP III 306.

⁸⁷ Boileau, AP IV 65.

⁸⁸ "qu'il [le poète] coure dans ses vers de merveilles en merveilles", Boileau, AP III 156.

⁸⁹ "Et que tout ce qu'il dit soit facile à retenir, / de son ouvrage en nous laisse un long souvenir", Boileau, AP III 157 *sq.*

⁹⁰ Boileau reproche à La Bruyère d'"avoir, en les évitant dans ces caractères, fraudé la partie la plus difficile de l'art d'écrire", *cit.* F. Brunetière, *Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française*, 6^e série, "L'esthétique de Boileau" (juin 1889).

⁹¹ "... la subordination du mot dans la phrase, de la phrase dans la page, de la page dans l'œuvre", A. Gide, *op. cit.* p. 217.

⁹² *Cf. supra* p. 12 : le "Je ne sais quoi" dans l'œuvre en général.

⁹³ Le sublime est le "Je ne sais quoi" au style le plus élevé. Il est l'expression adéquate d'une grande vérité. *Cf.* E. B. Borgerhoff, *op. cit.* p. 200 ; J. E. Fidaio-Justiniani, *op. cit.* p. 149 ; A. Soreil, *op. cit.* p. 106.

⁹⁴ "Qu'est-ce que le sublime ? Il ne paraît pas qu'on l'ait défini", La Bruyère, *cit.* E. B. Borgerhoff, *op. cit.* p. 219 ; "Ce ne serait plus un je ne sais quoi si l'on savait ce que c'est", Le Père Bouhours, *cit. ibid.*

Les grands maîtres qui ont découvert que rien ne plaît davantage dans la nature que ce qui plaît sans qu'on sache pourquoi, ont tâché toujours de donner de l'agrément à leurs ouvrages en cachant leur art avec beaucoup d'artifice.⁹⁵

d' La versification

Les lois de la prosodie classique sont d'une extrême sévérité : proscription de l'hiatus, de l'enjambement trop souvent répété, du rime trop facile et connu, des allitérations, des homophonies, des cacophonies⁹⁶, exigence du rime riche ou difficile⁹⁷, du naturel du rime malgré sa difficulté, de la césure marquée par le son et le sens à la fois.

Le XVII^e siècle ne veut pas renoncer au vers. Il connaît ses vertus. Chapelain rappelle sa valeur mnémotechnique, moyen important pour la conservation des œuvres d'art⁹⁸. Les théoriciens insistent sur la vertu du rime qui procure des idées⁹⁹, et sur l'effet qu'exerce le vers sur l'idée exprimée et la sensibilité du lecteur¹⁰⁰.

Boileau loue "l'inventeur" du sonnet¹⁰¹ d'avoir multiplié les difficultés et de ne laisser aucune possibilité à la liberté de l'auteur. Le sonnet est la forme poétique la plus excellente.

Un sonnet sans défaut vaut seul un long poème.¹⁰²

Ce n'est donc pas la longueur du poème qui fait son excellence, mais le degré de difficulté qu'il présente au poète. Boileau est ici le porte-parole de la beauté classique concentrée et difficile à atteindre.

e' La musicalité

L'harmonie du son du vers est la condition première du plaisir de l'auditeur.

⁹⁵ "... Il est du Je ne sais quoi comme de ces beautés couvertes d'un voile qui sont d'autant plus estimées qu'elles sont moins exposées à la vue et auxquelles l'imagination ajoute toujours quelque chose. De sorte que si, par hasard, on venait à s'apercevoir ce Je ne sais quoi qui surprend et qui emporte le cœur à une première vue, on ne serait peut-être pas si touché ni si enchanté qu'on est ; mais on ne l'a point encore découvert, et on ne le découvrira jamais apparemment, puisque, si l'on pouvait le découvrir, il cesserait d'être ce qu'il est", Le P. Bouhours, *cit.* A. Soreil, *op. cit.* p. 94.

⁹⁶ R. Lebègue, *op. cit.* p. 128.

⁹⁷ Richelet publia le "Dictionnaire des rimes" en 1692 ; cf. Y. Le Hir, *Esthétique et structure du vers français* (Paris 1956) p. 60.

⁹⁸ Chapelain, *op. cit.* p. 128.

⁹⁹ Malherbe confie à Racan "que cela sentait son grand poète de tenter des rimes difficiles" et qu'"ils [lui] faisaient produire quelques nouvelles pensées", *cit.* R. Lalou, *op. cit.* p. 40. P. de Deimier et J. Peletier ont la même opinion, cf. A. Soreil, *op. cit.* p. 139.

¹⁰⁰ "... on a employé les vers ... pour ce que l'on a éprouvé que les paroles enfermées dans cette étroite mesure touchaient plus vivement l'esprit ...", La Mesnadière, *cit.* Soreil *op.cit.* p. 131.

¹⁰¹ Boileau, AP II S. 82-102.

¹⁰² Boileau, AP III 94.

Le vers le mieux rempli, la plus noble pensée
ne peut plaire à l'esprit quand l'oreille est blessée.¹⁰³

La délicatesse de l'oreille exige des alliances harmonieuses des mots qui, eux-mêmes, se distinguent déjà par la pureté du son¹⁰⁴. Un seul mot peut corrompre tout un poème : Boileau proscrira les épopées chrétiennes parce que leurs noms propres germaniques sont "durs et bizarres"; il recommandera les épopées anciennes pour l'harmonie de leurs noms propres¹⁰⁵. L'"Idylle" enchante par la douceur chatouillante du son¹⁰⁶. Desportes veut une poésie "doux-coulante", qui se distingue par sa douceur et sa fluidité. Racine s'occupe spécialement de la "diction" de ses vers. Il apprend lui-même à ses acteurs l'art de dire ses vers ; il les note dans un système musical inventé par lui-même. Il enseigne à passer d'une octave à l'autre¹⁰⁷.

La sévérité, la difficulté et la musicalité harmonieuse sont donc des caractères prépondérants du vers classique.

b. Le problème de la poésie (prose et poésie)

D'après les théoriciens du classicisme français la partie intellectuelle du mot (le naturel, la simplicité, la clarté) est très fortement marquée. Elle joue un rôle prépondérant dans la *prose*, moyen de compréhension intellectuelle mutuelle. Il convient de se demander si, selon les mêmes théoriciens du XVII^e siècle, la poésie obéit aux mêmes conditions que la prose ou si elle se distingue essentiellement de cette dernière.

Selon eux, la poésie utilise le même vocabulaire général, dépouillé, simple et clair que la prose : celui du "bon usage". Mais il faut qu'il y soit soumis à quelques restrictions. Richelet recommande d'éviter dans la poésie les mots et les formes grammaticales qui "sentent trop la prose" : les participes et les gérondifs au bout des vers, les conjonctifs, les locutions conjonctives, les mots "Madame" et "Monseigneur"¹⁰⁸. Il y a donc une légère différence de

¹⁰³ Boileau, AP I 111-2.

¹⁰⁴ Boileau AP I 109-10.

¹⁰⁵ "La [dans les épopées anciennes] tous les noms heureux semblent nés pour le vers, / Ulysse, Agamemnon, Oreste, Idoménée / Hélène, Ménélas, Paris, Hector, Enée. / Ô le plaisant projet d'un poète ignorant / qui de tant de Héros va choisir Childebrand ! / D'un seul nom quelque fois le son dur et bizarre / rend un poème entier, ou burlesque ou barbare", Boileau, AP III 237-44.

¹⁰⁶ "Il faut que sa douceur flatte, chatouille, éveille/ et jamais de grands mots n'épouvante l'oreille", *ibid.* II 9-10.

¹⁰⁷ Cf. P. Moreau, *Racine, l'homme et l'œuvre* (Paris 1956) p. 150.

¹⁰⁸ Richelet, *La versification ou l'art de bien faire ou bien tourner les vers*, *cit.* Le Hir, *op. cit.* p. 59-60.

vocabulaire. Cependant, Richelet ajoute que "le langage de notre poésie doit être aussi exacte que celui de notre prose". Il ne renonce donc pas à la clarté et à la précision.

Quant aux agréments de la poésie (rime, musicalité, métaphores, etc.), ils n'y manquent pas ; au contraire, ils sont essentiels à la poésie. Mais il faut les appliquer avec prudence : ils ne doivent pas obscurcir ou troubler la partie intellectuelle du langage.

Que toujours le bon sens s'accorde avec la rime,
l'un l'autre vainement ils semblent se haïr,
la Rime est une esclave et ne doit qu'obéir,
...
au joug de la raison sans peine elle fléchit
et loin de la gesner, la sert et l'enrichit.¹⁰⁹

C'est donc la rime qui suit la raison et non la raison qui suit la rime. Elles doivent s'accorder harmonieusement. Boileau conçoit toutefois la théorie de leur union à partir de la partie intellectuelle ("la raison") et non à partir de la notion de poésie. Il pense donc selon les lois de la prose et y ajoute celles de la poésie¹¹⁰.

Quelle est donc la conclusion définitive ?

... soyez simple avec art
sublime sans orgueil, agréable sans fard.¹¹¹

La simplicité et l'art, le sublime et l'agréable sans exagération, Boileau conçoit donc un équilibre des qualités intellectuelles et des qualités poétiques du langage. Mais, dans la théorie de cet équilibre, il part des exigences intellectuelles de la compréhension, Il ne conçoit donc pas une différence foncière entre la prose et la poésie, mais il regarde la poésie comme *prose ornée*¹¹². L'équilibre entre la valeur intellectuelle et la valeur poétique du langage poétique est donc un équilibre précaire, parce que sa nécessité est plutôt ressentie par

¹⁰⁹ Boileau, AP I 27-34.

¹¹⁰ Cf. Boileau AP I 152 "ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement". Quant à la musicalité du vers et quant aux métaphores, on peut faire la même constatation : "En vain vous me frappez d'un son mélodieux / si le terme est impropre et le tour vicieux", AP 106-7. La justesse de l'expression n'est donc jamais sacrifiée à la musicalité. Les métaphores sont nécessaires, mais elles ne doivent pas gêner la compréhension. Cf. AP III 160-92 ; III 231-234. Boileau tend vers une conception allégorique, c-à-d rationnelle de la métaphore. – Pascal recommande tantôt les métaphores, tantôt il ne veut que la seule simplicité : "Masquer la nature et la déguiser. Plus de roi, de pape, d'évêque, mais 'auguste monarque', etc. ; point de 'Paris', – capitale du royaume. Il y a des lieux où il faut appeler Paris Paris et d'autres où il la faut appeler capitale du royaume", *Pensées*, sect. I 49. "Eteindre le flambeau de la sédition – trop luxuriant. L'inquiétude de son génie – trop de deux mots hardis", *Pensées*, Section I 59. Pascal conçoit donc lui aussi la métaphore comme ornement qui s'ajoute au fond intellectuel et simple du langage.

¹¹¹ Boileau, AP I 101-2.

¹¹² Cf. R. Bray, *op. cit.* p. 121.

l'artiste que justifiée théoriquement par la loi propre de la poésie. Il peut être renversé facilement par les rationalistes plus exigeants¹¹³.

4. Conclusion : les principes du langage poétique classique

Quels sont les principes du langage poétique classique résultant de l'étude précédente ? La plupart d'entre eux est identique aux principes trouvés par nous dans la théorie de l'œuvre poétique en général. Ils s'affirment donc mutuellement.

I. Les fondements de l'art classique

Dans la théorie du langage poétique, nous retrouvons en effet les idées de perfection, de respect de la tradition, de volonté d'éternité. L'intérêt linguistique du XVII^e siècle et la traduction des textes anciens contribuent puissamment à la perfection du langage classique. La volonté d'éternité se manifeste surtout par la constitution d'un vocabulaire général, par le soin appliqué à la versification et à la concentration de la beauté de l'œuvre.

II. Les aspects formels du langage poétique classique.

Nous y retrouvons également tous les aspects formels, appliqués cette fois au domaine du langage :

1. La *simplicité*, c-à-d la réduction de l'expression à la pensée simple résultant de la volonté de se tenir aussi près que possible de la belle nature simple.
2. La *clarté* de la pensée et de son expression résultant du souci de la facilitation de la compréhension, et de l'idée de la belle nature simple et claire.
3. La *pureté* du langage qui implique la correction grammaticale et la dépouillement du vocabulaire.
4. L'*unité* de la pensée et de son expression, résultant du souci de simplicité.
5. L'*économie* des moyens, résultant du souci de simplicité et de pureté.

¹¹³ Notre constatation de l'équilibre précaire entre la valeur intellectuelle et la valeur poétique du langage poétique n'est d'ailleurs pas remise en question par Malherbe, comme on pourrait le penser. Ce dernier compare, certes, la prose à la marche et la poésie à la danse et en déduit que le poème est un jeu régi par ses propres lois (vers, métaphores, etc.). Mais l'exigence de la clarté intellectuelle est chez lui absolue. Les bons vers doivent être d'abord de l'excellente prose. La différence entre la prose et la poésie n'est pas foncière.

6. La *concentration* de l'expression, c-à-d le dépouillement de celle-ci des pensées et ornements superflus et ajoutés. Elle a pour conséquence la nécessité de chaque mot et la mise en valeur du mot particulier. Elle se manifeste aussi dans la prédilection pour le sonnet.

7. L'*harmonie* et la *continuité* des beautés du style qui produisent avant tout l'attachement continu et durable du lecteur.

8. La *chaleur cachée* et la vigueur qui touchent le cœur du lecteur.

9. Le *mystère* de la beauté ou le "Je ne sais quoi" qui produit le "charme" du lecteur.

10. La *discretion* de l'auteur et de la technique résultant du souci de simplicité et de l'idée de beauté cachée.

11. La *régularité* de la versification et du langage qui se distingue par sa sévérité et sa difficulté.

III. Conséquence : La primauté du style.

L'œuvre poétique ne se distingue pas par le sujet ou la pensée de la prose, mais par le maniement du langage. C'est le rendement maximal du langage qui constitue la prééminence de l'œuvre poétique. Le style ayant un pouvoir de transformation, importe plus que le sujet traité. C'est le style qui fait la nouveauté et la beauté de l'œuvre poétique¹¹⁴.

C. LE POÈTE ET L'ŒUVRE

I. Le poète

Une œuvre qui veut attacher l'intelligence et le goût cultivé d'un public choisi par un plaisir continu et durable, qui aspire à la perfection, qui s'appuie sur la tradition, qui ne peut plaire sans le mystérieux "Je ne sais quoi", qui se distingue par la multiplication des prescriptions,

¹¹⁴ Il y a une manière d'exprimer "fine, vive et nouvelle une pensée universelle, ... nous la trouvons à force d'art. C'est en quoi consiste la véritable originalité", Boileau, *cit.* Brunetiere, *op. cit.* p. 179.

"Tout ce qu'il [Homère] a touché se convertit en or", Boileau, AP III 297-8. "Il n'est point de serpent ni de Monstre odieux / qui par l'art imité ne puisse plaire aux yeux. / D'un pinceau délicat l'artifice agréable / du plus affreux objet fait un objet aimable", Boileau, AP III 1-4.

"Toute l'invention consiste à faire quelque chose de rien", Racine, *cit.* R. Lalou, *op. cit.* p. 55.

"Un même sens change selon les paroles qui l'expriment. Les sens reçoivent des paroles leur dignité, au lieu de la leur donner", Pascal, *Pensées*, section I 50 ; *cf.* 22, 23.

ne peut pas être produite par un poète médiocre. Elle exige les qualités les plus diverses du poète¹¹⁵.

1. Les qualités naturelles

Tout d'abord, celui qui se destine à devenir poète, devra examiner attentivement s'il possède les qualités requises à la carrière ardue de la création poétique¹¹⁶.

Il doit être poète-né : l'exigence du *génie* est absolue. Le XVII^e siècle ne donne pas une formule définitive du génie, mais tous les théoriciens l'exigent¹¹⁷. On ne peut donc pas dire ce que la notion de génie comprend au XVII^e siècle. Il semble en tout cas que le génie produit la qualité mystérieuse de la beauté.

Boileau parle de "l'esprit" et des "forces" exigées du poète. L'esprit, c'est selon lui l'intelligence sous ses formes diverses : c'est le bon sens, le jugement, le discernement critique, la discipline. Par "forces", il entend probablement les diverses qualités mentionnées dans l'Art Poétique : "feu", "enthousiasme", "imagination", "vigueur", patience, persistance, "goût". Il y a donc plusieurs groupes de qualités : celles de l'intelligence, du bon goût, de la sensibilité, de la volonté. Le classicisme insiste surtout sur les facultés de l'intelligence et celles du

2. Les qualités acquises

Les qualités naturelles ne suffisent pas. Le poète subit une formation solide. Il apprend son *métier*¹¹⁸. Il sait les règles, connaît les auteurs anciens et modernes, et possède surtout la langue.

Sans la langue en un mot l'auteur le plus divin
est toujours quoiqu'il fasse, un méchant écrivain.¹¹⁹

Cette pureté d'écrire est si fortement établie depuis quelque temps parmi nous que c'est être bien hardi que de faire des vers dans un siècle si délicat sans savoir parfaitement la langue.¹²⁰

¹¹⁵ Boileau, AP I 12.

¹¹⁶ "... et consultez longtemps votre esprit et vos forces", Boileau, AP I 12 ; cf. I 1-12 ; II 191-96 ; IV 1-33. Le sonnet, forme la plus difficile, est la pierre de touche du poète. Cf. AP II 191-204.

¹¹⁷ "S'il ne sent point du Ciel l'influence secrète / si son Astre en naissant ne l'a formé poète", Boileau, AP I 1-6. Cf. R. Bray, *op. cit.* p. 87, 19 ; Chapelain, *op. cit.* p. 423 ; A. Adam *op. cit.* t. III p. 50.

¹¹⁸ "C'est un métier que de faire un livre", La Bruyère, *cit.* D. Mornet, *op. cit.* p. 245.

¹¹⁹ Boileau, AP I 154-61.

¹²⁰ Rapin, *cit.* Le Hir, *op. cit.* p. 60.

Le poète en acquiert la maîtrise par des exercices multiples, surtout par la traduction. Il n'arrive qu'après une longue formation et des efforts sans cesse renouvelés à la perfection. Il n'est pas un "écolier"¹²¹, mais un maître qui se distingue par une sensibilité aiguisée et formée par l'expérience des textes¹²². Il ne jouit pas d'une facilité première et naturelle, mais d'une facilité seconde, acquise par la difficulté surmontée¹²³.

Avec toutes ces connaissances, le poète ne fuit pas le monde ; il est "honnête homme". La fréquentation du monde développe la délicatesse du goût et la vivacité de l'esprit. Le poète est un membre de la société pour laquelle il écrit. Il y apprend l'art de plaire¹²⁴. Honnête homme, il mène une vie irréprochable. L'intégrité morale se reflète dans ses œuvres¹²⁵.

II. La production de l'œuvre

Le but de la production de l'œuvre d'art est la continuité de la perfection, c-à-d la suprême beauté continuelle¹²⁶, condition du plaisir continu et durable du public. L'art doit suppléer où le génie fait défaut¹²⁷ pour changer le désordre en ordre¹²⁸ et la discontinuité en continuité¹²⁹.

Le génie, source qui fournit la matière, est nécessaire, mais il ne suffit pas. Il est vigoureux, riche et abondant¹³⁰, mais fougueux, irrégulier et capricieux. Il se meut par "sauts" et par "bonds"¹³¹.

Il faut donc se *méfier* des productions du génie¹³². Certains théoriciens de l'œuvre poétique qui veulent le supprimer entièrement en le remplaçant par d'autres procédés. Malherbe par exemple en établit un répertoire sous forme d'images, presque toutes empruntées à la

¹²¹ Boileau, AP III 312.

¹²² Boileau, AP III 219.

¹²³ "Quand nous voyons quelqu'un exceller en une sorte d'ouvrages et ne réussir nullement en d'autres ..., nous admirons plutôt la nature en lui que nous l'admirons lui-même ; ... il agit ... par une faculté aveugle et par la seule imagination qui est la partie que nous avons avec les bêtes. Mais ce qui nous arrache... [et est l'objet de tout notre estime] ..., c'est un esprit, qui agissant par ce principe général [la raison] ... et possédant les idées de tous les divers genres d'écrire, passe de l'un à l'autre avec une extrême facilité", P. Pellisson, *cit.* R. Bray, *op. cit.* p. 119.

¹²⁴ Boileau, AP 123-4.

¹²⁵ Boileau, AP IV 85-100.

¹²⁶ "Un poème excellent où tout marche et se suit...", Boileau, AP III 312.

¹²⁷ " ... l'art seul est ce qui peut porter les productions humaines à leur perfection", Chapelain, *op. cit.* p. 406.

¹²⁸ " ... il le [le désordre] faut réformer sur le Théâtre qui ne souffre rien d'imparfait", D'Aubignac, *cit.* A. Soreil, *op. cit.* p. 129.

¹²⁹ Boileau, AP III 309.

¹³⁰ Boileau, AP I 168-170.

¹³¹ Boileau, AP I 174-6 ; III 313-20.

¹³² R. Bray, *op. cit.* p. 91.

mythologie : il est le créateur d'une véritable "machine de langage"¹³³. Chapelain remplace celle-ci par le métier :

La méditation, l'étude et le travail sont les Apollons ... qui inspirent le poète.¹³⁴

Lafontaine cherche ses ressources où il les trouve pour assimiler celles qu'il vient de trouver dans un procédé de création originale¹³⁵. Quant au renoncement total aux sources naturelles du génie, il n'est qu'une exception.

La *lucidité* de l'esprit surveille le génie vagabond. Garant le plus sûr de la perfection, elle est une qualité très estimée.

Les opérations de l'esprit sont trop importantes pour en laisser la conduite au hasard, et j'aimerais presque mieux d'avoir failli par connaissance que d'avoir bien fait sans y songer.¹³⁶

Afin d'empêcher le courant fougueux de la facilité du génie, la *difficulté* est considérée garant de la qualité. Boileau se vante d'avoir appris à Racine "à faire difficilement des vers faciles"¹³⁷. Quelques théoriciens mettent le sonnet au-dessus de tous les autres genres à cause de sa difficulté¹³⁸. L'*effort* est considéré plus méritoire que la "facilité naturelle".

Rien ne plaît qui ne coûte.¹³⁹

Le *choix* parmi les productions premières de l'esprit est plus souvent négatif que positif. Le poète les refuse plutôt que de les admettre et les élaborer.

Ajoutez quelquefois et souvent effacez.¹⁴⁰

Les productions premières sont le plus souvent mauvaises. En refusant la plus grande partie de la production spontanée, le poète vise la concentration des perfections. Une *critique* sévère accompagne continuellement la création. C'est d'abord la critique de l'auteur lui-même :

Soyez à vous-même un sévère critique.¹⁴¹

¹³³ R. Lalou, *op. cit.* p. 40.

¹³⁴ Chapelain, *cit.* R. Bray, *op. cit.* p. 191.

¹³⁵ "Je m'avoue, il est vrai, s'il faut parler ainsi / Papillon du Parnasse et semblable aux abeilles / à qui le bon Platon compare nos merveilles : / je suis chose légère et vole à tout sujet / je vais de fleur en fleur, et d'objet en objet", Lafontaine, *cit.* R. Lalou, *op. cit.* p. 50 ; *cf. supra*, p. 11.

¹³⁶ Scudéry, *cit.* Ph. van Thieghem, p. 37.

¹³⁷ R. Lalou, *op. cit.* p. 56.

¹³⁸ "Cette sorte de composition est une des plus graves et des plus difficiles de la poésie. ... Sa brièveté ne fait ... qu'en [du sujet] relever le prix comme un diamant ou un rubis sans tâche qui est adroitement enchâssé", Chapelain, *op. cit.* p. 502 ; Boileau, AP II 82-102.

¹³⁹ Huet, *cit.* R. Bray, *op. cit.* p. 94.

¹⁴⁰ Boileau, AP I 173.

¹⁴¹ Boileau, AP 183.

Mais, de plus, il est nécessaire de soumettre l'œuvre à la critique d'un bon recenseur¹⁴². Chaque détail, chaque mot trouve sa justification¹⁴³. A cause de la *correction* perpétuelle, l'amélioration continue, le travail incessant¹⁴⁴, le poète élabore l'œuvre lentement et *patiemment*¹⁴⁵. Le loisir et le *temps* contribuent puissamment à la perfection de l'œuvre.

Il faut du temps ; le temps a part
à tous les chefs-d'œuvre de l'art.¹⁴⁶

III. Conclusion : la primauté des facultés conscientes sur le "génie"

La création poétique est l'exécution d'un rendement, l'accomplissement d'un travail. Le génie n'y manque pas, mais il est hasardeux. La création n'est donc pas un jaillissement vivant et fougueux du génie. Elle est plutôt un procédé *mécanique*, le poète-technicien¹⁴⁷ assortit les belles parties séparées.

Que d'un art délicat les pièces assorties
n'y forment qu'un seul tout de diverses parties.¹⁴⁸

L'unité, c-à-d la continuité n'est donc pas primaire et naturelle, mais secondaire et artificielle. Dans la création artistique les facultés conscientes prévalent sur le "génie".

CHAPITRE II : LA THÉORIE NÉGATIVE (La critique du style baroque. Abrégé)

La doctrine classique s'accompagne d'une critique perpétuelle de ses adversaires. Elle refuse surtout les diverses formes du style baroque.

L'œuvre classique s'adresse à l'intelligence et au bon goût d'un public d'honnêtes gens dont les conventions sont respectées par le poète. Il n'a pas recours au *choque* pour que le public

¹⁴² Boileau fait le portrait du bon critique, cf. AP I 185-232. Racine soumettra strophe par strophe ses Cantiques spirituelles à Boileau. Cf. P. Moreau, *op. cit.* p. 146. Outre Boileau, le Père Bouhours et le Père Rapin conseillent Racine.

¹⁴³ "Je n'ai rien négligé", N. Poussin, *cit.* H. Peyre, *op. cit.* p. 122.

¹⁴⁴ "Le travail assidu peut faire obtenir au poète ce que la nature lui défie", Le Mesnadière, *cit.* R. Bray, *op. cit.* p. 91. Cf. Boileau AP I 171-2.

¹⁴⁵ Boileau, AP I 162, 167, 170 ; III 311.

¹⁴⁶ Lafontaine, *cit.* H. Peyre, *op. cit.* p. 122.

¹⁴⁷ Chapelain compare le poète à l'*architecte* et la création à la construction d'un bâtiment. *Op. cit.* p. 421.

¹⁴⁸ Boileau, AP I 179.

s'attache à lui. Il préfère l'entraîner par un plaisir cultivé et raisonnable¹⁴⁹. L'œuvre classique refuse l'ébranlement de l'esprit. Il se tient dans les limites du naturel pour produire un plaisir mesuré, continu, durable qui repose sur les qualités esthétiques de l'œuvre et non pas sur un effet de *surprise*. Il refuse tous les *excès* qui sont des altérations de la belle nature simple et universelle. Puisque la nature est universelle, la *nouveauté* n'est pas une base solide du plaisir esthétique¹⁵⁰. Puisque la nature est simple, l'œuvre classique refuse l'*abondance du réalisme descriptif*¹⁵¹, et toutes sortes de *style recherché* : les pointes italiennes qui éblouissent l'esprit¹⁵², l'obscurité de la pensée et de l'expression¹⁵³, l'emphase, le pompeux, l'enflé¹⁵⁴, qui, en exagérant la forme aux dépens du fond, manquent de base solide. Elle refuse *l'étrange, le bizarre, le grotesque*. Puisque la nature est belle, elle proscriit toutes les formes de la bassesse: *le laid*, le macabre, l'obscène, le trivial, la grossier, le vulgaire, le sale. Toutes ces formes rebutent par leur crudité¹⁵⁵. Les théoriciens classiques refusent l'allure *didactique* dans les œuvres d'art: le plaisir esthétique ne résulte pas de la "froide raison".

Puisque l'idée de la nature qu'on imite, est une idée conventionnelle et bien définie, *l'irrégularité* est proscrite.

Quant au poète et la création de l'œuvre poétique, la critique est également sévère. Elle attaque surtout *l'originalité recherchée*, l'ambition démesurée, l'amour propre, c-à-d toutes les formes d'indiscrétion du poète¹⁵⁶.

Ils [les poètes] croiraient s'abaisser dans leurs vers monstrueux,
s'ils pensaient ce qu'un autre a pû penser comme eux.¹⁵⁷

La véritable originalité ne consiste pas dans les excès. La fantaisie errante et l'imagination déchainée ne sont pas des fondements solides à la création du naturel. Elles produisent plutôt des "monstres". La facilité et la vitesse ne créent que des fautes¹⁵⁸. La fougue¹⁵⁹, la folie, le

¹⁴⁹ "...ne rien montrer de tout ce qu'on doit ignorer, et qui peut choquer", D'Aubignac, *op. cit.* p. 39, p. 231.

¹⁵⁰ D'Aubignac, *op. cit.* p. 19 ; Boileau, AP I 82 ; Chapelain, *op. cit.* p. 195.

¹⁵¹ Boileau attaque les longues descriptions des palais. Tout ce qui est trop, est "fade" et "rebutant". AP I 49-62 ; d'Aubignac, *op. cit.* p. 182.

¹⁵² Boileau, AP I 39-44 ; II 103-122.

¹⁵³ Boileau, AP I 147-53 ; I 205 *sq.*: l'hermétisme de la Pléiade.

¹⁵⁴ Boileau AP I 202 ; II 13 ; III 136, 139.

"Je hais également le bouffon et l'enflé", Pascal, *Pensées*, Section I 30.

¹⁵⁵ Boileau les refuse sous le terme du "burlesque effronté", AP I 79-97 ; 98-100.

¹⁵⁶ Boileau AP II 20-24 ; III 303.

¹⁵⁷ Boileau AP I 41-42.

¹⁵⁸ Boileau AP I 163-5.

¹⁵⁹ Boileau AP I 39.

vin, le caprice, le hasard¹⁶⁰, bref les états hors de la mesure de l'intelligence et du goût ne peuvent pas être les sources de la perfection continuelle.

Conclusion générale : Les principes de la poétique classique (la primauté de la forme, du style, de l'intelligence)

I. Les fondements de l'art classique :

L'œuvre classique veut plaire à un public choisi et cultivé. Elle n'a donc pas d'autre but qu'elle-même : elle est inutile, gratuite. Le plaisir consiste dans un attachement total et durable de toutes les facultés de l'homme, mais surtout de celles de l'intelligence et du goût. Le poète se refuse de le produire par tous les procédés qui ne reposent que sur la seule raison (le genre didactique), sur l'éblouissement de l'esprit, sur la crudité des effets matériels. Le plaisir repose surtout sur le traitement artistique de la matière donnée. L'œuvre classique représente la belle nature simple et universelle de l'homme. Les classiques la retrouvent chez les auteurs anciens.

De tout ceci résultent la volonté de perfection, la volonté d'éternité, le respect de la tradition et le principe d'émulation.

Quelle est la constitution de l'œuvre d'art qui suffit à ces ambitions qui, malgré leur hauteur, sont considérées comme accessibles à l'homme ? L'intérêt se concentre sur la constitution technique de l'œuvre et du langage poétique. Les principes de l'œuvre et du langage poétique sont identiques. Le fondement de tous les principes est la conception de la belle nature simple et universelle qui implique deux espèces de beauté : la beauté-vérité et la beauté-agrément, celle qui s'adresse à l'intelligence et celle qui s'adresse au goût, celle qui implique la loi de vraisemblance et celle qui implique le loi de bienséance (extérieure).

Quels sont les principaux aspects formels de l'art classique ?

II. Les aspects formels de l'art classique :

1. La *simplicité*, c-à-d la réduction à la belle nature simple,

- a. de l'œuvre : la réduction de la réalité aux traits essentiels;

¹⁶⁰ Boileau AP III 309-20.

- b. du langage : la réduction de l'expression à la pensée simple.
- 2. La *clarté*, c-à-d la netteté et la justesse,
 - a. de l'œuvre : la clarté de la structure ;
 - b. du langage : la clarté de la pensée et de son expression ;
 La clarté sert à la facilitation de la compréhension.
- 3. La *pureté*, c-à-d le refus du mélange,
 - a. de l'œuvre : la pureté du ton ou la distinction des genres ;
 - b. du langage : la correction grammaticale et la restriction du vocabulaire.
- 4. L'*unité* : l'œuvre d'art est un tout.
 - a. de l'œuvre : l'intégration et la subordination des parties ;
 - b. du langage : l'unité de la pensée et de son expression.
- 5. La *concentration*, c-à-d le dépouillement du superflu,
 - a. de l'œuvre : le dépouillement des faits multiples, le resserrement sur la crise psychologique. Il en résulte la nécessité de chaque partie et la mise en relief de la parole ;
 - b. du langage : le dépouillement des paroles ajoutées. Il en résulte la nécessité de chaque mot et la mise en valeur du mot particulier.
- 6. L'*harmonie*, c-à-d la proscription de toute rupture,
 - a. de l'œuvre : l'enchaînement multiple, claire, logique et nécessaire de toutes les parties ; la composition totale ;
 - b. du langage : la *continuité* harmonique et naturelle des beautés de style ; les transitions.
- 7. Le *mystère* de la beauté, c-à-d une qualité mystérieuse qui produit la suprême beauté. Elle est ressentie, mais impossible à définir. C'est un "Je ne sais quoi" qui produit le "charme".
- 8. La *discretion* de la personnalité de l'auteur et de la technique.
- 9. Les *conventions*.

III. Conséquence : La primauté de la forme, du style, de l'intelligence.

Les conventions ont plusieurs conséquences. L'œuvre poétique est un *organisme autonome* qui *se distingue* de la nature, mais qui ne renonce pas à l'imitation d'une nature idéale. La forme, c-à-d le *traitement* du poète prévaut par rapport à la matière donnée. Le poète n'insiste pas sur la pensée, mais sur l'*expression* de la pensée. Le *style* est plus essentiel que la pensée. Quant à la production, le *contrôle* de l'intelligence et du goût est plus important que la

création spontanée du "génie". L'originalité consiste dans la liberté personnelle résultant de la maîtrise de l'art.

2. TEIL: DIE KLASSISCHEN ELEMENTE DER POETIK PAUL VALÉRY'S

1. KAPITEL: DIE POSITIVE THEORIE

Vorbemerkung: Methode und Literatur

Wir werden die Poetik Valéry's im Hinblick auf die klassischen Elemente und im Rückblick auf die klassische Poetik selbst untersuchen. Wir stellen die Poetik Valéry's in den nicht-klassischen Teilen nur insoweit dar, als dies zum Verständnis der Integration der klassischen Prinzipien notwendig ist. Es kommt uns besonders auf die Art und Weise der Integration und der möglichen Perspektivverschiebung an.

Valéry's poetische Theorien sind über sein ganzes Werk verstreut. Auch seine Äußerungen zur französischen Klassik folgen diesem Darstellungsprinzip. Außer geschlossenen Studien über Racine¹⁶¹, Lafontaine¹⁶², Bossuet¹⁶³, Le Père Cyprien¹⁶⁴ finden sich überall kritische Auseinandersetzungen, oft in Form von Aphorismen, mit der französischen Klassik¹⁶⁵. Valéry durchdenkt und begründet die klassischen Prinzipien auf neue Art und Weise. Die Analyse der kritischen Äußerungen Valéry's zur französischen Klassik trägt zum Verständnis der klassischen Elemente in der Poetik Valéry's bei.

Valéry durchläuft eine dreistufige Entwicklung: Er folgt zunächst dem Symbolismus und der strengen positivistischen poetischen Theorie E.A. Poes; es folgt die Lösung von der Poesie, die "Grand Silence" und schließlich die Rückkehr zur Poesie. Der dritten Phase gehören die "Jeune Parque" und die "Charmes"-Gedichte an. In diesem Zeitraum setzt sich die klassische Tendenz Valéry's zunehmend durch¹⁶⁶.

A. DER LESER UND DAS KUNSTWERK

I. Der Leser

Das klassische Kunstwerk wendet sich an eine geschlossene, vorgegebene Gesellschaftselite, die in der Moderne nicht mehr existiert. Der Dichter wendet sich entweder an ein breites

¹⁶¹ Paul Valéry, *Œuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, tome I 1957, tome II 1960. "Sur Phèdre femme" I S. 499-508.

¹⁶² "Au sujet d'Adonis" Valéry I S. 474-494.

¹⁶³ "Sur Bossuet" Valéry I S. 498-499.

¹⁶⁴ "Cantiques Spirituels" Valéry I S. 445-457.

¹⁶⁵ Besonders: Valéry I S. 1305-06; I S. 1455; I S. 513-14; I S. 520 I S. 604-6; I S. 739-42; II S. 636; II S. 546-70 (Tel Quel: Littérature); II S. 617-18; II S. 709; II S. 895; II S. 1220; II S. 1329.

¹⁶⁶ Bémol, Maurice, *Paul Valéry* (Paris 1949) S. 403-04, S. 422.

Publikum oder an einen kleinen Kreis von Kennern und Liebhabern. Valéry unterscheidet zwischen dem "Grand Public" und dem "Petit Public"¹⁶⁷, einem schon vorhandenem Publikum und einem Leserkreis, den der Dichter sich erst selbst schafft. Wie in der Klassik besteht also eine enge Beziehung von Werk und Leser: Der Dichter schreibt für den Leser, auch wenn er für einen Leser schafft, der erst durch das Werk gebildet wird.

L'objet d'un art ne peut être que de produire quelque effet le plus heureux sur des personnes inconnues, qui soient, ou bien le plus nombreuses, ou bien, le plus délicates qu'il se puisse...¹⁶⁸

Valéry stellt somit die Publikumsbindung, die bei Mallarmé zu zerbrechen drohte, wieder her¹⁶⁹. Valéry hütet sich vor Übertreibungen. Das Gleichgewicht zwischen der Kraft des Lesers und der Macht des Werkes muß gewahrt bleiben¹⁷⁰. Der Leserkreis, an den sich Valéry wendet, zeichnet sich wie der klassische Leserkreis, durch Bildung, Verständnis und Kenntnis von Dichtung aus. Der Leser muß bereit zur geistigen Leistung sein¹⁷¹.

II. Der Zweck des Kunstwerks: Das poetische Vergnügen

Das Kunstwerk soll den Menschen in einen bestimmten Zustand, den "état poétique", versetzen. Der poetische Zustand wird nicht nur durch das Kunstwerk, sondern auch durch zufällige Naturerscheinungen, z. B. durch das Schauspiel der Morgenröte, des Sonnenuntergangs, durch die Ansicht eines mächtigen Waldes, einer weiten Aussicht, durch Quellen, Felsen, Berggipfel und Bäume hervorgebracht¹⁷². Durch Sinnesaffektion entsteht in der Vorstellung des Schauenden ein von der Alltagswirklichkeit verschiedenes, sprachlich unausgelegtes Universum, Am deutlichsten ist diese Erscheinung beim Horen eines einzelnen Tones: er versetzt in das Universum der Musik¹⁷³. Während Naturerscheinungen, die in den poetischen Zustand versetzen, zufällig sind, ist im Kunstwerk die Möglichkeit, den "köstlichen" poetischen Zustand zu erzeugen, aufgehoben, d .h. dem Zufall entrissen.

Das poetische Universum besteht in dem merkwürdigen, unvertrauten Beziehungsreichtum der Vorstellungen von Dingen. Die uns sonst vertrauten Dinge befinden sich in einem Zustand der "Resonanz", in totaler unüberbietbarer, inniger, uns sonst unbekannter Harmonie.

¹⁶⁷ Valéry II S. 559; I S 1465.

¹⁶⁸ Valéry I S. 1465.

¹⁶⁹ Valéry I S. 1335: "Ce qui vaut pour un seul ne vaut rien. C'est la loi d'airain de la littérature".

¹⁷⁰ "L'accroissement des merveilles a des limites qui s'atteignent aisément ; l'équilibre qu'il faut maintenir dans le lecteur, entre l'effort qu'on en exige et les forces qu'on lui suggère, ne demande qu'à se rompre..." Valéry I S. 712.

¹⁷¹ Valéry I S. 448.

¹⁷² Valéry II S. 1314.

¹⁷³ Valéry *ibid.*

Ces choses et ces êtres connus – ou plutôt les idées qui les représentent – changent en quelque sorte de valeur. Ils s'appellent les uns les autres, ils s'associent tout autrement que selon les modes ordinaires. Ils se trouvent ... musicalisés, devenus résonnants l'un par l'autre, et comme harmoniquement correspondants.¹⁷⁴

Der poetische Zustand ist vom Bewußtsein der totalen Übereinstimmung des Gegenstandes, der ihn auslöst, mit den Kräften des Menschen, der ihn empfindet, begleitet¹⁷⁵. Die Kräfte des Menschen, Sinne, Sensibilität, Intelligenz, Wille finden sich in einem harmonischen Zustand der Wechselbeziehung¹⁷⁶. Es liegt also ein dreifacher harmonischer Bezug vor:

1. Werkimmanente Harmonie,
2. Harmonie zwischen Werk und Mensch,
3. Harmonie der Kräfte des Menschen.

Dieser Zustand stellt sich durch Sinnesaffektion ein und löst im Menschen Sinnesempfindungen und Vorstellungen der Sensibilität und der Intelligenz aus, die nicht in ein vernünftig begriffliches System gebracht werden können: Im poetischen Zustand wird der Mensch stumm¹⁷⁷. Der poetische Zustand ist ein Zustand der "Erhebung", des "Entzückens", der "Verzauberung"¹⁷⁸. Er ist so "köstlich", daß der Mensch, der ihn empfindet, ihn immer neu durchkosten will.

La satisfaction fait renaître le besoin, la réponse régénère la demande, la présence engendre l'absence, et la possession le désir.¹⁷⁹

Der poetische Zustand reißt aus dem vertrauten finalistischen Zeitdenken heraus, er enthält zeitliche Unendlichkeit, das "infini esthétique"¹⁸⁰.

Vergleichen wir jetzt den Zweck des klassischen Kunstwerks mit dem Zweck, den Valéry dem Kunstwerk zuschreibt.

Beide kommen in der Zweckfreiheit überein: Das Kunstwerk hat keinen anderen Zweck als die Erfüllung des Verlangens, das es selbst erzeugt. Kunst zielt auf nichts anderes als auf die künstlerische Sensibilität selbst¹⁸¹. Valéry selbst zieht die Verbindungslinie zwischen der

¹⁷⁴ Valéry I S. 1320-21.

¹⁷⁵ Valéry II, S. 560.

¹⁷⁶ Valéry II, S. 1220.

¹⁷⁷ Valéry II S. 121 "Le muet de surprise" (in: "La Ceinture"). Valéry II S. 1228 "Une très belle chose nous rend muets..."

¹⁷⁸ Valéry I S. 1309; I S. 1329 "Charme".

¹⁷⁹ Valéry II S. 1343.

¹⁸⁰ Valéry II S. 1342-44 "L'Infini Esthétique".

¹⁸¹ Valéry I S. 1405.

Zweckfreiheit der Renaissancekunst und der Zweckfreiheit der Kunst des Parnasse, der eine wichtige Quelle für den Symbolismus und damit auch für Valéry ist¹⁸².

Wie in der Klassik besteht Harmonie zwischen Werk und Leser. Im klassischen Werk schlägt sich das Gesellschaftsideal in der Form der "bienséance extérieure", die die Konventionen und das geheimnisvolle "Je ne sais quoi" enthält, nieder. Im Werk Valérys wird die Harmonie ausschließlich durch die individuelle Sensibilität gestiftet.

Wie das klassische Werk zielt das Werk Valérys auf totale und dauerhafte Ergriffenheit. Der poetische Zustand ergreift *alle Kräfte* des Menschen; er strebt nach Aufrechterhaltung und beständiger Erneuerung, d. h. nach unendlicher Dauer ("infini esthétique") dieses beglückenden Zustandes. Valéry nennt die Kunst, die den Menschen ganz und beständig erfaßt, die "Große Kunst" (Le Grand Art)¹⁸³.

Die klassischen Theoretiker haben das ästhetische Vergnügen als solches noch nicht isoliert. Sie kannten wohl eine geheimnisvolle Eigenschaft, die erst den höchsten "charme" hervorbringt, die sie nicht begrifflich erfassen konnten und die sie, indem sie ihr das Geheimnis ließen, das "Je ne sais quoi" nannten. Valéry stellt fest, daß sich das Erlebnis des Schönen der begrifflichen Erklärung, die zugleich Ende und Abschluß des vitalen Erlebnisses bedeuten würde, entzieht. Das Erlebnis des Schönen läßt den Menschen gerade verstummen und läßt ihn nach unendlicher Erneuerung streben. Die Begriffskunst versagt.

Während das klassische "Je ne sais quoi" der Endpunkt der Analyse der Theoretiker des 17. Jahrhunderts ist, macht Valéry das poetische Erlebnis zum Ausgangspunkt seiner Poetik¹⁸⁴.

Das klassische "plaire" zielt darauf ab, alle Kräfte des Menschen zu ergreifen: die Intelligenz, den "guten Geschmack", das Gefühl. Die klassischen Theoretiker betrachten es aber nicht als reines ästhetisches Vergnügen, das die Kräfte nur durch sich selbst erfaßt, sondern als Vergnügen, das sich jeweils an die Intelligenz, an den "guten Geschmack", an das Gefühl wendet. Der ästhetische Sinn ist im 17. Jahrhundert noch nicht als eigenständiges Vermögen erkannt.

¹⁸² Valéry I S. 1405 "La Renaissance est l'époque où la production se développera en pleine conscience d'elle-même et pour elle-même. La Renaissance est la Naissance de l'art pour l'art".

¹⁸³ Valéry II S. 1221 "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...".

¹⁸⁴ Henri Bremond, *Racine et Valéry*, (Paris 1930), Avant Propos S. IX.

Valéry isoliert dagegen des reine poetische Vergnügen von allen fremden Stoffen. Es wird durch Sinnesaffektion ausgelöst und setzt auf diesem Wege alle Kräfte des Menschen in harmonische, innig verflochtene, sich immer wieder erneuernde Bewegung¹⁸⁵. Diese Isolierung hat entscheidende Bedeutung für die Beschaffenheit des Kunstwerks.

Das Kunstwerk hat den Zweck, die Kontinuität des poetischen Zustands, vor allem durch Affektion der Sinne und der Sensibilität, aber auch des Intellekts zu gewährleisten.

B. DAS KUNSTWERK

I. Das symbolistische Fundament der Poetik Valéry's (die radikale Unterscheidung von Prosa und Poesie)

1. Die klassische Unterscheidung von Prosa und Poesie¹⁸⁶

Die klassischen Theoretiker unterscheiden Prosa und Poesie. Die Poesie unterscheidet sich durch die Form (Vers, Reim, Metapher usw.) von der Prosa. Grundlage bildet jedoch die klassische Forderung nach intellektueller Klarheit, die für Prosa und Poesie in gleicher Weise gilt. Des Eigengesetz der Poesie ist theoretisch nicht erkannt, wohl aber von der künstlerischen Sensibilität erspürt. Das Gleichgewicht zwischen dem intellektuellen und dem poetischen "Wert", zwischen dem Gedanken und dem Ausdruck, zwischen Sinn und Form ist durch den Rationalismus bedroht¹⁸⁷.

Valéry greift das Gleichnis Malherbes auf und gibt ihm eine neue Deutung.

Malherbe assimilait la prose à la marche et la poésie à la danse, comme je vais le faire tout à l'heure :

"Donnez, dit Racan, tel nom qu'il vous plaira à ma prose, de galante, de naïve, d'enjouée. Je suis résolu de me tenir dans les préceptes de mon premier maître Malherbe, et de ne chercher jamais ni nombre, ni ornements à mes périodes, ni d'autre ornements que la netteté qui peut exprimer mes pensées. Ce bonhomme [Malherbe] comparait la prose à la marche ordinaire et la poésie à la danse, et il disait, qu'aux choses que nous sommes obligés de faire on y doit tolérer quelque négligence, mais que ce que nous faisons par vanité, c'est être ridicule que de n'y être

¹⁸⁵ Valéry I S. 1298-99 "... le sentir, le saisir, le vouloir et le faire, liés d'une liaison essentielle..." "Cette sorte de plaisir est indivisible de développements qui excèdent le domaine de la sensibilité, et la rattachent toujours à la production de modifications affectives, de celles qui se prolongent et s'enrichissent dans les voies de l'intellect, et qui conduisent parfois à l'entreprise d'actions extérieures sur la matière..."

¹⁸⁶ Siehe supra 1^{ère} partie : La poétique classique, S. 22sq.

¹⁸⁷ Valéry I S. 611 "Baudelaire, par là [par le charme] a réagi très heureusement contre la tendance au prosaïsme qui s'observe dans la poésie française depuis le milieu du XVII^e siècle".

que médiocres. Les boiteux et les gouteux ne se peuvent empêcher de marcher, mais il n'y a rien qui les oblige à danser la valse ou les cinq pas."¹⁸⁸

Malherbe schließt durch den Vergleich von Prosa und Poesie mit Gehen und Tanzen auf die Zweckfreiheit und auf den Spielcharakter der Kunst, die durch willkürliche Gesetze genau geregelt ist. Dabei bleibt er stehen.

Valéry führt die Interpretation weiter: er schöpft den Vergleich für seine radikale Unterscheidung von Prosa und Poesie aus.

2. Die Unterscheidung von Prosa und Poesie bei Valéry¹⁸⁹

Wie das Gehen ist die Prosa an einen bestimmten Zweck, der erreicht werden soll, gebunden. Wenn ich einen Gegenstand brauche, versuche ich, ihn auf möglichst kurzem Weg durch ein paar Schritte zu erreichen. Die Bewegung selbst hat keinen anderen Zweck als das Erreichen des Gegenstandes. Ist dieser erfüllt, hört die Bewegung auf. Die Bewegung selbst kommt nicht in den Blick.

Ebenso steht es mit der Prosa. Sie dient der Verständigung. Wenn ich einem anderen Menschen etwas mitteilen möchte, bediene ich mich einer möglichst klaren und präzisen Sprache, um die Verständigung so schnell wie möglich zustande kommen zu lassen. Sobald sie erfolgt, wird das Wort in seinen Sinn, die Sprache in Denken, die Gestalt in den Gehalt umgesetzt. Die Form verschwindet. Sie hat ihren Dienst erfüllt. Wenn die Verständigung nicht erfolgt, wiederholt der Gesprächspartner die Worte¹⁹⁰.

Prosa und gewöhnliche Bewegung wollen nichts anderes als ihre Umsetzung in das zu erreichende "Resultat". Die Existenz des Resultats löscht sie aus. Sie bezwecken ihre eigene Tilgung¹⁹¹. Das Ideal der Prosa und der gewöhnlichen Fortbewegung ist die größtmögliche Leichtigkeit und Schnelligkeit, mit der sie ihr Ziel erreichen und selbst aufhören zu sein. Klarheit und Erleichterung des Verstehens sind notwendige Eigenschaften der Prosa.

Anders steht es mit der Funktion des Tanzes und der Poesie. Der Tanz hat nicht den Zweck, durch Bewegung einen außer mir liegenden Gegenstand zu erreichen, so daß die Bewegung

¹⁸⁸ Valéry I S. 1370.

¹⁸⁹ Valéry I S. 1330.

¹⁹⁰ Valéry I S. 1331.

¹⁹¹ Valéry I S. 1331 "L'effet dévore la cause, la fin a absorbé le moyen ; et quel que fût l'acte, il n'en demeure que le résultat ... ce langage qui a rempli son office, s'évanouit à peine arrivé ... je connaîtrai que je fus compris à ce fait remarquable que mon discours n'existe plus : il est remplacé entièrement par son sens".

sich möglichst schnell und leicht in den Gegenstand umsetzt und aufhört. Beim Tanz geschieht die Bewegung um ihrer selbst willen. Der Tanz gründet einen Zustand der reinen Bewegung, der nur durch den "Zufall" beendet wird.

Die Poesie hat dieselbe Funktion: sie soll in den poetischen Zustand versetzen, der zeitliche Unendlichkeit enthält. Die Funktion der Poesie ist nicht die Tilgung, sondern gerade die Erhaltung der Sprache. Sie muß deshalb für die größtmögliche Distanz von der Prosa sorgen. Das Verstehen soll nicht die Sprache vertilgen, der Sinn soll nicht die Form zerstören. Die Wirklichkeit der Sprache soll erhalten werden. Das geschieht durch die innige Einheit von Sinn und sprachlicher Form. Das Begreifen des Sinns fordert seine Wiederholung in derselben sprachlichen Form. Valéry verdeutlicht dieses Phänomen durch zwei Gleichnisse: das "Pendelgleichnis" und das "Diamantengleichnis".

So wie ein Pendel zwischen zwei Extrempunkten schwingt, schwingt die Seele dessen, der den poetischen Zustand empfindet, zwischen der Aufnahme der sprachlichen Form und dem Begreifen des Sinns. Der Sinn fordert die Wiederherstellung der sprachlichen Form usw... Dieser Zustand ist unendlich¹⁹². Im Diamantengleichnis erläutert Valéry die innige Einheit der sprachlichen Form und des Sinns: Eintritt und Austritt des Strahls erfolgen durch dieselbe Facette, so wie das Begreifen des Sinns durch die bestimmte sprachliche Form ausgelöst wird und zu ihr zurückkehrt¹⁹³.

Ziel der Poesie ist also die Aufrechterhaltung der sprachlichen Wirklichkeit, d. h. die größtmögliche Entfernung von der Prosa.

Durch die Wirklichkeit der poetischen Sprache wird der Mensch in den unendlichen poetischen Zustand versetzt. Der "Sprachklang" berührt sein Ohr¹⁹⁴: Das intensive Durchkosten der akustischen Wirklichkeit des Gedichts führt zur Vertrautheit mit der Sprachsubstanz. Eine Fülle von rational nicht faßbaren psychischen Empfindungen und Vorstellungen keimen in der Weise der Suggestion im lyrischen Subjekt. Sie sind undeutlich, traumhaft und verlangen wiederum den Klangkörper der Sprache. Die Pendelwirkung stellt sich ein. Die Vorstellungen und Empfindungen gewinnen zusehends an Prägnanz und Deutlichkeit, bis sich schließlich ein "Sinn", der sich allerdings jeder totalen rationalen

¹⁹² Valéry I S. 1332.

¹⁹³ Valéry I S. 298.

¹⁹⁴ E. Winkler, "Sprachtheorie und Valéry-Deutung", ZfSL 1932 Bd. 56, Heft 1 u.2, S. 133.

Ausschöpfung entzieht, in aller Klarheit einstellt. Er ist nur in der sprachlichen Form des Gedichtes faßbar¹⁹⁵.

Bei diesem Vorgang entsteht das "poetische Universum" im lyrischen Subjekt: die rationalen und psychischen Vorstellungen und Empfindungen finden sich in einer unvertrauten, harmonischen Beziehungsfülle.

Das Entstehen des poetischen Universums aus dem Sprachkörper ist ein "magischer" Vorgang. Die verschliffene Alltagssprache gewinnt die ursprüngliche Kraft einer Beschwörungs-, Zauber- und Bannformel zurück¹⁹⁶. Valéry nennt eine seiner Gedichtsammlungen "Charmes". *Alle* Eigenschaften des Wortes sind im poetischen Vorgang am Werk : der "Sprachklang", die "Erfassungsweise", d. h. das prärationale, psychische Wortfeld, und der rationale "Inhalt"¹⁹⁷. Baudelaire hat das Verdienst, der Sprache die ursprüngliche Macht der Beschwörungsformel zurückgegeben zu haben. Die Gefahr des Rationalismus, die der französischen Poesie seit dem 17. Jahrhundert drohte, wird durch den Symbolismus gebannt¹⁹⁸.

II. Vergleich der Fundamente der klassischen Poetik und der Poetik Valéry's.

1. Die klassische Poetik: Dichtung als Darstellung von Wirklichkeit

Blicken wir zurück auf das Fundament der klassischen Poetik. Die klass. Theoretiker verstehen Dichtung als "Nachahmung der schönen Natur". Dichtung ist Darstellung der Wirklichkeit durch die Sprache. Dabei hat die Form der Darstellung, d. h. die formale und stilistisch-sprachliche Bewältigung Vorrang vor dem gegebenen Darstellungsgegenstand. Dichtung ist zugleich Darstellung von Wirklichkeit und Sprachleistung.

2. Die Poetik Valéry's: Poesie als reines Sprachkunstwerk

¹⁹⁵ Valéry I S. 1333. Valéry verweist auf die Suggestionsfülle der Wortassoziation von "sage" und "douleur" in dem Vers Racines "sois sage, ô ma douleur et tiens-toi plus tranquille".

¹⁹⁶ Valéry I S. 1333-34: "... nous pensons aux prestiges et aux prodiges de l'antique magie... la forme poétique a été pendant des siècles affectée au service des enchantements. Ceux qui se livraient à ces étranges opérations devaient nécessairement croire au pouvoir de la parole, et bien plus à l'efficacité du son de cette parole qu'à sa signification. Les formules magiques sont souvent privées de sens ; mais on ne pensait pas que leur puissance dépendît de leur contenu intellectuel ... l'impression produite dépend grandement de la résonance, du rythme du nombre de ces syllabes ; mais elle résulte aussi du simple rapprochement des significations ... ils produisent l'incalculable valeur d'un charme..."

¹⁹⁷ E. Winkler, op. cit. S. 133.

¹⁹⁸ Valéry I S. 611.

Valéry kritisiert die Nachahmungstheorie der Klassik, die sich in verschiedenen Formen bis in die Moderne erhält, und begründet theoretisch den in der Klassik praktizierten, doch theoretisch nicht begründeten Vorrang der sprachlichen Form über den Gegenstand.

Die Poesie soll als reines Sprachkunstwerk den poetischen Zustand hervorbringen. Der poetische Zustand soll Wirkung der Sprache selbst sein. Denn

1. Jede Erregung, die auf der Wirklichkeitsillusion beruht, ist "unpoetisch", kunstungemäß, denn sie stammt aus dem außerkünstlerischen Bereich der Wirklichkeit¹⁹⁹.

2. Der Mensch, der die Erregung auf Grund der Wirklichkeitsillusion empfindet, ist das Opfer einer Täuschung, denn der ihn erregende Gegenstand ist nicht wirklich anwesend, sondern nur in der Illusion anwesend. Der poetische Zustand soll aber gerade durch die wirklich vorhandene Sprache, durch die Anwesenheit des Kunstwerks selbst erzeugt werden.

La poésie n'est que la littérature réduite à l'essentiel de son principe actif. On l'a purgée des idoles de toute espèce et des illusions réalistes ; de l'équivoque possible entre le langage de la "vérité" et le langage de la "création", etc.²⁰⁰

Au lieu de vouloir faire croire, faites simplement et directement imaginer, raisonner ... laissez le trompe-l'œil à la populace ... depuis toujours, le vers, l'étrange métrique, par son conventionnel système – montra avec franchise presque brutalement – le but, qui est enchanter sans tromper.²⁰¹

Wenn der poetische Zustand nur Wirkung des wirklichen, anwesenden Kunstwerkes sein soll, wenn er ganz rein verwirklicht werden soll, muß der Künstler auf jede Möglichkeit, durch Illusion zu erregen, verzichten, d. h. jede Darstellung eines Gegenstandes ausschalten. Er muß reine Formkunst, wie z. B. Musik und Architektur schaffen. Das ist beim sprachlichen Kunstwerk nicht möglich.²⁰²

Das Ideal der reinen Formkunst muß also auf die Bedingungen der Sprache reduziert werden: Sprache besteht aus "Form" und "Sinn". Damit die Wirklichkeit der Sprache den poetischen Zustand hervorbringt, müssen die formalen Elemente der Sprache (Klangstruktur,

¹⁹⁹ Valéry, I S. 1473.

²⁰⁰ Valéry, II S. 548.

²⁰¹ Valéry, Cahiers t. III, S. 116, cit. W. N. Ince, *The poetic theory of Paul Valéry. Inspiration and technique*. (Leicester University Press 1961) S. 75. Valéry, II S. 621 "Natur" und "Wahrheit" gibt es nicht mehr als objektive Vorstellungen. Der Begriff "Natur" ist durch die moderne Naturwissenschaft zu einem "vagen" Begriff geworden.

²⁰² Valéry I S. 1472 "... j'aurais placé mes complaisances dans les arts qui ne reproduisent rien, qui ne feignent pas, qui se jouent seulement de nos propriétés tout actuelles, sans recours à notre faculté de vies imaginaires ... Des productions de la sensibilité développée à l'écart de toute représentation, qui manifestent la structure de ce qui ne ressemble à rien, et qui tendent à s'ordonner en constructions complètes par elles-mêmes ...".

psychisches Wortfeld, Wortkonstellationen) besonders gepflegt werden. Damit die sprachliche Substanz nicht in der Illusion des Sinns aufgeht, müssen Sinn und Form innig verknüpft sein, so daß die Pendelwirkung entsteht.

3. Schlußfolgerung: Das symbolistische Fundament und die klassische Realisation des Kunstwerks bei Valéry

Valéry begründet also durch seine Konzeption des reinen Sprachkunstwerks *theoretisch* den Vorrang der sprachlichen Form über den Inhalt. In der Klassik bestand der Vorrang der Form wohl in der Realität der Kunstpraxis, aber er fand keine theoretische Rechtfertigung.

Wenn sich in der Poetik Valérys klassische Prinzipien finden, können es nur *formale* Prinzipien sein, denn die klassische Nachahnungstheorie ist aus der Kunsttheorie verbannt. Die Kontinuität des "Charme" wird durch klassisches Formengut realisiert. Daß sich Valéry dessen bewußt ist, wird an seiner Haltung zur klass. Poetik deutlich.

III. Die klassische Realisation des Kunstwerks

1. Valérys Haltung zur klassischen Poetik

Valéry greift bewußt auf klassische Formprinzipien und den klassischen "guten Geschmack" als moderner Dichter zurück²⁰³.

Er bringt sich selbst in Gegensatz zur modernen Dichtung, indem er der modernen Kunst sein Ideal der "Großen Kunst" (le Grand Art) gegenüberstellt, das in der Kunst der Renaissance und der französischen Klassik sein Vorbild findet²⁰⁴. Valéry nimmt jedoch eine kritische Haltung zur klassischen Kunstlehre ein: Er lehnt Kunst als Nachahmung der Natur ab; er

²⁰³ Valéry II S. 561 "Les expériences les plus étranges, l'essai de vivre sous toutes les latitudes psychologiques, à tous les étages de la sensibilité – ont enfin cet effet de faire revenir à la maison paternelle, aux coutumes qui à force d'antiquité avaient paru étranges, aux règles qui avaient perdu leur raison – pour enfin comprendre ces mystères trop familiers et leur trouver des raisons, des charmes, des profondeurs, une habitabilité nouvelle, comme rajeunis par la perspective qu'ils ont prise dans l'éloignement...". Valéry I S. 495. "Il ['Adonis', conte galant de Lafontaine] se ranime ... par le contraste d'une forme si douce et de si claires mélodies avec notre système de discordances et cette tradition de l'excès que nous avons docilement reçue. Nos yeux brûlés demandent un repos à ces grâces fondues et à ces ombres transparentes ; notre bouche exaspérée retrouve quelque étrangeté à l'eau pure. Il peut même nous arriver que le bien dire nous séduise par soi seul".

²⁰⁴ Siehe Valérys Kritik der romantischen und modernen Literatur infra, S. 77-83. Cf. Valéry II S. 1220 : die klassische Kunst ist die "Große Kunst".

kritisiert den drohenden Rationalismus, der sich an verschiedenen Stellen in der "Art Poétique" Boileaus ankündigt²⁰⁵.

Für Valéry ist die klassische Kunst *Meisterschaft der Form*. Die klassischen Dichter sind Meister der Form. Die klassische Poetik ist eine Poetik des "métier"²⁰⁶: Die bewunderten "Meister" Valéry sind Racine, Corneille, Bossuet, Lafontaine²⁰⁷ und Le Père Cyprien²⁰⁸.

Da Valéry die Klassik als sprachliche Meisterschaft betrachtet, kann er wesentliche formale Elemente der Klassik in sein symbolistisches System integrieren.

2. Die klassischen Grundhaltungen

a. Die Vollkommenheit

Für die Klassik wie für Valéry ist die totale und dauerhafte Ergriffenheit Ziel der Kunst²⁰⁹. Die Klassik realisiert dieses Ziel durch die Darstellung der "schönen Natur". Die schöne Natur ist vollkommen. Also muß auch das Werk, das sie darstellt, vollkommen sein. Die Forderung nach Vollkommenheit wird durch die Vorstellung der Zweckfreiheit und die Theorie der Nachahmung der vollkommenen Werke der Antike gestützt.

Der *Gegenstand* der Vollkommenheit kann bei Valéry nicht mehr die Darstellung der "schönen Natur" sein. Er kann nur in einer bestimmten Form der Sprache bestehen. Tatsächlich sieht Valéry als höchstes Ziel die "absolute Poesie", bzw. die "reine Poesie" an²¹⁰. Durch absolute Poesie soll die Kontinuität des "Charme" garantiert werden. Die absolute Poesie besteht ausschließlich aus den poetischen Eigenschaften der Sprache selbst,

²⁰⁵ Valéry II S. 556 " 'Et mon vers bien ou mal dit toujours quelque chose' Voilà le principe et le germe d'une infinité d'horreurs. *Bien* ou *Mal*, – quelle indifférence ! *Quelque chose* – quelle présomption."

Dieses kritische negative Urteil wird durch ein positives Urteil, das ihm unmittelbar folgt, kompensiert:

"Racine écrit à Boileau sur le *Ile Cantique*, et discute l'emploi du mot *Misérables*, au lieu de: *Infortunés*. Ces *minuties* qui font le beau et sont l'atome du pur ont bien disparu du souci littéraire".

²⁰⁶ Valéry II S. 566 "Entre classique et romantique la différence est bien simple : c'est celle que met un *métier* entre celui qui l'ignore et celui qui l'a appris..."

Valéry II S. 739 "... l'art classique commence à paraître aussitôt que l'expérience acquise commence d'intervenir dans la composition et dans le jugement des œuvres. Il est inséparable de la notion de préceptes, de règles et de modèles... la considération de la forme..."

Valéry II S. 565 [L'Art Classique consiste dans l'] "Imitation de la Maîtrise des moyens de l'art".

Valéry II S. 563 "Un écrivain classique est un écrivain qui dissimule ou résorbe les associations d'idées".

Valéry II S.1329 "... Il n'est dans l'ordre des arts de thème ni de modèle que l'exécution ne puisse ennoblir ou avilir, rendre cause de dégoût ou prétexte de ravissement. Boileau l'a dit..." Valéry bezieht sich hier auf: "Il n'est point de serpent ni de monstre odieux / qui par l'art imité ne puisse plaire aux yeux". AP III, 1-2.

²⁰⁷ M. Bémol, "Paul Valéry et l'Esthétique", in : *Revue d'Esthétique*, Paris, PUF, t. I, 1948, S. 409-428.

²⁰⁸ Dieser ist der Übersetzer der *Cantiques Spirituelles* des Juan de la Cruz.

²⁰⁹ Siehe supra, S. 36.

²¹⁰ Valéry I S. 677; I S. 1275; I S. 1457 "poésie absolue" "poésie pure".

d. h. alle prosaischen Illusionselemente werden ausgeschaltet. Die absolute Poesie schöpft die objektiven poetischen Qualitäten der Sprache selbst aus. Die absolute Poesie ist somit ausschließlich an die Sprache gebunden. Sie widersetzt sich jeder Abhängigkeit, z. B. der Abhängigkeit von Zeitgeschmack und literarischer Mode. Sie ist überzeitlich²¹¹. Die "absolute Poesie" heißt "reine Poesie", wenn sie unter dem Aspekt der Reinheit bzw. der Konzentration der poetischen Qualitäten der Sprache betrachtet wird.

Valéry rechtfertigt das Streben nach Vollkommenheit auf verschiedene Weise.

Er rechtfertigt es *objektiv* durch das Ideal der absoluten Poesie, d. h. durch das Ideal der überzeitlichen Vollkommenheit²¹². Er rechtfertigt es *subjektiv* durch sein persönliches Verhältnis zur Dichtung. Valéry betrachtet sich als Spätgeborenen, der nach dem Symbolismus, nach einer Epoche besten dichterischen Schaffens, nach einer Fülle von Meisterwerken, dichtet. Wenn seine Dichtung Daseinsrecht beansprucht, so muß sie höchste Vollkommenheit enthalten, ja sogar die Meisterwerke der Vergangenheit übertreffen²¹³. Vollkommenheit wird hier aus historisch-subjektiver Sicht gerechtfertigt.

Neben der historisch-subjektiven Rechtfertigung findet sich eine Rechtfertigung, die dem Verhältnis von Dichter und Dichtung entspringt. Der Dichter gewinnt durch das Dichten an Fähigkeiten. Dichten ist "exercice", Übung der Fähigkeiten des Geistes und der Sensibilität. Je höher das erstrebte Ideal ist, desto intensiver werden die Kräfte des Menschen beansprucht und entwickelt. Die Vollkommenheit wird hier aus dem subjektiven Verhältnis Valérys zur Dichtung gerechtfertigt²¹⁴.

Zwar ist die Vollkommenheit wie in der Klassik höchstes Ziel, *aber dieses Ziel ist unerreichbar*. Absolute Poesie, d. h. Dichtung, die ausschließlich aus reinen poetischen Elementen besteht, ist eine Grenzvorstellung²¹⁵. Das Ideal der poetischen Reinheit läßt sich nur in Ausnahmefällen, in einzelnen Bruchstücken, niemals aber in einem ganzen Gedicht

²¹¹ Valéry : "... quand je suis revenu ... à la Poésie, cette étrange entreprise ne s'est présentée à moi que sous l'aspect "absolu", – c'est-à-dire comme ne devant prendre quelque valeur que de qualités intrinsèques, indépendantes (en tant que faire se pouvait) du goût de l'époque, du pressentiment du goût de l'époque prochaine, du décor et de la "sensibilité moderne" (in: Réponse, in: *Commerce*, été 1932, p. 12), cit. J. Hytier, *La Poétique de Valéry*, Paris, 1953, p. 122.

²¹² Valéry II S. 636 "La poésie a pour devoir de faire du langage d'une nation quelques applications parfaites".

²¹³ Valéry I S. 713 "C'est un grand malheur que l'on naisse au milieu des chefs-d'œuvre récents".

"L'ambition est d'absorber toute la grandeur passée, d'être ... tous les plus grands Auteurs et Soi-Même" (Autour de Corot).

²¹⁴ Valéry I S. 1465 und S. 1469. Siehe auch infra "Der Dichter und das Kunstwerk", S. 71sq.

²¹⁵ Valéry I S. 1275; I S. 677; Valéry I S. 1257 "C'est là un objet impossible à atteindre ... la poésie est toujours un effort de se rapprocher de cet état purement idéal".

verwirklichen. Die Reinheit des Ideals widerspricht seiner Verwirklichung durch die Sprache. Die Unerreichbarkeit des Ideals wird hier objektiv durch die Beschaffenheit des Ideals selbst begründet²¹⁶.

Wenn Dichtung "exercice" ist, so steigern sich im Verlauf des Dichtungsprozesses die Fähigkeiten des Dichters beständig. Jede erreichte Stufe des Gedichtes wird durch die erreichte Stufe der Selbststeigerung in Frage gestellt. Das Ideal der Vollkommenheit entzieht sich von Stufe zu Stufe in einem unendlichen Vorgang.

Die klassische Forderung nach Vollkommenheit erscheint also bei Valéry im *Zwielicht*: Vollkommenheit wird objektiv durch das Werk und subjektiv vom Künstler gefordert. Die Realisation der Vollkommenheit scheitert jedoch objektiv an der Höhe des Ideals und subjektiv an dem sich selbst steigernden Dichter. Die klassische Vollkommenheit ist dagegen ein erreichbares Ziel, ein durch Gesellschaft, Tradition und Theorie gesetztes *objektives* Maß, das in den antiken Werken seine Realisation gefunden hat und sich auf Grund seiner Objektivität nicht ins Unendliche anziehen kann.

Das Ideal der Vollkommenheit erscheint also bei Valéry in einem gebrochenen Zustand: es wird gefordert, seine Realisation ist unmöglich.

b. Die Dauer

Valéry will wie die Klassik ein dauerhaftes Werk schaffen²¹⁷. Der Sinn des Kunstwerks besteht gerade darin, der Zeit zu widerstehen. Im Kunstwerk werden Objekte, die den poetischen Zustand auslösen, dem Zufall entrissen. Das Kunstwerk greift die Schätze, die sonst im Zeitfluß untergehen, auf, und erhält sie²¹⁸. Das Werk gilt der Dauer des sonst flüchtigen poetischen Zustands²¹⁹ und zwar in doppelter Hinsicht:

1. Die Kontinuität, d. h. die zeitliche Unendlichkeit des poetischen Zustands des Individuums, das das Werk "durch-kostet", wird durch "Konservierung" des poetischen Zufalles im Werk, der dadurch nicht im Fluß der wechselnden Vorstellungen des Geistes versinkt, gesichert.

²¹⁶ Valéry I S. 637 "La définition du Beau est facile : il est ce qui désespère", cf. I S. 622; J. Hytier, op. cit. p. 93.

²¹⁷ Valéry I S. 1291; I S. 1364; I S. 597.

²¹⁸ Siehe infra, d. die Konventionen, a' Skeptizismus und Form, S. 49sq.

²¹⁹ Valéry I S. 1362: "Restituer l'émotion poétique à volonté au moyen des artifices du langage".

2. Das Werk selbst soll den Augenblick, in dem der Mensch es erlebt, und die Epoche, in der es entsteht, überdauern.

Das Werk bleibt in der Erinnerung des Menschen, der es "durchkostet"²²⁰, wenn es nicht in einer einfachen Formel zusammengefaßt werden kann. Diese würde die Wirklichkeit des Werkes selbst ersetzen und auslöschen. Weil das Werk sich jeder präzisen Definition entzieht, muß der Mensch immer wieder auf das Werk selbst zurückgreifen. Das Werk wird zur Obsession. Die Unausschöpfbarkeit des Werks bedingt seine Dauer²²¹.

Die "Fülle" der möglichen Interpretationen, die im Verlauf der Geschichte möglich sind, begünstigt die Dauer des Werks. Der Gehalt unterliegt dem durch die Zeit bedingten Wechsel des Denkens. Wenn ein Werk dauert, so verdankt es seine Dauer der Vielfalt der möglichen Veränderungen seines Gehalts²²².

Wenn der Gehalt des Werks die Dauer des Werks nur durch seine Veränderungsmöglichkeit bedingt, so ist er kein sicheres Fundament der Dauer. Allein die *Form* garantiert die Dauer eines Werks. Der Gehalt ist dem Zeitfluß unterworfen. Alles, was in den Bereich des Geistes gehört, ist übergänglich, vergänglich. Die Form widersetzt sich der Bewegung des Geistes. Valéry begründet die Wirksamkeit der Form hinsichtlich der Dauer eines Werkes auf dreifache Weise:

1. Die sprachliche Form (Reim, Rhythmus, Zahl, rhetorische Figuren, usw.) baut auf dem sich gleichbleibenden physischen Organismus des Menschen auf²²³.
2. Die sprachliche Form hat mnemotechnischen Wert²²⁴. Form ist an Wiederholung gebunden²²⁵.
3. Form, im allgemeinen betrachtet, ist Konvention, d. h. Setzung durch den Geist. Die willkürliche Setzung des Geistes entzieht sich dem Wechsel der Vorstellungen²²⁶.

²²⁰ Valéry I S. 740: "goûter".

²²¹ Valéry II S. 740.

²²² Valéry II S. 561: "L'œuvre dure en tant qu'elle est capable de paraître tout autre que son auteur l'avait faite. Elle dure pour s'être transformée et pour autant qu'elle est capable de mille transformations et interprétations".

²²³ Valéry I S. 584.

²²⁴ Valéry II S. 766.

²²⁵ Valéry II S. 554: "La forme est essentiellement liée à la répétition".

²²⁶ Valéry II S. 679; siehe infra, d. Die Konventionen, a' "Skeptizismus und Form", S. 49, insbes. S. 50sq.

Valéry selbst wählt ein Material, das sich weitgehend der zeitlichen Veränderung entzieht: sein Ziel ist die absolute Poesie, die aus den der Sprache immanenten, von Mode- und Zeitströmungen unabhängigen, poetischen Qualitäten besteht.

Für den Dichter ist der Horizont der Ewigkeit eine wirksame Triebfeder, den unmittelbaren Erfolg bei den Zeitgenossen außer Acht zu lassen und seine ganze Kraft den absoluten Kunstqualitäten des Werks zu widmen²²⁷.

Kunst soll im Aspekt der Ewigkeit geschaffen werden, dann jede Epoche ist übergänglich. Nur so erfüllt Kunst ihren eigentlichen Zweck, nämlich der Zeit zu widerstehen²²⁸. Kunst soll durch Konvention die Dauer des poetischen Zufalls sichern.

c. Die Tradition

Dem Traditionsbruch Valéry's als Denker steht die Aufnahme der Tradition als Dichter gegenüber.

Als Denker wehrt er sich gegen die erdrückende Fülle des modernen Wissensstoffes: er vollzieht die Tabula Rasa Descartes und durchdenkt von neuem die verschiedensten Bereiche, indem er von seinem Ich ausgeht.

Als Dichter nimmt er die Tradition auf, ja, er wendet sich sogar entschieden gegen den Traditionsbruch der modernen Kunst²²⁹. Für die Klassik waren die antiken Dichter Meister der universalen Natur des Menschen und Meister künstlerischen Form: deshalb wurden sie nachgeahmt. Wie rechtfertigt Valéry die Kontinuität der Tradition in der Kunst?

Kunst bezweckt die Erhaltung der gefundenen Schätze²³⁰. Das traditionelle Formenmaterial enthält bewährte Mittel (z. B. die Prosodie), die der Erhaltung der gefundenen Schätze dienen. Diese Mittel haben sich durch jahrhundertelange Versuche schließlich als beste Lösung von bestimmten Problemen herausgeschält, und sich in Meisterwerken immer neu bewährt. So stellte sich z. B. heraus, daß der Reim in der französischen Poesie unerlässlich ist, weil die französische Metrik dem silbenzählenden Prinzip folgt, und nicht dem

²²⁷ Valéry II S. 803.

²²⁸ Valéry I S. 597: "Qu'importe une époque quand, après tout, il ne s'agit que d'en sortir, et que l'acte de saisir la plume ou le crayon n'a de sens profond et de valeur profonde que s'il est dirigé contre ce qui est et dédié au siècle indéfiniment futur".

Valéry I S. 117sq: Das Kunstwerk widersteht der Zeit wie die Säulen eines Tempels: "Incorruptibles sœurs ... et les siècles par dix / et les peuples passés / c'est un profond jadis, / jadis jamais assez" (Cantique des Colonnes).

²²⁹ Siehe infra, Valéry's Kritik der modernen Literatur, Die Sucht nach dem Neuen, S. 81sq.

²³⁰ Valéry II S. 766.

akzentuierenden Prinzip: die Akzente sind im französischen zu schwach, um einen Vers wirksam gestalten zu können, d. h. ihn von der Prosa abzuheben. Die Silbenzahl allein reicht aber nicht aus, um den Vers als Vers zu kennzeichnen, sie muß durch den *Reim* unterstützt werden²³¹. Wie die Naturwissenschaft und die Technik gründet sich die Kunst auf bewährte Mittel²³².

Wenn Kunst Erhaltung der gefundenen Schätze ist, und wenn Dichtung absolute Dichtung sein soll, so muß die Poesie sich die Kunstwerke der Tradition zunutze machen: Hier sind die poetischen Qualitäten der Sprache zumindest als Fragmente im bewährten Formenmaterial erhalten. Die großen Dichtungen der Vergangenheit sind Nahrung²³³ und Vorbild²³⁴ für den Künstler. Durch den Umgang mit ihnen wird seine poetische Sensibilität verfeinert²³⁵. Durch ihr Vorbild lernt der Dichter die technischen Geheimnisse der Kunst kennen²³⁶. Valéry lobt Übersetzertätigkeit der französischen Klassiker, die sowohl technische Schulung als auch ein freies distanziertes Verhältnis zwischen sprachlicher Form und Stoff zur Folge hat²³⁷. Valéry selbst übersetzt die *Bucolica* Virgils.

Die Übernahme des traditionellen Gutes gefährdet nicht die Originalität des Dichters. Diese besteht vielmehr in der Auswahl und in der Verarbeitung des traditionellen Materials durch den Dichter²³⁸. Ziel des Kunstwerks ist der poetische Zustand und nicht die Neuheit. Die Neuheit eines Werks trägt nicht zum poetischen Zustand bei²³⁹.

Das Verhältnis zur Tradition muß gerade in der Moderne besonders kritisch sein. Die Moderne ist durch die Fülle des "Neuen" gekennzeichnet, Traditionelles Gut kann hier nur bestehen, wenn es einer radikalen Kritik unterzogen wird und ihr standhält²⁴⁰. Die Aufnahme der Tradition in der Kunst ist für Valéry also keine selbstverständliche Gegebenheit wie in der Klassik, sondern eine individuelle, kritische Leistung, durch die er sich in bewußten Gegensatz zum modernen Traditionsbruch stellt.

²³¹ P. Guiraud, *Langage et Versification d'après l'œuvre de Paul Valéry*, Paris, 1953, p. 42.

²³² Valéry II S. 131; II S. 1278-9.

²³³ Valéry II S. 483.

²³⁴ Valéry I S. 374.

²³⁵ Valéry II S. 483.

²³⁶ Valéry II S. 679.

²³⁷ Valéry II S. 564.

²³⁸ Valéry I S. 732: "Malgré la superstition récente, je reconnais un principe particulier de gloire à celui qui choisit, qui ne fait mine d'ignorer les beautés acquises, ou qui reprend, dans son heureuse connaissance des trésors que le temps a formés, les moyens de sa perfection. Le mystère du choix n'est pas un moindre mystère que celui de l'invention", cf. Valéry II S. 677; II S. 679.

²³⁹ Ibid.

²⁴⁰ Valéry I S. 719.

d. Die Konventionen

In der Klassik waren die Konventionen ("Regeln") Ergebnis der Gesellschaftsgebundenheit der Kunst, der Tradition und der Vernunftanalyse der Theoretiker. Sie gründeten sich auf den erstellten Schönheitsbegriff der "schönen Natur".

Valéry übernimmt alle technischen traditionellen Konventionen, die jemals in der französischen Dichtung von den "Grands Rhétoriciens" über die Klassiker bis zu den Symbolisten bestanden²⁴¹, ja, er fügt ihnen selbstgesetzte Konventionen hinzu.

Mit "technischer Konvention" sind in erster Linie die Gesetze der Metrik, aber auch Sprachgesetze und bestimmte Formaspekte gemeint²⁴².

Valéry betrachtet die Konvention als wirksames Mittel, die poetischen Qualitäten, d. i. Vollkommenheit und Dauer des Werks zu begründen. Die Aufnahme der traditionellen Konventionen ist das hervorstechendste Merkmal des "Klassikers" Valéry. Wie rechtfertigt Valéry die Konventionen? Die Grundlage der Rechtfertigungen der Konventionen bilden vor allem Valérys Konzeption des menschlichen Geistes und seine Unterscheidung von Prosa und Poesie²⁴³.

a'. Skeptizismus und Form

Valéry unterscheidet zwischen Geist ("esprit") und Sensibilität ("sensibilité"). Geist bezeichnet die einfache Folge von Vorstellungen des Bewußtseins. Sensibilität meint die Spontaneität des Geistes, durch Reaktion auf bestimmte Phänomene Vorstellungen hervorzubringen. Die Sensibilität bringt also die Folge von Vorstellungen des Bewußtseins (=Geist) hervor²⁴⁴.

Die Vorstellungsfolge zeichnet sich durch Inkohärenz, Unaufhörlichkeit, Unordnung, Ungleichheit aus²⁴⁵. Der Geist eilt immer weiter, er wiederholt sich nie²⁴⁶. Der Geist ist

²⁴¹ "Valéry a voulu intégrer la totalité du patrimoine technique de notre poésie", P. Guiraud, op. cit. S.125-26.

²⁴² Vgl. "Das klassische Material" infra S. 57sq., und "Die klassischen Formaspekte" infra S. 62sq.

²⁴³ Vgl. "Die Unterscheidung von Prosa und Poesie bei Valéry" supra S. 38sq.

²⁴⁴ J. Hytier, op. cit, S. 24.

²⁴⁵ "L'esprit n'a pas en lui de quoi achever", cit. L. J. Cain, *Trois essais sur Paul Valéry*, Paris, 1956, S. 160.

²⁴⁶ "Loi de self-variance", ibid.

Mischung von allem, Valéry setzt über eine Aphorismen-Sammlung das Motto: "Mélange c'est l'esprit"²⁴⁷. Deshalb sagt Valéry auch: "Penser ? ... Penser ! C'est perdre le fil"²⁴⁸.

Dieser dauernde übergängige Wechsel von Vorstellungen ist der Normalzustand des Geistes. Er enthält unerschöpflichen Reichtum, aber auch unterschiedslos Wertvolles und Wertloses nebeneinander²⁴⁹.

Wir können also zweierlei festhalten:

1. Die Vorstellungen des Geistes sind übergänglich.
2. Die Vorstellungen des Geistes sind ihrem Werte nach verschieden.

Beide Hinsichten haben den Skeptizismus zur Folge. Aus der Konzeption der Übergängigkeit der Vorstellungen des Geistes ergibt sich der *Zweifel des Geistes* an der Notwendigkeit und Endgültigkeit einer Vorstellung. Aus der Konzeption der Wertverschiedenheit der Vorstellungen des Geistes ergibt sich der *Zweifel am Geist*. In beiden Fällen wird die *Konvention* dem Zweifel entgegengesetzt und Kunst ermöglicht. Das geschieht auf folgende Art und Weise:

ad 1: Die Überwindung des Zweifels des Geistes durch Konvention

Für den Geist, der aus bloßem Wechsel von Vorstellungen besteht, ist keine Vorstellung notwendig oder endgültig. Er eilt von Vorstellung zu Vorstellung. Er greift jede Vorstellung auf, um sie sogleich zu zerstören und weiter zu eilen. Der Geist ist dauernder Angriff²⁵⁰, beständiger *Zweifel*.

Wie ist die Notwendigkeit einer Vorstellung angesichts der Übergängigkeit, Zufälligkeit und Willkür der Vorstellungen des Geistes möglich?

Valéry antwortet: Notwendigkeit, Endgültigkeit ist nur durch Willkür, durch Setzung, d. h. aber durch Konvention möglich. Die willkürlich gesetzte Konvention tritt der Willkür des Geistes entgegen. Das Bewußtsein der Willkür der Vorstellungen des Geistes führt zur

²⁴⁷ Valéry I S. 286: "selon l'heure, naïf, absurde, aimable étrange / esclave d'une mouche ou maître d'une loi / un esprit n'est que ce mélange / duquel, à chaque instant, se démêle le moi".

²⁴⁸ Vgl. "die Unterscheidung von Prosa und Poesie bei Valéry" S. 47.

²⁴⁹ Valéry I S. 1208: "L'esprit nous souffle sans vergogne un million de sottises pour une belle idée qu'il nous abandonne ; et cette chance ne vaudra quelque chose que par le traitement qui l'accommode à notre fin".

²⁵⁰ Valéry II S. 766 : "l'attaque incessante de l'esprit".

Konvention, d. h. der Zweifel führt zur Form: "*Le doute mène à la forme*"²⁵¹. Das, was der Geist selbst durch Willkür gesetzt hat, kann er nicht bezweifeln. Eine Spielregel entzieht sich dem Zweifel:

Comment assurer les ouvrages contre les retours de la réflexion, et comment les fortifier contre le sentiment de l'arbitraire ? *Par l'arbitraire même*, par l'arbitraire organisé et décrété ... *les conventions sont arbitraires, ou de moins se donnent pour telles* ; or il n'y a pas de scepticisme possible à l'égard des règles d'un jeu... La perfection chez les hommes ne consiste et ne peut consister qu'à remplir exactement une certaine attente que nous nous sommes définie.²⁵²

Hier wird die bloße Existenz der Konvention gefordert. Ihre Beschaffenheit wird nicht bestimmt.

ad 2: Die Überwindung des Zweifels am Geist durch Konvention

Wenn Valéry auf der Willkür der Konvention besteht, so tritt er damit der Willkür des Geistes entgegen: "Les conventions sont arbitraires" Valéry setzt aber hinzu: "*Ou de moins se donnent pour telles*". Dieser Satz muß durch einen Aphorismus erklärt werden:

Véritables et bonnes règles.
Les bonnes règles sont celles qui rappellent et imposent les caractères des meilleurs moments.
Elles sont tirées de l'analyse de ces moments favorisés.²⁵³

Die *Beschaffenheit*, der Gehalt der Konventionen, entspringt also nicht der Willkür. Die Setzung, die Existenz der Konventionen ist willkürlich: sie ist durch die Form des Geistes, d. h. den dauernden Wechsel bedingt. Die Beschaffenheit der Konvention (Reim, Rhythmus, Silbenzahl, Euphonie, Hiat, Vokabular, Harmonie usw.) gründet dagegen auf bestimmten qualitativ bevorzugten Vorstellungen, die sich aus dem Wechsel des Geistes hervorheben. Sie zu erkennen ist Sache der künstlerischen Sensibilität und der kritischen Analyse des Geistes²⁵⁴. Die Übergängigkeit des Geistes hat somit den Zweifel *des* Geistes und die formale Setzung der Konvention zur Folge. Der Wertunterschied der geistigen Vorstellungen hat den Zweifel am Geist und die Setzung der qualitativ bestimmten Konvention zur Folge. Wenn sich Valéry mit dem Schaffensprozeß auseinandersetzt, legt er den Akzent im Allgemeinen auf die formale Setzung der Konvention. Wenn er den Unterschied von Prosa und Poesie analysiert, betont er die Beschaffenheit der Konvention.

²⁵¹ Valéry I 740.

²⁵² Valéry I S. 740-1.

²⁵³ Valéry II S. 554; II S.766: "Conservation des instants favorables".

²⁵⁴ Vgl. supra S. 51 "Die Tradition"

Valéry betrachtet die willkürliche Setzung der Konvention als spezifisch *menschlichen* Akt. Er unterscheidet das, was durch den Menschen hervorgebracht wird, von dem, was durch die Natur hervorgebracht wird. Die Welt des Kunstwerks unterscheidet sich von der Welt der Natur. Der spontanen Produktion der Natur tritt die bewußte Produktion des Menschen entgegen. Der Willkür der natürlichen Folge der Vorstellungen des Geistes steht die durch Willkür hervorgebrachte Notwendigkeit des Kunstwerks gegenüber. Das Kunstwerk ist eine in sich geschlossene, absolute, durch den Menschen gestiftete Welt. In dem von ihm selbst gegründeten Reich der Kunst ist der Mensch eigentlich *frei*²⁵⁵.

Halten wir also fest: die Konvention tritt dem "Zufall" ("hasard") des Geistes entgegen und schafft eine absolute Welt.

b'. Der Schaffensprozeß²⁵⁶

Damit der Schaffensprozeß überhaupt ausgelöst wird, ist ein System von Konventionen notwendig. Ohne dieses würde der Geist im Zustand der Übergängigkeit verharren. Denken, Schaffen heißt aber ein Ordnungsgefüge hervorbringen²⁵⁷. Die Vorstellung des Ordnungsgefüges der Konventionen löst die Aktivität des Denkens und Schaffens aus. Die Konventionen leisten dem Künstler während des Schaffensprozesses wertvolle Dienste. Durch die Konventionen werden der ursprünglichen Freiheit des Geistes Grenzen gesetzt. Der Künstler erschöpft seine Kraft nicht darin, in der unendlichen Fülle des Zufalls zu wählen. Der Wahl sind Grenzen gesetzt. Der Zufall *ist* schon bewertet²⁵⁸.

Der spontanen Fülle des Geistes werden zwar Grenzen durch die Konvention gesetzt. Die spontane Fülle wird aber durch die durch Widerstand erzeugte *Fülle* übertroffen: "La

²⁵⁵ Valéry I S. 481: "Ces rigueurs des anciennes lois n'ont plus d'autre vertu que de définir très simplement un monde absolu de l'expression ... Nous avons arrêté de soumettre la nature – je veux dire le langage – à quelques autres règles que les siennes, et qui ne sont pas nécessaires, mais qui sont nôtres et même nous poussons cette fermeté jusqu'à ne pas daigner de les inventer : nous les recevons telles quelles. Elles séparent nettement ce qui existe par soi-même de ce qui existe spécialement par nous seuls. *Voilà qui est proprement humain : un décret*". Valéry I S. 702: "Cette contrainte ... nous donne une liberté ..., toute la fantaisie de l'esprit livrée à soi".

²⁵⁶ Wir betrachten den Schaffensprozess hier nur in Hinsicht auf die Konventionen. Sonst siehe: "Der Dichtungsprozess" S. 73.

²⁵⁷ Weil ein Unterschied zwischen dem übergängigen Normalzustand des Geistes und dem Denk- und Schaffensvorgang besteht, sagt Valéry: "Tantôt je pense, et tantôt je suis".

Valéry I S. 1172: "Si tout fût irrégulier ou tout régulier point de pensée, car elle n'est qu'un essai de passer du désordre à l'ordre, et il lui faut des occasions de celui-là et des modèles de celui-ci".

²⁵⁸ Valéry I S. 1339.

restriction est inventive"²⁵⁹. Durch Widerstand werden die latenten Möglichkeiten der Sensibilität ("Implexe")²⁶⁰ aktiviert. Wenn eine undeutliche Vorstellung auf den unbeugsamen Widerstand der Konvention stößt, wird ein wahrer "Schock" ausgelöst: unerwartete Vorstellungen entstehen²⁶¹. Widerstand erzeugt Fülle der Inspiration; Widerstand *verlängert* aber auch den Inspirationszustand. Der Geist sinkt nicht so schnell in den Normalzustand des dauernden Wechsels zurück, sondern verharrt beim "glücklichen Zufall" der Inspiration, der schließlich in der vorgegebenen Form der Konvention aufgefangen wird²⁶².

Die Konventionen begründen die Klarheit des Bewußtseins ("*lucidité*"). Durch ihren Widerstand wird der Schaffende unablässig zur hellsichtigen Kritik und Skepsis gegenüber dem Chaos der spontanen Produktion des Geistes gerufen²⁶³.

Der Widerstand fordert die *Kraft* des Menschen heraus. Für die Qualität des Kunstwerks bürgt angesichts des Chaos des Geistes allein Energie, Willensaufwand und Anstrengung²⁶⁴.

Widerstand begründet langsames, sorgfältiges Arbeiten²⁶⁵. Das Werk, das in langem, sorgfältigem Arbeitsprozeß entstanden ist, widersteht der Zeit. Es bietet der Zerstörung durch den unablässigen Angriff des Geistes keinen Angriffspunkt²⁶⁶.

Durch die Konvention wird die *Distanz* zwischen "Inspiration" und Verarbeitung, zwischen gegebenem Stoff und vollendeter Form ins Extrem gesteigert²⁶⁷. Die Konventionen zwingen den Künstler zur Beweglichkeit und Freiheit gegenüber dem Stoff. Die Form allein steht im

²⁵⁹ Valéry II S. 582 "Il y a bien plus de chances pour qu'une rime procure une 'idée' ... que pour trouver la rime à partir de l'idée". Dasselbe Argument brauchten die Klassiker in der Apologie des Reims, siehe supra S. 20. Vgl. Valéry I S. 478; II S. 1207.

²⁶⁰ Vgl. Valérys Dialog "L'Idée fixe".

²⁶¹ Valéry II S. 551.

²⁶² Valéry I 1205: "Quelque grande que soit la puissance du feu, elle ne devient utile motrice que par des machines où l'art l'engage ; il faut que des gênes bien placées fassent obstacles à sa dissipation totale, et qu'un retard adroitement opposé au retour invincible de l'équilibre permette de soustraire quelque chose à la chute infructueuse de l'ardeur".

²⁶³ Valéry I S. 482: "Des chaînes qui se raidissent à chaque mouvement de notre génie, nous rappellent, sur le moment, à tout le mépris, que mérite sans aucun doute le familier chaos que le vulgaire appelle pensée".

Valéry I S. 1204: "Plus il y a résistance, plus il y a conscience".

²⁶⁴ Valéry II S. 1212.

²⁶⁵ Valéry II S. 552 "Dignité du vers : un mot qui manque empêche tout". Vgl. die Wichtigkeit des Details in der klassischen Poetik, supra 1ère partie, S. 16, S. 28.

²⁶⁶ Valéry II S. 1242; I S. 479.

²⁶⁷ Valéry I S. 477: "La différence entre l'impression ou l'intention ... et leur expression achevée, devient la plus grande possible quand l'écrivain impose à son langage le système des vers réguliers". Vgl. II S. 564.

Blickpunkt des Interesses; Poesie als reines Sprachkunstwerk wird nur durch die Form zur Poesie²⁶⁸. Die Konvention begründet den Vorrang der Form beim Arbeitsprozeß.

Le grand intérêt de l'art classique est peut-être dans les suites de transformations qu'il demande pour exprimer les choses en respectant les conditions sine qua non imposées. – Problèmes de la mise en vers. Ceci oblige de considérer de très haut ce que l'on veut ou que l'on doit dire.²⁶⁹

Der Widerstand der Konventionen ruft den *Totaleinsatz der freien Person* beim Schaffensprozeß hervor²⁷⁰. An die Stelle der spontanen, natürlichen, unflektierten Produktion des Geistes, die den Menschen bloß passiven Empfänger sein läßt, tritt das Werk, das der Mensch selbst hervorbringt. Widerstand verbürgt die Aktivität des Menschen, Widerstand gewährleistet Herrschaft über des Werk, Widerstand begründet Freiheit des Schaffens²⁷¹ und Bewußtsein der Grenzen der Kraft²⁷². Erst durch Widerstand wird das Schaffen des Menschen wahrhaft *menschlich*. Es unterscheidet sich von der spontanen Produktion der Natur, die sich ohne Bewußtsein vollzieht. Es unterscheidet sich aber auch von dem Schaffen der Götter, bei denen Denken und Handeln gleich sind. Die dem Menschen adäquate Form des Schaffens ist die *Arbeit*. Widerstand ermöglicht die volle Realisation der "Menschheit"²⁷³.

Das Ideal der "Großen Kunst" ("Le Grand Art"), an dem alle Kräfte des Menschen²⁷⁴, sowohl beim Leser als beim Künstler, beteiligt sind, wird nur durch Widerstand realisiert.

c'. Prosa und Poesie²⁷⁵

Wenn Valéry die Konventionen durch den Schaffensprozeß rechtfertigt, so betrachtet er die Beschaffenheit des menschlichen Geistes im Allgemeinen und leitet daraus Notwendigkeit und Verdienst der Konventionen ab. Die Rechtfertigung durch den Unterschied von Prosa und Poesie geht von dem spezifischen Wesen der Poesie aus. Hier verteidigt Valéry nicht Konvention im Allgemeinen, sondern die Konventionen der Poesie: *den regelmäßigen klassischen Vers*. Der Unterschied zwischen Prosa und Poesie ist durch die Sprache bedingt:

²⁶⁸ Vgl. S. 39.

²⁶⁹ Valéry I S. 1455.

²⁷⁰ Valéry I S. 1470: "...résistance à notre 'création' immédiate et continuelle de propos ... Leur objet profond est d'appeler l'homme complet et organisé, l'être fait pour agir".

²⁷¹ Valéry I S. 1209: "La rigueur institué, une liberté *positive* est possible, tandis que la liberté apparente n'étant que de pouvoir obéir à chaque impulsion".

²⁷² Valéry I S. 1470: "Une conscience de plus en plus exacte de notre forme et de nos forces...".

²⁷³ Valéry I S. 479-80: "A un Dieu seulement est réservée l'ineffable indistinction de son acte et de sa pensée. Mais nous il faut peiner ; il faut connaître amèrement leur différence...". Vgl. I S. 481; I S. 1469-71.

²⁷⁴ Vgl. supra S. 36.

²⁷⁵ Vgl. supra S. 38sqq.

In der Prosa ist die Sprachform bloßes Mittel, das dem Ausdruck eines Gehaltes dient und verschwindet, sobald sie diese Funktion erfüllt hat. In der Poesie bleibt die Sprachform dagegen erhalten, sie wird nicht vom Sinn absorbiert. Die Sprache hat Eigenwert. Der regelmäßige Vers hat mnemotechnischen Wert. Die Sprachform selbst bleibt im Gedächtnis²⁷⁶, selbst wenn der "Sinn" nicht logisch einwandfrei erkannt wird. Der regelmäßige Vers befreit also von der Notwendigkeit des "Sinnes" und läßt die Sprache selbst mit allen physischen und psychischen Schwingungen anwesend sein²⁷⁷.

Der regelmäßige Vers rückt den physisch-psychischen Aspekt der Sprache in den Vordergrund, der logische Wert der Sprache wird zweitrangig. Durch den regelmäßigen Vers findet eine Verwandlung des verschliffenen Alltagswortes statt: die Präzision und Eindeutigkeit des Sinns weicht einer vielfältigen Strahlkraft. Das Wort erstet in seiner unverbrauchten Fülle²⁷⁸. – Der regelmäßige Vers zwingt den Dichter zur Auseinandersetzung mit der Sprache. Der Dichter schafft eine neue Sprache. Er begibt sich nicht in festgefahrene Clichés²⁷⁹.

Der regelmäßige Vers hebt durch den Rhythmus, d. h. durch die Zeit den Vers von der Prosa ab: Die Poesie bildet ein Universum, das sich durch eine eigene Zeitstruktur von der durch zeitlichen Finalismus bestimmten Alltagswelt unterscheidet²⁸⁰. – Der regelmäßige Vers ist keine willkürliche Konvention, sondern er gründet auf dem regelmäßigen physischen Lebensrhythmus selbst. So kann die poetische Sprache unmittelbar durch ihre akustische Wirklichkeit den physischen Menschen erfassen. Der regelmäßige Vers trägt entscheidend dazu bei, den Menschen in seiner Totalität zu ergreifen²⁸¹. Es ist möglich, daß die Zeitstruktur der Poesie die Zeitstruktur des lebendigen Organismus ist²⁸².

Der regelmäßige Vers trägt durch Rhythmus, Zäsuren und Reim zur Musikalität der Sprache bei. Die Wirkung der Poesie beruht wie die Wirkung der Musik unmittelbar auf dem Sprachmaterial selbst, ohne den Umweg über die Illusion zu nehmen²⁸³. Valéry's Apologie

²⁷⁶ Dasselbe Argument verwandten die Klassiker, siehe 1ère partie: la poétique classique, S. 21. Sie erkannten allerdings nicht theoretisch einwandfrei den Eigenwert der Poesie.

²⁷⁷ Valéry I S. 651.

²⁷⁸ P. Guiraud, op. cit. S. 24.

²⁷⁹ E. Rideau, *Introduction à la pensée de Paul Valéry*, Paris, 1944, S. 1.

²⁸⁰ Hugo Laitenberger, *Der Begriff der Absence bei Paul Valéry*, Wiesbaden, 1960, S. 32.

²⁸¹ Valéry II S. 567.

²⁸² Ibid.

²⁸³ "enchanter sans tromper".

des klass. regelmäßigen Verses gründet in seiner symbolistischen Unterscheidung von Prosa und Poesie.

d'. Das Verhältnis von Werk und Leser

Die moderne Dichtung zeichnet sich durch eine Fülle von neuartigen persönlichen Versuchen, die klassische Prosodie zu ersetzen, aus. Der Leser, dem die individuellen Theorien nicht bekannt sind, steht in Gefahr, das Werk falsch aufzunehmen. Durch den klassischen Vers, der allgemein bekannt ist, ist die adäquate Aufnahme wenigstens zum Teil gesichert. Das ist für Valéry wichtig, denn sein Dichten ist vom Bewußtsein der Wirkung auf den Leser begleitet²⁸⁴. Valéry schreibt für den Leser²⁸⁵. Die Konventionen ermöglichen es dem Leser, seinen ersten Eindruck durch Vernunftanalyse zu bestätigen. Die unmittelbare Wirkung auf Geist und Sinne steht nicht im Widerspruch zur nachträglichen theoretischen Analyse. Das Werk kann durchleuchtet werden, ohne dadurch an Qualität einzubüßen. Der Leser deckt z. T. die Gründe der unmittelbaren Wirkung des Werkes auf. Wirkung und Analyse bestätigen sich gegenseitig²⁸⁶. – Die Konventionen, d. h. der Schwierigkeitsgrad, stellen einen objektiven Wertmaßstab der Leistung, bzw. des "*Verdienstes*" des Dichters dar²⁸⁷. Sie geben keinen Aufschluß über die Qualität des Gedichts. Diese ist objektiv nicht bestimmbar. Trotzdem sucht Valéry unablässig nach Wertmaßstäben für Dichtung, Auch diese Haltung ist ein Wesensmerkmal des "Klassikers" Valéry, der nach objektiver Vollendung strebt. Für ihn tragen Werke das Prädikat gut oder schlecht. Er versucht, sich so weit wie möglich der Subjektivität des modernen Kunsturteils zu entziehen.

e. Schlußfolgerung

In der Klassik liegt den allgemeinen klassischen Grundhaltungen (Vollkommenheit, Dauer, Tradition, Konvention) das Ideal der "*belle nature*" zugrunde. Dieses Ideal ist Produkt der Tradition, der Gesellschaft und der Vernunftanalyse der Theoretiker.

Bei Valéry finden sich dieselben klassischen Grundhaltungen wieder. Sie werden nicht einfach übernommen, sondern erfahren eine Neubegründung. Sie sind kein totes traditionelles Gut, sondern ihre Notwendigkeit wird in neuer Weise gerechtfertigt. Die Grundlagen der Rechtfertigung bilden vor allem die Konzeption der "*absoluten Poesie*" (Vollkommenheit,

²⁸⁴ Valéry I S. 478.

²⁸⁵ Vgl. supra S. 42.

²⁸⁶ Valéry I S. 740; S. 1303.

²⁸⁷ Valéry II S. 480.

Dauer, Tradition) und die skeptische Haltung gegenüber der Beschaffenheit des menschlichen Geistes (Konvention). Der Begriff der absoluten Poesie erwächst aus der symbolistischen Unterscheidung von Prosa und Poesie. Der Skeptizismus durchzieht das ganze Werk Valéry's. In der Klassik beweist der klassische Regelkanon durch seine bloße Existenz das Mißtrauen gegen das Genie, er wendet sich aber auch ausdrücklich gegen das regellose Schaffen des Genies²⁸⁸.

Die klassischen Grundhaltungen erscheinen bei Valéry z. T. in gebrochenem Zustand: Seine Haltung zu Vollkommenheit und Tradition ist zwiespältig. Das Hauptstück seiner Apologie der klass. Grundhaltungen bilden die Konventionen. Valéry betrachtet sich selbst aufgrund der Aufnahme der klassischen Konventionen als Klassiker²⁸⁹.

Welche Konventionen übernimmt Valéry nun im Einzelnen?

3. Das klassische Material

a. Die Metrik

Valéry setzt der Inkohärenz des Geistes Widerstand entgegen, um die Totalität der Aktivität des Menschen und die Qualität des Werkes zu sichern. Er begründet durch die Form den Unterschied von Prosa und Poesie.

Beide Prinzipien führen ihn dazu, die klassische Metrik zu übernehmen. Valéry übernimmt neben dem klassischen regelmäßigen Vers auch klassische Gedichtformen²⁹⁰. Wie Boileau rühmt er besonders den Erfinder des Sonetts²⁹¹. Er will den formalen Schwierigkeitsgrad des Sonetts sogar noch erhöhen²⁹². Das Sonett verpflichtet den Künstler durch Poetik seine formale Schwierigkeit, Sinn und Form als gleichrangig anzusehen. Es führt zur größtmöglichen Distanz von erstem Einfall und schließlicher Ausführung²⁹³. Valéry bevorzugt wie die Klassik kurze schwierige Formen²⁹⁴. Neben dem Sonett lobt er das Chant Royal, eine sehr anspruchsvolle, von Clément Marot verwendete Gedichtform²⁹⁵.

b. Die Sprache

²⁸⁸ Siehe supra 1ère partie: La poétique classique, S. 27 und S. 13.

²⁸⁹ Valéry I S. 604-05.

²⁹⁰ P. Guiraud, op. cit. S. 91, S. 125, S. 208.

²⁹¹ Siehe supra 1ère partie : la poétique classique, S. 21.

²⁹² Valéry I S. 1454: "Gloire éternelle à l'inventeur du sonnet. Toutefois... le plus beau reste encore à faire...".

²⁹³ Valéry II S. 1207.

²⁹⁴ Valéry I S. 444.

²⁹⁵ Valéry II S. 1207.

Wie für die Klassiker ist für Valéry Dichtung Sprachleistung²⁹⁶. Valéry begründet den Vorrang der sprachlichen Form über den Gehalt theoretisch durch seine Konzeption von Poesie als reinem Sprachkunstwerk. Die Klassiker gaben der sprachlichen Form in der *Dichtungspraxis* selbst den Vorrang. Für beide steht die Sprache im Mittelpunkt des Interesses.

Valéry will den unendlichen poetischen Zustand, bzw. den ununterbrochenen "charme" beim Leser auslösen, indem er die rationalen, vor allem aber die psychischen und sensiblen Qualitäten der Sprache ins Werk setzt²⁹⁷. Es gilt also eine "Sprache in der Sprache"²⁹⁸ zu schaffen. Die poetische Sprache darf aber die Grenzen der "formes consacrées"²⁹⁹ nicht überschreiten. Die Sprachgesetze dürfen nicht verletzt werden. Der Dichter muß im Raum, dem sie ihm lassen, die poetische Sprache schaffen. Valéry achtet die offiziellen, von der Académie Française vertretenen Sprachgesetze. Auch hierin ist er "Klassiker". Valéry macht sich zum Apologeten der *Reinheit* der französischen Sprache³⁰⁰. Die Reinheit der Sprache ist Ergebnis eines langen kritischen Arbeitsprozesses³⁰¹. Valéry bewundert die reine Sprache der Klassiker³⁰². Er stellt fest:

La poésie a pour devoir de faire du langage d'une nation quelques applications parfaites.³⁰³

Weil Dichtung Sprachkunst ist und weil im Raum der konventionellen Sprachgesetze Dichtung geschaffen werden soll, setzt sich Valéry intensiv mit linguistischen Fragen auseinander. Wie in der Klassik ist der Dichter Linguist³⁰⁴. Valéry überdenkt die spezifischen

²⁹⁶ Valéry I S. 684: "Le Fait Poétique n'est autre que le langage même". Vgl zu diesem Aspekt in der klassischen französischen Poetik supra 1ère partie [...], S. 16 und S. 24.

²⁹⁷ Valéry I S. 611: "Le langage contient des ressources émotives mêlées à ses propriétés pratiques et directement significatives ... la fonction du poète [est] de mettre en évidence et en action ces puissances de mouvement et d'enchantement, ces excitants de la vie affective et de la sensibilité intellectuelle qui sont confondus dans le langage usuel ... le poète se consacre ... à construire un *langage dans le langage*".

Valéry I S. 1423: "La littérature n'est qu'un développement de certaines des propriétés du langage ; de celles de ses propriétés qui se trouvent les plus vivantes et agissantes chez les peuples primitifs".

²⁹⁸ "Le langage dans le langage" Valéry I S. 611.

²⁹⁹ Valéry I S. 1500.

³⁰⁰ Siehe supra 1ère partie: la poétique classique, S. 15sq und S. 39sq. Cf. Valéry II S. 481.

Valéry I S. 208: "Le poète fait ce qu'il peut dans les liens très étroits de notre syntaxe".

Valéry II S. 481: "Il existe ... une pureté conventionnelle, qui pour être conventionnelle n'est pas sans quelque vertu. Cette pureté implique d'abord la *correction*, qui est la conformité aux conventions *écrites* (dont la connaissance et l'usage définissent les personnes cultivées). Plus subtiles sont les autres conditions de *ce langage pur et volontaire* ... je ne vais point les énumérer ... *écrire purement en français*, c'est un soin et un amusement qui récompense quelque peu l'ennui d'écrire".

³⁰¹ Valéry II S. 604.

³⁰² Valéry II S. 564.

³⁰³ Valéry II S. 633.

³⁰⁴ Valéry II S. 1262-65.

poetischen Möglichkeiten der französischen Sprache³⁰⁵. Der Dichter schöpft das poetische Potential der Sprache aus. Valéry dichtet die "Junge Parze" mit äußerster linguistischer Sorgfalt. Er legt während der Abfassung das Wörterbuch der *Revue de philologie* nicht aus der Hand³⁰⁶.

Valéry legt seinem Vokabular dieselben Beschränkungen wie die Klassiker auf: Er schaltet alle Fachtermini, alle seltenen, niedrigen Wörter aus³⁰⁷. Er verwendet ein Vokabular, das sich durch äußerste Beschränkung, Allgemeinheit, Vertrautheit, Schlichtheit und Adel auszeichnet. Er vermeidet Konjunktionen³⁰⁸. Die moderne Alltagssprache verzichtet zusehends auf Wörter mit poetischer Potenz. Deshalb greift Valéry gerne auf klassisches Vokabular, das aus dem Gebrauch schwindet, zurück³⁰⁹.

Valéry begründet seine Beschränkung des Vokabulars durch die Eigenschaften der Poesie selbst. Die Poesie wendet sich an den einzelnen Menschen. Sie löst in ihm das Verlangen aus, sie immer neu zu durchkosten. Sie muß deshalb ein Vokabular verwenden, das der Mensch, wenn er allein und für sich ist, beständig braucht. Dieses Vokabular ist beschränkt und allgemein:

Une œuvre doit inspirer le désir de la reprendre, de s'en redire les mots, de les porter en soi pour un usage intérieur indéfini ; mais, dans cette persistance et par ces reprises, les attraits de contraste et d'intensité s'évanouissent ... il me semble que l'âme bien seule avec elle-même ... *n'emploie jamais qu'un petit nombre de mots* et aucun d'extraordinaire. C'est à quoi l'on connaît qu'il y a âme en ce moment-là.³¹⁰

Valéry rechtfertigt also das klassische Vokabular durch seine auf der symbolistischen Unterscheidung von Poesie und Prosa beruhenden Vorstellung der Poesie.

Valéry greift auch auf die *alten rhetorischen Figuren* zurück. Auch sie begründet er durch seine Konzeption von Poesie. Sie sind kein bloßer Schmuck, sondern machen das eigentliche

³⁰⁵ Valéry II S. 1263: "je distingue nettement entre l'usage général ... et l'usage poétique".

Valéry II S. 1050: "Le français bien parlé ne chante pas. C'est un discours de registre peu étendu ; une parole presque plane. Nos consonnes sont remarquablement adoucies. Quant à nos voyelles, elles sont plus nombreuses et plus nuancées que dans les langues latines ou germaniques. Le muet nous est une ressource particulière en poésie ... Notre syntaxe est des plus rigides. Elle s'égale quant à la rigueur des conventions, à notre prosodie classique".

³⁰⁶ Valéry, II S. 1262-65.

³⁰⁷ Valéry I S. 741; vgl. P. Guiraud, op. cit. S. 150-55.

Valéry II S. 555: "entre deux mots il faut choisir le moindre".

³⁰⁸ Valéry II S. 634.

³⁰⁹ Valéry I S. 1385: "...la dégradation générale du langage...".

³¹⁰ Valéry I S. 453; cf. Valéry, *Cahiers*, t. VI, p. 469: "A mon sentiment il est essentiel d'exclure de la poésie ... tous les mots avec lesquels on ne pense pas. Les mots qui seraient ridicules à chanter. Les mots non familiers à la pensée, comme irradier etc. Les mots qui ne viennent pas sans être recherchés. Il faut du travail pour leur faire la chasse..." cit. W.N. Ince, *The poetic theory of Paul Valéry*, Leicester University Press 1961, S. 85.

Wesen der Dichtung aus: die Sprache entsteht in ganzer Fülle in einem unverschliffenen Frühzustand³¹¹. Dabei soll sich das Ornament natürlich aus dem psychisch-melodischen Fluß der Sprache selbst ergeben. Valéry wendet sich gegen das Ornament, das die Kontinuität des Sprachflusses zerbricht. Wie die Klassiker mahnt er zur Zurückhaltung³¹².

Wie für die Klassiker³¹³ ist die Musikalität der Sprache unerläßliche Bedingung für das poetische Vergnügen. Valéry macht sie aber aufgrund seiner Konzeption von Poesie zu einem seiner dringendsten Anliegen. Die Wirklichkeit der Poesie und nicht eine durch die Sprache hervorgerufene Illusion (wie z. B. beim Roman) soll den Menschen in den poetischen Zustand versetzen. Der Klang der Sprache soll den Menschen wie Musik affizieren. Der Klang löst zuerst den poetischen Zustand aus³¹⁴. Valéry begründet durch seine symbolistische Grundkonzeption die *Notwendigkeit der Musikalität* der Sprache. Racine ist für Valéry der Meister der Musikalität der Sprache:

Entre tous les poètes Racine est celui qui s'apparente le plus directement à la musique proprement dite.³¹⁵

Er bewundert die "Weichheit" des Klangs, die "Kontinuität" und die "Unendlichkeit" des melodischen Flusses³¹⁶. Als er die "Junge Parze" verfaßt, leistet ihm ein Artikel über die Racine-Darstellerin Rachel, in dem in einem Notensystem ihre Diktion erfaßt wird, wertvolle Dienste³¹⁷. Von Racine selbst ist bekannt, daß er die Diktion seiner Verse in einem Notensystem darstellte³¹⁸. Wie Racine führt Valéry selbst verschiedene Versuche einer musikalisch-poesiegerechten Diktion durch. Valéry hält die musikalische Form des Rezitatifs für eine der Poesie angemessene Form der Musikalität, da beide zwischen Sprache und Gesang stehen³¹⁹. Meister des Rezitatifs sind für ihn Lully, Gluck und Racine.

Die Musikalität des Verses ist kein spezifisch klassischer Aspekt der Poetik Valéry's, obwohl in der Klassik die Musikalität des Verses durchaus und eingehend gepflegt wurde. Sie ist viel eher ein Anliegen des Symbolismus, dessen Absicht nach Valéry's Interpretation darin

³¹¹ Valéry I S. 1289; I S. 1440; II S. 1208. Cf. J. Hytier, op. cit. S. 10, S. 42-43.

³¹² J. Hytier, op. cit. S. 195.

³¹³ Siehe supra, 1ère partie, la poétique classique, S. 21sq.

³¹⁴ Siehe supra, ibid.

³¹⁵ Valéry II S. 1258.

³¹⁶ Valéry II S. 1258; I S. 485.

³¹⁷ Valéry II S. 258.

³¹⁸ Siehe supra, 1ère partie, la poétique classique, S. 22sq.

³¹⁹ Valéry II S. 1253-59: "De la diction des vers".

bestand, eine der Musik analoge Poesie zu Schaffen³²⁰. Kennzeichnend für den "Klassiker" Valéry bleibt jedoch, daß er in Racine sein Vorbild der Musikalität findet.

c. Schlußfolgerung (die Sparsamkeit der Mittel)

Valéry übernimmt die klassische Metrik, die klassische Sprache und orientiert sich an der Musikalität des Racine'schen Verses³²¹. Wie die klassischen Grundhaltungen rechtfertigt er das klassische Material durch seine symbolistische Konzeption von Poesie. Das klassische Material gewinnt neue Dignität.

Das klassische Material zeichnet sich durch seine Sparsamkeit aus. Die *Sparsamkeit der Mittel* begründet wie die Konventionen den Vorrang der Form³²². Nicht auf die Stoff- und Materialfülle, sondern auf die Gestaltung des gegebenen Materials kommt es an. Je sparsamer das Material ist, desto wichtiger wird seine Verarbeitung. Die Verarbeitung, nicht der Stoff oder das Material, begründet das Kunstwerk³²³.

Die Sparsamkeit der Mittel bedingt den Vorrang der Form, den Valéry durch seine Konzeption von Poesie als reiner Sprachkunst rechtfertigt. Zugleich ist die Kunst, die auf der Sparsamkeit der Mittel aufbaut, eine spezifisch *menschliche* Kunst. Die Natur bringt ein Ding durch immanentes Wirken hervor. Das Prinzip des Werdens und das werdende Ding sind in der Realität nicht voneinander getrennt. Der Mensch bringt dagegen ein Ding durch das Wirken des Geistes auf den Stoff hervor. Geist und Stoff sind voneinander getrennt. Das Schaffen des Menschen zeichnet sich durch den wirkenden *Geist* aus, nicht durch den Stoff, den es mit der Natur gemein hat. Die Kunst, die mit den geringsten stofflichen Mitteln die größte Kunstwirkung erzielt, steht also dem Geist am nächsten. Die Sparsamkeit der Mittel ist dem geistigen Wirken des Menschen angemessen³²⁴. Valéry greift den Ausspruch Racines auf:

³²⁰ Valéry I S. 1272 "Ce qui fut baptisé : le Symbolisme, se résume très simplement dans l'intention commune à plusieurs familles de poètes ... de 'repandre à la Musique leur bien' ".

³²¹ Siehe supra 1ère partie: La poétique classique, S. 21 und S. 24.

³²² Siehe supra 1ère partie: La poétique classique, S. 19 und S. 31.

³²³ Valéry erinnert an den berühmten "Monstre"-Satz Boileaus: "il n'est dans l'ordre des arts, de thème ni de modèle, que *l'exécution* ne puisse ennoblir ou avilir, rendre cause de dégoût ou prétexte de ravissement. Boileau l'a dit", Valéry II S. 1329. Vgl. Boileau AP III, l-4. Cf. Valéry II S. 636; II S. 895.

³²⁴ Valéry I S. 1291; I S. 520: "... L'art classique... économie des effets".

Valéry II S. 1301: "L'art le plus proche de l'esprit est donc celui qui nous restitue le maximum de nos impressions ou de nos intentions par le minimum de moyens sensibles ... fort peu de *chose*, et, s'il se peut,

Toute l'opération de l'artiste consiste à faire quelque chose de rien.³²⁵

4. Die klassischen Formaspekte

a. Die Kontinuität

Neben den klassischen Grundhaltungen, neben dem klassischen Material finden sich bei Valéry klassische Formaspekte, die er zwar in den Dienst des symbolistischen "charme" stellt, die Valéry aber zugleich als modernen Vertreter des klassischen "bon goût" erscheinen lassen.

Ziel des Werkes ist wie in der Klassik die totale und dauernde Ergriffenheit des Menschen³²⁶, bzw. bei Valéry der unendlich währende "poetische Zustand". Die Kontinuität der Schönheit des Werkes ist wie in der Klassik die Hauptbedingung der Kontinuität des künstlerischen Erlebnisses des Menschen³²⁷.

Die unendliche Dauer des poetischen Zustands, d. h. das unaufhörliche Pendeln zwischen Form und Sinn, wird durch die Kontinuität der musikalischen Linie und der rationalen und psychischen Vorstellungsfolge gewährleistet. Wie beim Hören einer Folge von reinen Musiktönen ein unreines Geräusch (z. B. das Fallen eines Stuhles) das musikalische Universum, das sich im Hörer vorfindet, zerbricht³²⁸, so zerreißt eine nicht poetische, unreine Stelle, die dem Reich der Prosa angehört, das poetische Universum im Menschen³²⁹. Valéry legt wie die Klassiker³³⁰ besonderen Wert auf die Gestaltung der *Übergänge*, d. h. auf die harmonische Verkettung der "poetischen Fragmente":

beaucoup d'esprit intelligenti pause ... ce minimum de l'univers, ce rien, mais essentiel, qui suppose le tout de l'intelligence" ...

Valéry I S. 1180: "Le nombre des emplois possibles d'un mot par un individu est plus important que le nombre de mots dont il peut disposer".

Valéry II S. 1301: "... si l'art tient de l'esprit dont la durée est issue d'actes sans matière, l'art le plus proche de l'esprit est donc celui qui nous restitue le maximum de nos intentions ... par le minimum de moyens sensibles".

³²⁵ Valéry, I S. 1257; cf. supra, 1ère partie: La poétique classique, S.18 und die Fußnote n° 80. Racine: "Toute l'invention consiste à faire quelque chose de rien".

Valéry, I S. 738-8: Valéry bewundert die Meisterschaft Racines, die in der Beherrschung der sparsamen Mittel besteht.

³²⁶ Siehe S. 36 und S. 43.

³²⁷ Siehe supra, 1ère partie : La Poétique classique : S. 9, S.14, S. 19sq, S. 24, S. 31sq.

Valéry I S. 475: Valéry bewundert die Kontinuität bei Lafontaine.

³²⁸ Valéry I S. 1461: "Un univers se brise", cf. I S. 1376.

³²⁹ Valéry I S. 1376: "Chefs-d'œuvre ... pourvues de ressources continues, d'une harmonie constante et d'idées toujours heureuses, un discours qui ne cesse de charmer, où ne se trouvent point d'accidents, de marques de faiblesse et d'impuissance ... qui rompent l'enchantement et ruinent l'univers poétique".

³³⁰ Siehe supra, 1ère partie : La poétique classique : S. 19sq, S. 32.

Les "passages" [de la Jeune Parque] m'ont donné beaucoup de mal ... Rien ... ne m'intéresse plus dans les arts que ces transitions où je vois ce qu'il y a de plus délicat et de plus savant à accomplir, cependant que les modernes les ignorent ou les méprisent.³³¹

b. Die Einheit³³²

Die innige Verkettung der Teile läßt das Werk als eine Einheit erscheinen. Die Einheit des lyrischen Gedichts wird nicht durch die logische, chronologische oder emotionale Folge von Vorstellungen gewährleistet. Einheit heißt vielmehr totale Einheit *aller* Teile des Gedichts ("Sinn": rationale, psychische affektive Elemente; "Form": Vokabular, Ornament, Metrik, Klang etc.; Teil meint auch "poetisches Fragment", z. B. ein guter Vers oder eine gute Wortverbindung). Die Arbeit des Dichters gilt nicht so sehr dem Einzelfall, als vielmehr der Ganzheit des Gedichtes³³³. Alle Teile ordnen sich der Ganzheit des Gedichtes unter³³⁴ und leisten an ihrer Stelle ihren Beitrag für die Wirkung des Ganzen³³⁵. Die Teile sind untereinander vielfältig verknüpft³³⁶. Wir stoßen hier also auf dasselbe Ganzheits-, Verflechtungs- und Subordinationsprinzip wie in der Klassik³³⁷. Das Gesetz der Einheit ist oberstes Gesetz:

L'unité générale du poème ... est une loi absolue.³³⁸

Die Einheit des Gedichtes wird vor allem durch den qualitativ hervorstechenden Vers bedroht: er hebt sich aus den übrigen Versen heraus und zerstört die Einheit. Der Dichter muß den guten Vers zu Gunsten der Einheit des Gedichts, wenn diese es erfordert, opfern³³⁹.

Der Beweis für die Einheit des Gedichts ist die Unmöglichkeit, die Teile des Gedichtes voneinander zu lösen oder sie zu verändern, d. h., die *Notwendigkeit* der Teile³⁴⁰. Valéry bezeichnet sich als sehr kritischen Leser, der die Ganzheit eines Textes erprobt, indem er

³³¹ Valéry I S. 1473-4.

³³² Siehe supra, 1^{ère} partie: La poétique classique: S. 14, S. 24, S. 31.

³³³ Valéry I S. 1787.

³³⁴ Valéry I S. 116: "douces colonnes, ô / l'orchestre de fuseaux ! / Chacun immole son / silence à l'unisson" (Cantique des Colonnes), Valéry II S. 1279; "...la liaison de l'ensemble avec le détail".

³³⁵ Valéry II S. 554: "Toutes les parties d'une œuvre doivent travailler".

³³⁶ Valéry II S. 554: "Les parties d'un ouvrage doivent être liées les unes aux autres par plus d'un fil".

³³⁷ Siehe supra, 1^{ère} partie: La poétique classique, S. 20 und S. 31.

³³⁸ Valéry II S. 1493-4: "organisation complète... le tout de l'ouvrage; ce tout était tout pour moi".

³³⁹ Valéry II S. 1369; I S. 1483-44: "Le beau vers est souvent l'ennemi du poème: il faut beaucoup d'esprit et beaucoup d'art pour former un corps de poésie duquel on ne soit pas tenté de détacher par-ci par-là – quelque alexandrin qui fait oublier le reste de la troupe – comme au théâtre font les vedettes".

³⁴⁰ Valéry, I S. 645; I S. 1167, II S. 626; siehe Klass. Poetik S. 23, S. 30.

mögliche Veränderungen versucht³⁴¹. Zufällig stößt er auf einen Phaedratext, ohne zu wissen, um welchen Text es sich handelt. Veränderungen sind unmöglich:

Le texte ne se laissait pas ressaisir. *Phèdre* me résistait. Je connus par expérience directe et sensation immédiate ce que c'est la *perfection* d'un ouvrage...³⁴²

Das Gedicht zeichnet sich durch seine solide Struktur aus, die Valéry mit der Struktur eines antiken Tempels vergleicht. Die Zeit, der unablässige Angriff des Geistes kann das Werk, das sich durch solide Form auszeichnet, nicht zerstören³⁴³.

Wie das klassische Werk ist das Valéry'sche Werk durch seine solide Struktur gekennzeichnet.

c. Die Konzentration³⁴⁴

Die Kontinuität der Poesie impliziert die Tilgung der Prosateile, bzw. die Dichte und Konzentration der poetischen Teile. Konzentrierte Poesie ist aber nur eine Grenzvorstellung. Sie kann annäherungsweise nur in poetischen Kurzformen verwirklicht werden. Valéry wird in seiner Theorie der Konzentration durch die psychologische Literaturtheorie E. A. Poes bestärkt: der Leser soll durch die konzentrierte Wirkung der Poesie wie durch einen Schock in das poetische Universum versetzt werden³⁴⁵. Ein Gedicht soll nicht mehr als hundert Verse umfassen; besonders Vorliebe zeigt Valéry für das Sonett³⁴⁶. In den konzentrierten Formen gewinnt das *Détail* an Bedeutung. Jedes Wort hat an seiner Stelle einen weiten Wirkungsradius³⁴⁷. Valéry legt wie die Klassiker äußersten Wert auf die Gestaltung des Details³⁴⁸.

³⁴¹ Valéry, I S. 1467.

³⁴² Valéry I S. 508.

³⁴³ Valéry I S. 423, S. 428, S. 499, S. 1291, S. 1504.

Valéry II S. 113-14: "...il faut ajuster ces paroles complexes comme des blocs irréguliers... la forme idéal de l'architecture".

Valéry II S. 1278: "l'architecture... m'avait laissé... un certain goût du solide, un certain modèle de la construction réelle".

³⁴⁴ Siehe supra, 1ère partie : la Poétique classique, S. 9, S. 18sq, S. 31.

³⁴⁵ Valéry I S. 1786: "un sonnet ... sera une véritable quintessence, un osmazôme, un suc concentré, et cohobé, réduit à quatorze vers, soigneusement composé en vue d'un effet final et foudroyant".

³⁴⁶ Siehe supra, S. 57.

³⁴⁷ "Les mots et les idées sont des moyens, qui n'ont que des valeurs instantanées, des effets de position", Valéry, cit. J. Hytier, op. cit. S. 295. Siehe supra, 1ère partie: La poétique classique, S. 18.

³⁴⁸ Siehe supra 1ère partie: La poétique classique, S. 16 und S. 28 und die folgenden Bemerkungen Valérys: Valéry II S. 84: "Il n'y a point de détail dans l'exécution". Valéry II S. 555: "Quand les œuvres sont très courtes, l'effet du plus mince détail est de l'ordre de grandeur de l'effet de l'ensemble". Valéry II S. 556: "Racine écrit à Boileau sur le II^e Cantique et discute l'emploi du mot Misérables, au lieu de : infortunés. Ces *minuties* qui font le beau et sont l'atome du pur ont bien disparus du souci littéraire" ; cf. II S. 681; S. 893.

Die klassische Konzeption der Konzentration erwächst bei Valéry aus der Theorie der "reinen Poesie" und wird durch die Theorie E. A. Poes psychologisch vertieft.

d. Die Einfachheit und die Natürlichkeit

Die klassischen Formaspekte der Einfachheit und der Natürlichkeit, die sich in der Klassik auf die Idee der "schönen Natur" stützten und weitgehend im Dienst der rationalen Verständlichkeit standen, aber auch den Erfordernissen des klassischen "Geschmacks"³⁴⁹ entsprachen, erfahren bei Valéry eine Umdeutung. Valéry leitet sie ausschließlich aus der Konzeption der Kontinuität der Schönheit und der Ganzheit des Werkes ab: beide fordern den Verzicht auf den qualitativ hervorstechenden Vers und den Verzicht auf das Ornament, das sich nicht organisch aus dem Ganzen ergibt.

L'abus, la multiplicité des images produit à l'œil de l'esprit un désordre incompatible avec le ton. Tout s'égalise dans le *papillotement*.³⁵⁰

Kontinuität und Ganzheit führen Valéry im Laufe seiner Entwicklung zur Schlichtheit und Natürlichkeit. Sie sind nicht Anfangspunkt einer künstlerischen Entwicklung, sondern ihr Endpunkt, höchste Meisterschaft. Einfachheit und Natürlichkeit stellen nach einer Fülle von Versuchen, nach größtmöglicher technischer Erfahrung, die Konzentration auf das Wesentliche dar. Sie sind Produkt einer Auswahl³⁵¹.

Sie erfordern in der Kunst die Elimination alles Künstlichen. Durch Kunst Kunst zu überwinden, d. h. durch Kunst Natur hervorzubringen, ist der Gipfel der Kunst.

Elle [la danseuse Akthité] commence par une marche toute divine: c'est *une simple marche circulaire*... elle commence par *le suprême de son art*. Elle marche avec naturel sur *le sommet* qu'elle a atteint...³⁵²

Il [un des premiers hommes de cheval] traverse *au pas* le manège ; revient... "voilà, ... dit le maître. Je ne fais pas d'esbroufe. Je suis au sommet de mon art: *Marcher sans une faute*".³⁵³

e. Die "Diskretion"

³⁴⁹ Siehe supra 1ère partie: La poétique classique, S. 17 und S. 29.

³⁵⁰ Valéry II S. 552; cf. I S. 449, S. 451, S. 1209; II S. 555.

³⁵¹ Valéry II S. 1270: "La fameuse simplicité des classiques ... ne [peut] jamais paraître qu'après des temps d'abondance désordonnée et d'expérience thésaurisée à la faveur du dégoût qui émane de trop de richesses et qui inspire de les réduire à leur essence – dans les ouvrages qui se font alors on s'abstient de les faire voir, on préfère montrer ce qu'elles supposent".

³⁵² Valéry II S. 156.

³⁵³ Valéry II S. 1310-11. cf. J. Hytier, op. cit. S. 225.

Die Kontinuität und die Ganzheit des Werkes implizieren den Schein der Natürlichkeit des Werkes. Die poetische Schönheit des Werkes, die das Ergebnis langer Arbeit und äußerster Anstrengung ist, muß wie ein spontan hervorgebrachtes, organisches Werk der Natur erscheinen. Sobald der Leser auf Spuren der Arbeit oder der Persönlichkeit des Autors, d. h. auf Fremdkörper im poetischen Gebilde stößt, zerbricht das poetische Universum in seiner Seele. Der Autor muß auf Selbstdarstellung und Manifestation seiner technischen Virtuosität verzichten. Nur durch Diskretion ist der "charme", der aus der Schönheit des Werks selbst entspringt, möglich³⁵⁴. So wie Einfachheit und Natürlichkeit ist die Diskretion des Autors und der technischen Mittel Produkt höchster Kunst³⁵⁵.

Die Klassiker begründen die Diskretion des Autors und der Kunstmittel durch das "Je ne sais quoi", durch die geheimnisvolle Wirkung der Schönheit, durch den "charme"³⁵⁶. Valéry geht in seiner Poetik vom "charme" aus und analysiert ihn: er definiert ihn als Kontinuität des poetischen Zustands, ohne sein Geheimnis preiszugeben. Von der Kontinuität des poetischen Zustands bzw. von der Geschlossenheit des poetischen Universums schließt er auf die Notwendigkeit der Diskretion.

Valéry und die Klassiker stellen also beide die Diskretion als notwendige Eigenschaft der Schönheit dar.

f. Die Kritik der "clarté"

Seinen klassischen "Geschmack" äußert Valéry, abgesehen von den bisher dargestellten hauptsächlich klassischen Formaspekten, in vielen Bemerkungen: er bewundert die Eleganz, die Zartheit, die Anmut, die Kraft, die Präzision und die Ausgewogenheit der poetischen Sprache³⁵⁷. Diese Aspekte gliedern sich in die bisherige Darstellung ein. Nur das klassische Prinzip der "Klarheit" unterwirft er einer scharfen Kritik. Seine Stellung zur "Klarheit" beruht

³⁵⁴ Valéry I S. 452-53 : "... de grands effets accumulés, des images et des épithètes toujours étonnantes ... faisant que l'on admire, avant l'ouvrage même, l'auteur et ses ressources, offusquent le *tout* du poème, et le génie du père est funeste à l'enfant. [Cela] s'oppose à l'impression que produirait une composition unie avec elle-même, créant un charme inconcevable, et *comme sans auteur* ... Il [le travail] doit ... s'appliquer à l'effacement de ses traces".

³⁵⁵ Valéry I S. 455-57.

³⁵⁶ Siehe supra, 1ère partie : La poétique classique, S. 20.

³⁵⁷ Valéry: "*élégance*": I S. 457; S. 499; S. 680; S. 1291; II S. 97. "*Délicatesse*", "*douceur*" : I S. 185; S. 483; S. 487; II S. 97. "*Grâce*": I S. 455-57. "*Harmonie*": II S. 1248. "*Vigueur*": I S. 48 ; S. 499; S. 488. "*Précision*": I S. 488. "*Équilibre*": S. 498; II S. 1248.

1. auf seiner Sprachkonzeption und
2. auf seinem symbolistischen Verständnis von Poesie.

ad 1: Zunächst enthüllt Valéry die Relativität der "Klarheit" in der *Prosa*. "Klarheit" hängt von dem Grad der Bildung, der Intelligenz, der Aufmerksamkeit und der Zeit des Lesers ab³⁵⁸. "Klarheit" hängt davon ab, inwieweit sich der Autor im vertrauten Bereich des "allgemeinen Bildungsgutes" bewegt. Sowie er die Gemeinplätze verläßt, sind der "Klarheit", d. h. der leichten Verständlichkeit, Grenzen gesetzt.

A Boileau

Il est très malaisé d'énoncer clairement ce que l'on conçoit plus nettement que ceux qui ont créé les formes et les mots du langage, – parmi lesquels ceux qui nous ont appris à parler.³⁵⁹

Hier setzt Valérys Sprachkritik ein. Dem klassischen Vertrauen in die Sprache stellt er radikale Skepsis gegenüber: die Sprache kann die Phänomene nicht erfassen. Sie erfaßt nur einen konventionellen Teil der Phänomene und verfälscht sie³⁶⁰.

Die Sprache hindert den Denker, der den Bereich des Vertrauten verläßt, am Denken. Dennoch bleibt die Forderung bestehen, das im unvertrauten Raum Gefundene, so klar wie möglich, durch die konventionellen Sprachzeichen zu erfassen. Valéry will nicht "dunkel" sein; er enthüllt die "Klarheit" bloß als Illusion³⁶¹.

ad 2: Die *Poesie* hat keine Mitteilungsfunktion wie die *Prosa*, sondern sie hat den Zweck, durch die gleichwertige Ausgestaltung und die innige Einheit von "Form" und "Sinn" in die unendliche Dauer des poetischen Zustands zu versetzen. Alle rationalen, psychischen und physischen Werte der Sprache tragen in gleicher Weise dazu bei. Der "Sinn" des Kunstwerks muß so beschaffen sein, daß er seine physische Gestalt immer wieder verlangt. Rationale "Klarheit" ist nicht das oberste Gesetz der Poesie, ja, sie kann sogar die "poetische Pendelwirkung"³⁶² zum Stillstand bringen: der rational erfaßte "Sinn" absorbiert die Sprachsubstanz. Das bedeutet aber nicht, daß der Sinn "dunkel" ist. Er ist nur rational-logisch nicht ausschöpfbar. Die Intelligenz des Menschen soll im poetischen Vorgang nicht

³⁵⁸ Valéry I S. 650; cf. J. Hytier, op. cit. S. 98.

³⁵⁹ Valéry II S. 680. Siehe supra, Ière partie, La poétique classique S. 17sq.

³⁶⁰ Valéry I S. 659; II S. 559.

³⁶¹ "Je ne veux jamais être obscur, et quand je le suis, – je veux dire quand je le suis pour un lecteur lettré et non superficiel, – je le suis par impuissance à ne pas l'être", zitiert gemäß M. Doisy, *Paul Valéry, Intelligence et Poésie*, Paris, 1952, S. 135. "Rien ne m'attire que la clarté mais je n'en trouve presque point" (Lettre d'un ami, Monsieur Teste).

³⁶² Cf. S. 39sq.

ausgeschaltete werden; sie ist eine Kraft unter anderen, die die Poesie, dem Ideal der "Großen Kunst" entsprechend, erfaßt.

In seiner Spätperiode ("Charmes", "Cantate du Narcisse") werden Valéry's Gedichte immer "klarer"³⁶³. Er gibt der intellektuellen "Klarheit" jedoch niemals den ausschließlichen Vorrang. Er hält es für höchste Kunst, "Klarheit" und Poesie so weit wie möglich zu verbinden: die poetischen Qualitäten der Sprache müssen so stark sein, daß die intellektuelle "Klarheit" die poetische Wirkung der Sprache nicht auslöscht.

Immer ist es jedoch der intellektuelle Wert der Sprache, der im Entscheidungsfalle dem psychischen und physischen Wert weichen muß.

g. Schlußfolgerung

Valéry übernimmt alle klassischen Formaspekte, die die Reinheit und Kontinuität des "Charme" leisten. Wie die klassischen Grundhaltungen und das klassische Material gewinnen sie im Horizont der symbolistischen Grundkonzeption Valéry's eine neue Art von Notwendigkeit. Als Symbolist kann Valéry die klassische "Klarheit", die die Gefahr des Rationalismus in sich enthält, nicht ohne eingehende Kritik übernehmen. Diese Kritik gliedert sich in die Reihe der fundamentalen Unterschiede zwischen der Poetik Valéry's und der klassischen Poetik, die bisher aufgewiesen wurden, ein: aus der Isolation des lyrischen Empfindens als "unendlichem poetischem Zustand" erwächst die Konzeption von Dichtung als reinem Sprachkunstwerk, das durch die Anwesenheit der Sprachsubstanz selbst den poetischen Zustand erwirkt; zugleich wird die Darstellung der Wirklichkeit als Grundlage des poetischen Zustands als kunstungemäß abgelehnt. Durch die Darstellung der Wirklichkeit erregen heißt, durch Illusion, nicht durch die Wirklichkeit der Sprache selbst, erregen. Zugleich droht die Absorption der Sprachsubstanz durch Illusion. Der Vorrang der intellektuellen "Klarheit" gefährdet in derselben Weise die Wirklichkeit der Sprache. Deshalb setzt Valéry der Klarheit in der Poesie Grenzen.

Valéry stellt das klassische Formengut in den Dienst des symbolistischen "Charme".

³⁶³ Z. B. Valéry, Cantate du Narcisse: "Je suis seul. Je suis moi. Je suis vrai ... Je vous hais", I S. 410. "Qu'ai-je donc fait ? A qui ? Pourquoi frapper Narcisse ?", I S. 416.

C. DER DICHTER UND DAS KUNSTWERK

I. Der Dichter

1. Die natürlichen Anlagen

In der Klassik wurde das "Genie" gefordert, aber nicht genau definiert und in seinem Aktionsbereich durch Intelligenz, geschulten "Geschmack", durch Konvention und Handwerk eingeschränkt. Bei Valéry gibt es den Begriff des Genies nicht mehr: Der Dichter ist ein *Mensch*, der sich von den übrigen Menschen nur durch erhöhte künstlerische Sensibilität unterscheidet.

Die poetische Sensibilität, die den Dichter auszeichnet, besteht darin, den poetischen Zustand angesichts von sprachlichen Phänomenen (z. B. einer bestimmten Wortverbindung) zu empfinden und den Wunsch zu verspüren, diesen durch Schaffung eines Sprachkunstwerks festzuhalten. Außerdem ermöglicht es die poetische Sensibilität dem Dichter, die schwierigen Probleme, die im Dichtungsprozeß auftreten, in bestimmten Zuständen einer erhöhten dichterischen Leistungsfähigkeit zu lösen³⁶⁴.

Immer jedoch muß das durch die poetische Sensibilität gestiftete Phänomen einer kritischen Prüfung, an der Sensibilität und Intelligenz in gleicher Weise teilhaben, unterzogen werden und durch Erzeugnisse der Intelligenz ergänzt werden. Da die poetische Sensibilität nur poetische "Zufälle" hervorbringt, ist der Dichtungsprozeß vor allem Sache der Intelligenz und des Willens³⁶⁵.

Die natürlichen Fähigkeiten des Dichters, dem Valéry jeder übernatürliche Herkunft nimmt, sind also poetische Sensibilität, Intelligenz und Wille. Wie die Klassiker unterstreicht Valéry die Bedeutung der Intelligenz und des Willens³⁶⁶.

2. Die erworbenen Fähigkeiten

³⁶⁴ Valéry I S. 1338; S. 1377; S. 1378.

³⁶⁵ Valéry I S. 498: "Il [Bossuet] est essentiellement *volontaire*, comme le sont tous ceux que l'on nomme classiques".

Valéry II S. 1221: " ... extrême volonté, extrême sensibilité, science ...".

³⁶⁶ Siehe supra 1ère partie, La poétique classique, S. 28sq.

Valéry besteht wie die Klassiker auf der Notwendigkeit des "métiers". Das "métier" erst ermöglicht, den poetischen Zufall, der sonst im Fluß der Phänomene des Geistes³⁶⁷ unterginge, im Sprachkunstwerk zu bannen.

Wie in der Klassik ist die genaue Kenntnis der *Sprache* oberstes Gesetz. Der Dichter ist Linguist; er untersucht die poetischen Potenzen der Sprachelemente³⁶⁸. Der Dichter ist Architekt, Konstrukteur, *Techniker der Sprache*³⁶⁹. Schon in der Klassik tritt der Vergleich des Dichters mit dem Architekten auf³⁷⁰. Sowohl für Valéry wie für die Klassik ist Dichtung Konstruktion, sie ist dem Bau eines Gebäudes vergleichbar³⁷¹. Bei Valéry wird diese Konzeption durch sein Interesse für Architektur und für moderne Naturwissenschaft und Technik bestärkt. In seiner Frühperiode vergleicht er unter dem Einfluß E. A. Poes den Dichter mit dem Naturwissenschaftler, vor allem mit dem Chemiker und Mathematiker³⁷². Diese extreme Position, die den Dichtungsprozeß der Totaldetermination unterzieht und dem "poetischen Zufall" keinen Raum läßt, gibt Valéry in der Periode der "Grand Silence" wieder auf³⁷³. Er findet zu einer gemäßigten "klassischen" Position zurück.

Der Dichter ist wie in der Klassik kein junger Mensch, sondern ein "Meister", der eine lange Zeit der Ausbildung, der Erfahrung und Übung durchlaufen hat³⁷⁴. Valéry selbst schwieg zwanzig Jahre, bevor er erneut an die Öffentlichkeit trat³⁷⁵.

Die Aneignung des métiers besteht in einer individuellen Auseinandersetzung mit dem traditionellen Gut, so daß das traditionelle "métier" in neuer, individueller Weise gerechtfertigt und durch neue technische Prinzipien ergänzt wird³⁷⁶. Diesen Aneignungsprozeß versuchten wir, insofern er die Dichtungstheorie betrifft, darzustellen.

Durch unablässige Übung weicht die erste ursprüngliche Leichtigkeit des Dichtens einer zweiten errungenen und geleisteten Leichtigkeit. Jetzt erst ist der Künstler *Herr* über den Schaffensprozeß. Er ist sich aller Fähigkeiten und aller technischen Mittel bewußt und weiß

³⁶⁷ Cf. supra S. 46.

³⁶⁸ Cf. supra S. 58.

³⁶⁹ Jean Hytier, op. cit. S. 222.

³⁷⁰ Siehe supra 1ère partie, La poétique classique, S. 29, Anm. 148.

³⁷¹ Siehe infra S. 64, Anm. 344.

³⁷² Valéry I S. 1786.

³⁷³ Cf. M. Bémol, Paul Valéry (Paris 1949).

³⁷⁴ Valéry II S. 625; siehe supra, 1ère partie, La poétique classique, S. 26sq.

³⁷⁵ Die Gründe der "Grand Silence" (1892-1912) sind umstritten. Bémol (op. cit.) vertritt die These, daß Valéry die lange Zeit des Schweigens auf sich nahm, um seine Fähigkeiten als Dichter zu vervollkommen.

³⁷⁶ Valéry II S. 1221: "[La véritable science est] celle que nous avons refaite pour nous".

sie einzusetzen. Da er die künstlerischen Mittel und sich selbst beherrscht, ist spontanes Schaffen möglich. Die Antinomie von Stoff und Form, Absicht und Handwerk ist überwunden: eine innige Wechselbeziehung besteht zwischen ihnen³⁷⁷. Der Künstler findet durch Kunst zu einer errungenen Freiheit und Einfachheit. Valéry selbst hat diese Stufe nach der Vollendung der "Junge Parze" erreicht³⁷⁸. Die klassischen Theoretiker waren sich dieses Prozesses bewußt³⁷⁹.

Wie die Klassik wendet sich Valéry gegen jedes Spezialistentum. Das klassische Ideal des "poète – honnête homme" erwächst aus der Gesellschaftsgebundenheit der klassischen Kunst³⁸⁰. Valéry will in der modernen Welt mit seinem Ideal des "esprit universel" die Integrität des Menschen erhalten. Zugleich dient die Universalität der Dichtung: der Dichter, der zugleich "esprit universel" ist, der also mit den Künsten und den Wissenschaften in gleicher Weise vertraut ist, verfügt auf Grund seiner Universalität über einen hohen Grad von Distanz gegenüber dem einzelnen Gegenstand: die Universalität hat die Steigerung der Bewußtheit des Schaffensvorgangs zur Folge. Vorbild des "esprit universel" ist für Valéry Leonardo da Vinci. Valéry rechtfertigt also die Universalität des Dichters, die in der Klassik auf der Gesellschaftsgebundenheit der Dichtung beruhte, durch dichtungsimmanente Gründe: durch die Bewußtheit des Schaffensvorgangs.

II. Das subjektive Ziel des Dichtungsprozesses: Ethik und Psychologie.

Das objektive Ziel des Dichtens ist das *Werk*, das den unendlichen poetischen Zustand bzw. die Kontinuität des "Charme" erwirkt. – Das Dichten dient Valéry aber zugleich einem subjektiven Ziel: der Erkenntnis und der Bildung, bzw. der Psychologie und der Ethik. Wie kommt Valéry zu dieser Konzeption und welche Folgen hat sie für die Dichtung?

Valéry ist zugleich Dichter und Denker, d. h. in ihm treffen sich poetische Sensibilität und Erkenntniswille³⁸¹. Dichten widerspricht der Präzision des Denkens, denn:

³⁷⁷ Valéry I S. 451; S. 475; II S. 1315-16. Einfachheit und Natürlichkeit sind Produkte dieser Stufe. Cf. supra, S. 64sq.

³⁷⁸ Paul Valéry Vivant p. 290, cit. W. N. Inca, op. cit. S. 116.

³⁷⁹ Siehe supra, 1ère partie, La poétique classique, S. 26.

³⁸⁰ Siehe supra 1ère partie, La poétique classique, S. 26.

³⁸¹ Valéry I S. 643: "... le conflit qui était sans doute en puissance dans ma nature entre un penchant pour la poésie et le besoin bizarre de spéculer à l'ensemble des exigences de mon esprit. J'ai essayé de préserver l'un et l'autre".

1. Der "Charme" des Wortes führt den Dichter zu dem psychischen und physischen Aktionsbereich der Sprache³⁸².
2. Die Sprache ist ein soziales Faktum, die Sprachzeichen widersprechen dem persönlichen Denken.³⁸³
3. Die Rücksicht auf die Wirkung des Werks beim Leser verfälscht das Denken.³⁸⁴
4. Der Schaffensprozeß und die Wirkung des Werks auf den Leser sind dem Zufall ("Hasard") ausgesetzt. Totaldetermination wie in der Naturwissenschaft ist nicht möglich.³⁸⁵

Wie bewältigt Valéry die Antinomie von Dichten und Denken, ohne auf eines von beiden zu verzichten?

1. Valéry betrachtet Dichten als "*exercice*"³⁸⁶, d. h. als Übung und Schulung der Kräfte des Menschen. Das Werk stellt im Gegensatz zur Inkohärenz des Geistes einen Ordnungskosmos dar³⁸⁷, der der Erhaltung des poetischen Zufalls dient. Um ihn hervorzubringen sind poetische Sensibilität, Bewußtheit, Wachsamkeit und Wille notwendig. Dichten ist somit Übung *aller* Fähigkeiten, insbesondere der bewußten und voluntativen Fähigkeiten des Menschen. Dichten erwirkt eine Steigerung des Kräftepotentials³⁸⁸, die dem Denken in gleicher Weise zugute kommt. Dichtung als "*exercice*" wird um so wirksamer, je mehr Hindernisse der Geist bewältigen muß. Die Notwendigkeit der Konvention entsprang der Skepsis gegenüber dem Geist. Der Nachdruck, den Valéry auf die Vervielfältigung der Konventionen legt, erwächst aus der Konzeption von Dichtung als "*exercice*"³⁸⁹.

Wenn Valéry Dichtung als "*exercice*" betrachtet, so geht es ihm um die Kräfte des Menschen, d. h. um das *Mittel*, das Dichtung und Erkenntnis in gleicher Weise hervorbringt. –

2. Valéry betrachtet zugleich den Dichtungs Vorgang als *Erkenntnisgegenstand*³⁹⁰. Das "Funktionieren"³⁹¹ der Kräfte des Menschen beim Dichtungsprozeß ermöglicht "positive" Erkenntnis, die sich nicht in die Spekulation versteigt, sondern das positive Faktum im Blick

³⁸² Valéry I S. 556-57; cf. M. Bémol, op. cit. S. 145, S. 150.

³⁸³ Ibid.

³⁸⁴ Ibid.

³⁸⁵ Valéry II S. 581; I S. 643.

³⁸⁶ Valéry I S. 640; S. 643; S. 672; S. 1465, S. 1469.

³⁸⁷ Siehe supra S. 52.

³⁸⁸ Siehe supra S. 46.

³⁸⁹ Valéry I S. 1207; S. 1277.

³⁹⁰ Valéry I S. 672; S. 1455; S. 1469-71.

³⁹¹ "Le fonctionnement de l'esprit".

hat³⁹². Wenn der Dichtungsprozeß Gegenstand der Erkenntnis ist, ist Distanz und Bewußtheit während des Dichtungsprozesses notwendig.

Dichtung als "exercice" und Dichtung als Erkenntnisgegenstand, Dichtung im Dienst der "Ethik des Geistes"³⁹³ und Dichtung als Gegenstand der Psychologie haben in gleicher Weise den Einsatz der Totalität der Kräfte des Menschen unter Vorrang der Bewußtheit und des Willens zur Folge. Sie unterstreichen also die Bedeutung der bewußten und voluntativen Kräfte beim Dichtungsprozeß, die sich bereits aus der Gegenüberstellung von inkohärentem Geist und Werkkosmos ergab³⁹⁴.

Zugleich vollzieht sich eine *Perspektivverschiebung*: das Werk tritt in den Dienst der Bildung und der Erkenntnis. Es wird Mittel zu Zwecken, die den Bereich der Kunst überschreiten.

Das hat entscheidende Folgen für die Wertung des Ergebnisses des Dichtungsprozesses, d. h. des Werkes: der Dichtungsprozeß wird wichtiger als das Werk; die Methode wird wichtiger als das Ergebnis³⁹⁵.

III. Der Dichtungsprozeß

Nach den bisher dargestellten Voraussetzungen (Bannung der Inkohärenz des Geistes durch Konvention und Bewußtheit³⁹⁶, Herrschaft des Dichters über das Werk³⁹⁷, Bewußtheit als Folge der Konzeption von Dichtung als Ethik und Psychologie) muß die Konzeption des Dichtungsprozesses bei Valéry mit der klassischen Konzeption des Dichtungsprozesses weitgehend übereinstimmen.

1. Die "Inspiration"

Die "Inspiration", d. h. der poetische Zufall, der im Dichter das poetische Universum auslöst und ihn zum Schaffen anregt, ist im inkohärenten Fluß der Phänomene des Geistes selten und oft trügerisch. Wenn ein zusammenhängendes vollendetes Werk, das die Kontinuität des "Charme" verbürgt, geschaffen werden soll, reicht die "Inspiration" nicht aus. Valéry verhält

³⁹² Valéry I S. 1485; "Moyen de spéculer par des actes. Philosophie positive", M. Bémol, op. cit. S. 333.

³⁹³ M. Bémol, op. cit.

³⁹⁴ Cf. supra S. 62sq.

³⁹⁵ Valéry I S. 641: "Je donnais à la volonté et aux calculs de l'agent une importance que je retirais à l'ouvrage. Ce qui ne veut pas dire que je consentais qu'on négligeât celui-ci, mais bien le contraire. Cette pensée atroce est bien dangereuse pour les Lettres (mais sur laquelle je n'ai jamais varié)..."

³⁹⁶ Cf. supra S. 49sq.

³⁹⁷ Cf. supra S. 54 und S. 74.

sich also wie die Klassiker kritisch gegen das "Genie"³⁹⁸. Valéry und die Klassiker ergänzen das "Genie" durch die Intelligenz und den Willen³⁹⁹.

2. Wille und Intelligenz

Da die Inspiration eine Gabe des Zufalls ist und nicht die Vollkommenheit des Werks verbürgt, kann der Dichter, wie Lafontaine es empfahl⁴⁰⁰, poetische Fragmente aus fremden Werken übernehmen, sie stellen sich oft unbewußt als poetischer Zufall ein⁴⁰¹.

Wille und Intelligenz sind jedoch auf das Produkt der Inspiration angewiesen. Sie können auf die Inspiration keinen unmittelbaren Einfluß nehmen, sondern den "poetischen Zufall" nur aufgreifen und die Häufigkeit sowie eine bestimmte Beschaffenheit desselben durch Konventionen, d. h. durch Einschränken der Freiheit des Geistes fördern, niemals erzwingen⁴⁰². Wille und Intelligenz können den Geist nicht definitiv bestimmen.

Dem Dichter, der auf den poetischen Zufall angewiesen ist, bleibt keine andere Möglichkeit als geduldiges Warten. Die *Zeit* hat wie in der Klassik⁴⁰³ an der Entstehung des Werks entscheidenden Anteil⁴⁰⁴. Valéry begründet den Anteil der Zeit durch seine Psychologie der Inspiration. Zugleich erfordert die Verarbeitung der poetischen Fragmente Zeit⁴⁰⁵.

Der poetische Zufall muß erkannt und aufgegriffen werden. Der Dichter lauert wie eine Spinne im Netz auf seine Beute⁴⁰⁶.

Wie das Warten erfolgt der Verarbeitungsprozeß in größter *Bewußtseinschelle* ("lucidité"). Weil die Inspiration dem Zufall unterworfen ist, weil sie der kritischen Sichtung bedarf, ist Bewußtheit notwendig: sie steht im Dienst des Werks. Valéry fordert Bewußtheit aber auch im Namen der Herrschaft über das Werk und im Namen der Ethik und der Psychologie.

³⁹⁸ Valéry verwendet dieselben Termini wie Boileau: "Il [l'esprit] ne se meut que par bonds", I S. 1491; cf. Boileau AP I 174-76.

³⁹⁹ Cf. supra, 1ère partie, La poétique classique, S. 29.

⁴⁰⁰ Valéry I S. 1248 und S. 1357.

⁴⁰¹ Valéry I S. 50

⁴⁰² Valéry I S. 1353.

⁴⁰³ Siehe supra, 1ère partie, La poétique classique, S. 28; Valéry verwendet für den langsamen Dichtungsprozeß dasselbe Bild des mäandrierenden Baches wie Boileau; cf. Valéry I S. 137, Boileau AP I 166-67.

⁴⁰⁴ Valéry I S. 1443: "Le poète en fonction est une attente...".

Valéry I S. 155: "Patience, patience / patience dans l'azur ! / chaque atome de silence / est la chance d'un fruit mûr !", (Palme), cf. Valéry I S. 1447.

⁴⁰⁵ Valéry I S. 1486; S. 1496.

⁴⁰⁶ Valéry I S. 484.

Bewußtheit ist ein Zentralbegriff, um den sich das Denken Valéry's bewegt. Deshalb sagt er mit fast denselben Worten wie der Klassiker Scudéry⁴⁰⁷.

J'aimerais mieux avoir composé une œuvre médiocre en toute lucidité qu'un chef-d'œuvre à éclairs, dans un état de transe⁴⁰⁸.

Hier findet die für das Werk gefährliche Perspektivverschiebung statt, von der Valéry spricht.

Wie die Klassiker betrachtet Valéry die *Auswahl* als entscheidendes Verdienst⁴⁰⁹. Die Wahl ist meist negativ. Das Opfer ("sacrifice")⁴¹⁰ ist häufiger als die Aufnahme. Das Werk ist ein klassisches Werk konzentrierter, gleichmäßiger Schönheit. Valéry betrachtet den Dichtungsprozeß als langen, harten Arbeitsprozeß, in dem eine Fülle von Varianten entsteht. Wie einige Klassiker⁴¹¹ schätzt er die Arbeit um ihrer selbst willen. In der Klassik entstand diese Haltung als extremer Gegenpol zur Leichtigkeit und Fehlerhaftigkeit der spontanen Genieproduktion. Bei Valéry erwächst sie z. T. aus derselben Haltung, aber vor allem aus seinem psychologischen und ethischen Anliegen. Auch hier tritt die Perspektivverschiebung auf: das Werk verläßt den Bannkreis der Arbeit nicht und wird niemals vollendet⁴¹². Wie die Arbeit trägt die *Anstrengung* zur Vollkommenheit des Werkes bei. Auch sie kann wie in der Klassik Selbstzweck werden⁴¹³. Die *Schwierigkeit* der selbstgesetzten Konventionen verbürgt die Qualität des Werkes. Strenge und minutiöse *Kritik* begleitet wie in der Klassik den Dichtungsprozeß. Valéry bewundert den kritischen Arbeitsprozeß der Klassiker:

Racine écrit à Boileau sur le II^e Cantique, et discute l'emploi du mot Misérables, au lieu de Infortunés. Ces minuties qui font le beau et sont l'atome du pur ont bien disparu du souci littéraire.⁴¹⁴

Valéry selbst bezeichnet den kritischen Dichter als "Klassiker"⁴¹⁵.

IV. Schlußfolgerung

⁴⁰⁷ Siehe supra, 1ère partie, La poétique classique, S. 27.

⁴⁰⁸ Valéry I S. 1481; cf. I S. 640.

⁴⁰⁹ Valéry I S. 641 "Le travail sévère s'opère par des refus...", cf. II S. 629. Siehe supra, 1ère partie, La poétique classique, S. 28.

⁴¹⁰ Valéry I S. 476: "Le triomphe perpétuel du sacrifice".

⁴¹¹ Siehe supra 1ère partie, La poétique classique, S. 28. Valéry II S. 553 "Perfection c'est travail".

⁴¹² Valéry II S. 553.

⁴¹³ Valéry II S. 1208: "Il [Degas] ne prisait que ce qui coûte; le travail en soi l'excitait", siehe supra 1ère partie, La poétique classique, S. 27.

⁴¹⁴ Valéry II S. 556; cf. I S. 1286.

⁴¹⁵ Valéry I S. 604: "Classique est l'écrivain qui porte un critique en soi-même, et qui l'associe intimement à ses travaux".

Wie in der Klassik entsteht das Werk durch Zusammenarbeit aller Fähigkeiten des Dichters⁴¹⁶. Der Dichter befindet sich im "seelisch-geistigen" Gleichgewicht⁴¹⁷. Das Werk Valéry's kommt wie das klassische Werk vor allem durch das *métier* und die bewußten und voluntativen Kräfte zustande⁴¹⁸. Der Dichtungsprozeß entspricht also ebenso wie die Aufnahme des Werks durch den Leser dem Ideal der "Großen Kunst" ("le Grand Art"). Dichtung ist für Valéry und die Klassik *Konstruktion*⁴¹⁹.

Der Dichter setzt wie der Architekt die einzelnen Teile des Werks in einer soliden Konstruktion zusammen. Valéry setzt "Dichten" und "Herstellen" (gr. *poieîn* - *poétique*) gleich⁴²⁰. Er teilt die mechanistische Konzeption der Klassik:

Voltaire a dit merveilleusement bien que "la Poésie n'est faite que de beaux détails". Je ne dis pas autre chose.⁴²¹

Die Konzeption von Dichtung als Konstruktion ist keine ausschließlich "klassische" Konzeption. Sie tritt zugleich im Symbolismus und in der modernen Literatur unter dem Einfluß der modernen Naturwissenschaft auf. – Der Dichter geht beim Dichten von den objektiven Gegebenheiten des Materials (Sprache) und des Ertrags (Wirkung auf den Leser) aus. Dichtung ist wie in der Klassik Sprachleistung.

Doch findet bei Valéry im Gegensatz zur Klassik eine Perspektivverschiebung statt: Dichtung wird in den Dienst der Erkenntnis und der Bildung gestellt. Deshalb hat das Dichten Vorrang vor der Dichtung, die Methode Vorrang vor dem Ergebnis. Die Affinität zur modernen Naturwissenschaft wird deutlich.

Blicken wir zurück und fassen wir kurz die Hauptergebnisse zusammen:

Aus dem Bezug von Leser und Werk leiteten wir das symbolistische Fundament der Poetik Valéry's her. Valéry konnte nur die formalen Elemente der klassischen Poetik übernehmen. Bei der Betrachtung des Werks zeigte sich die Integration der formalen klassischen Elemente in das symbolistische Werk und die Brüchigkeit einiger klassischer Grundhaltungen. In der Analyse der Beziehung von Dichter und Werk ergab sich eine klassische Position: das Werk

⁴¹⁶ Valéry I S. 1483: "Mon désir était de m'exercer de mes deux mains" (intellect et sensibilité); cf. I S. 1403.

⁴¹⁷ Valéry I S. 1274: "équilibre psychique".

⁴¹⁸ Siehe supra, 1^{ère} partie, La poétique classique, S. 28.

⁴¹⁹ Valéry II S. 113-4: "Il faut ajuster ses paroles complexes comme des blocs irréguliers ... la forme idéale de l'architecture". Siehe supra, 1^{ère} partie, La poétique classique, S. 29.

⁴²⁰ Valéry I S. 1441.

⁴²¹ Valéry I S. 1502.

entsteht durch Zusammenarbeit von Inspiration und Intelligenz unter Vorrang der Intelligenz. Zugleich erfolgte die Perspektivverschiebung zu Gunsten des Dichtungsprozesses.

2. KAPITEL : DIE NEGATIVE THEORIE

(Die Kritik der romantischen und modernen Literatur)

Wie die klassische Poetik setzt sich Valéry beständig mit seinen Gegnern auseinander. Die Hauptgegner der Klassik waren die verschiedenen Formen des Barock. Valéry wendet sich gegen bestimmte Prinzipien der romantischen und modernen Literatur.

Die Kritik, die er übt, zeigt erstaunliche Analogien zur Kritik, die die Klassiker übten. Wir stellen Valérys Kritik nur insoweit dar, als sie zur Verdeutlichung seiner "klassischen" Position beiträgt. Durch seine Kritik erteilt Valéry sich selbst eine klassische Position. – Es geht hier nicht darum, ob seine Kritik berechtigt ist oder nicht.

A. Valérys Kritik der romantischen Literatur (Der Verlust des *métiers*)

Valéry betrachtet die Romantik als Abkehr von der Klassik, d. h. als ihre Negation, nicht als positiven Neueinsatz⁴²².

Die moderne Literatur setzt oft Prinzipien der Romantik fort. Deshalb finden sich in Valérys Kritik der romantischen und der modernen Literatur negative klassische Kategorien.

Die Romantik verzichtet auf die Beherrschung des *métiers* und zugleich auf die Vollkommenheit der Form⁴²³. Mit dem Verzicht auf das *métier* und die vollkommene Form finden alle Darstellungsformen, die nicht durch Konventionen gefiltert und objektiviert werden, Einlaß in die Literatur. An die Stelle der Unpersönlichkeit und Objektivität der Dichtung tritt die Darstellung des individuellen Ich. Die Diskretion macht der Indiskretion Platz, und Dichtung verdankt ihre Wirkung nicht mehr der Sprachleistung, sondern der

⁴²² Valéry II S. 635: Valéry betrachtet nur die Sprachkonzeption V. Hugos als positiven Neueinsatz.

⁴²³ Valéry II S. 565-66: "Entre classique et romantique la différence est bien simple: c'est celle qui met un *métier* entre celui qui l'ignore et celui qui l'a appris. Un romantique qui a appris son art devient un classique...", cf. I S. 600, S. 601. Valéry à André Gide: "Je te conjure de soigner ta forme. C'est la forme qui fait vivre ; et si Musset est déjà fini, c'est qu'il n'en avait pas", cit. M. Doisy: *Paul Valéry, Intelligence et Poésie* (Paris 1952) S. 122.

"Aufrichtigkeit"⁴²⁴ des Bekenntnisses. Das Leistungsprinzip weicht dem Sensationsprinzip. Valéry kritisiert heftig J.-J. Rousseau⁴²⁵.

Wenn die *Sprachleistung* nicht mehr Prinzip der Qualität ist, so wird die Originalität zum Wertprinzip erhoben. Zugleich setzen die literarischen Moden ein, die den dauernden Wechsel, dauerndes Suchen, niemals aber Vollkommenheit zur Folge haben⁴²⁶. Valéry verurteilt wie die Klassik alle Formen der Originalitätssucht⁴²⁷, alle Formen der Übertreibung⁴²⁸, alle Formen, die nur durch die Ungewöhnlichkeit des Stoffes eine Art von Schockwirkung auslösen: das Groteske, das Bizarre, das Häßliche⁴²⁹.

Ein wahrer Stoffhunger ergreift den Dichter: Flaubert erschlägt förmlich den Leser durch die Unzahl der Episoden und die unerschöpfliche Fülle eines enzyklopädischen Wissens⁴³⁰. Valéry verurteilt wie die Klassik die *Weitschweifigkeit* und die rein *didaktische* Literatur⁴³¹.

Die *Beschreibungen* des Realismus tragen wie die Landschaftsmalerei in der Kunst zur Auflösung der konzentrierten, soliden Form bei: der Dichter richtet sein Interesse auf die Darstellung des Einzelobjektes, nicht auf die Gesamtkomposition. Die Teile sind vertauschbar⁴³². Valéry wendet sich also wie die Klassik gegen die Beschreibung⁴³³.

Der Parnasse versucht, das *métier*, d. h. die Pflege der Form wieder aufzunehmen. Trotz des Verdienstes dieser Absicht gelingt der Versuch nicht: die Pflege der Form erliegt der Übertreibung, so daß *Pomp* und *Eloquenz* wie im Barock die diskrete Schönheit der Form ersticken⁴³⁴.

Die Spontaneität des künstlerischen Schaffens, das sich der Kontrolle der Intelligenz entzieht, das nur den irrationalen Kräften des Menschen Raum gibt und also auf die Ganzheit des

⁴²⁴ Valéry, I S. 647, S. 676, S. 1472, II S. 4720: "sincérité", "vie".

⁴²⁵ Valéry I S. 1466-67.

⁴²⁶ Valéry II S. 1321.

⁴²⁷ Siehe supra 1ère partie, La poétique classique, S. 30; Valéry II S. 565.

⁴²⁸ Valéry I S. 1271: "La violence, sinon la frénésie, l'exagération de profondeur, de détresse, d'éclat ou de pureté...".

⁴²⁹ Valéry II S. 802; I S. 601.

⁴³⁰ Valéry I S. 616.

⁴³¹ Siehe supra 1ère partie, La poétique classique S. 30; Valéry I S. 556-57; S. 601; S. 1273.

⁴³² Valéry I S. 646: "Le Romantisme a décrété l'abolition de l'esclavage de soi. Il a pour essence la suppression de la suite dans les idées, qui est une des formes de cet esclavage ; il favorise par là un immense développement de la littérature descriptive. La description dispense de tout enchaînement, admet tout ce qu'admettent les yeux ... concentration sur l'instant ... temps des joyaux".

⁴³³ Siehe supra 1ère partie, La poétique classique, S. 30.

⁴³⁴ Valéry I S. 697; II S. 592. Siehe supra, 1ère partie, La poétique classique, S. 30.

Menschen verzichtet, wird zum Prinzip erhoben⁴³⁵. Der Dichter folgt der ersten Regung der Seele. Ungleichheit der Qualität ist die notwendige Folge.

Valéry setzt sich also selbst deutlich von der Romantik ab. Seine Kritik enthält negative klassische Prinzipien. Sie verdeutlicht seine klassische Grundhaltung.

Die moderne Literatur setzt die romantischen Tendenzen fort: Die Faktoren, die die moderne Welt bestimmen, tragen entscheidend zu ihrer Unterstützung, Verstärkung und Ergänzung bei.

B. Valéry's Kritik der modernen Literatur

I. Die "antipoetischen" Grundlagen der modernen Welt

Die moderne Technik, die Naturwissenschaft, der Historismus, der Positivismus und Materialismus, die die moderne Welt prägen, nehmen der Poesie, wie Valéry sie versteht, ihre Existenzgrundlage: bei Künstler und Publikum schwinden die Fähigkeiten, die zur Poesie befähigen.

Die moderne *Technik* zeichnet sich durch die rasche Folge der Erfindungen aus. Die Neueindrücke, denen der Mensch täglich ausgesetzt ist, überstürzen sich⁴³⁶. Beständiger Wechsel und schnelle Entwicklung lassen den Menschen nicht beim Einzelphänomen verharren. Das Einzelphänomen verliert seinen spezifischen Wert. Die Hast zieht den Menschen in ihren Bann⁴³⁷. – Die modernen *Publikationsmittel* (Presse, Rundfunk, Fernsehen usw.) setzen den Menschen dem raschen Wechsel verschiedenster und intensivster Eindrücke aus. Die selbständige Leistung des Denkens, des Fühlens und Vorstellens wird durch die Technik ersetzt⁴³⁸. Die Maschine läßt den Menschen auf Arbeitsgänge, die Geduld, Ausdauer und Anstrengung erfordern, verzichten⁴³⁹. – Die *Material- und Faktenanhäufung* durch die Naturwissenschaft und den *Historismus* übersättigt und ermüdet den Menschen. Radikaler Traditionsbruch ist oft die Folge. Die Wertung des Einzelphänomens ist in der durch die Fülle bedingten Gleichheit der Phänomene nicht möglich⁴⁴⁰.

⁴³⁵ Valéry I S. 587; II S. 893: Valéry greift V. Hugo an: Dichtung ist keine "logomancie".

⁴³⁶ Valéry I S. 1385.

⁴³⁷ Valéry I S. 1414.

⁴³⁸ Valéry I S. 1424.

⁴³⁹ Valéry II S. 1199.

⁴⁴⁰ Valéry I S. 1291; II S. 484-85.

Die *positivistisch-materielle* Lebenshaltung will die unmittelbare, schnell erzielte, sichere Wirkung. Der Augenblick tritt an die Stelle der Dauer, die bloße intensive Sinneserregung an die Stelle der Erfassung des ganzen Menschen. Zweckgebundenheit an die Stelle von Zweckfreiheit.

Diese Mächte, die das moderne Leben bestimmen, stumpfen Intelligenz und Sensibilität ab⁴⁴¹. Um überhaupt noch den Menschen zu erfassen, sind Intensivwirkungen notwendig. Die Kunst bedient sich der unmittelbaren Sinneserregung. Der Verzicht auf das *métier*, der in der Romantik einsetzt, wird dadurch sanktioniert. Die Wege von Kunst und Technik trennen sich: die Kunst bemächtigt sich der sensitiven Momentanimpressionen und überläßt der Technik Intelligenz, Wissen und Tradition⁴⁴². – Die Kunst schließt sich der allgemeinen Herrschaft des Tempos, des Augenblicks und des dauernden Wechsels an⁴⁴³. Die Sucht nach dem "Neuen", die in der Romantik einsetzt, die literarische Mode beherrschen das literarische Leben. Nur das Unerhörte, das Ungewohnte, die Sensation verbürgen den Erfolg. Die Kunst verzichtet auf Vollkommenheit, Tradition und Dauer, auf Leistung, Geduld und Muße⁴⁴⁴.

Die poetischen Qualitäten der Sprache sinken: die moderne Sprache ist ein "brutales Zeichennetz", das der komplikationslosen, schnellen Verständigung dient⁴⁴⁵.

Valéry schließt mit, der Feststellung:

La beauté est une sorte de morte.⁴⁴⁶

und

La Poésie est une survivance.⁴⁴⁷

Valéry ordnet die Poesie also der Vergangenheit zu. Poesie ist ein Anachronismus in der modernen Welt. Deshalb wendet sich Valéry als *Dichter* (nicht als Denker) von der modernen Welt ab und der *Tradition* zu.

⁴⁴¹ Valéry I S. 1280; I S. 1412: "Les puissantes nouveautés ... rendent la sensibilité de plus en plus obtuse et l'intelligence moins déliée qu'elle ne le fut".

⁴⁴² "La poésie disparut. On ne cultiva plus que l'algèbre et la sensation", Valéry, "Ebauches de Pensées", cit. M. Bémol, op. cit. S. 338.

⁴⁴³ Valéry I S. 1291.

⁴⁴⁴ Valéry I S. 1241.

⁴⁴⁵ Valéry I S. 1423: "... une langue brutale par l'économie télégraphique des mots ; à la fois inhumaine et vulgaire, vide et surchargée, mêlée d'argot technique, politique ou administrative..."; cf. I S. 656.

⁴⁴⁶ Valéry I S. 1240.

⁴⁴⁷ Valéry II S. 548-89.

II. Die Hauptangriffspunkte

Valéry's Kritik der modernen Literatur konzentriert sich um einige Hauptangriffspunkte: den Schock, die Sucht nach dem "Neuen", die "Inspiration". Sie setzen in der Romantik mit dem Verzicht auf das *métier* ein und erfahren durch die Grundlagen des modernen Lebens eine unerhörte Verschärfung.

Der Schock, das Neue, die Inspiration sind negative klassische Kategorien⁴⁴⁸.

1. Der Schock

Dem modernen Leser fehlt es an Willen zur Leistung und Anstrengung, an Schulung und an Bedürfnis nach Poesie. Der bloße Schock, der die Sinne affiziert und mit dem Vertrauten bricht, verbürgt die Wirkung des Werks und wird zum literarischen Prinzip erhoben⁴⁴⁹.

2. Die Sucht nach dem "Neuen"

Die Originalitätssucht, die literarische Mode, die seit der Romantik das literarische Leben bestimmen und durch die Herrschaft des dauernden Wechsels in der Moderne verstärkt werden, führen zur Sucht nach dem Neuen. Nichts widerspricht der Kunst mehr. Valéry versucht, immer wieder, den *Widerspruch*, den das Neue als Kunstprinzip in sich enthält, aufzudecken. – Das Neue ist das Vergängliche, denn das Neue verliert seinen Neuigkeitswert, sobald es Eingang in den Literaturbetrieb findet⁴⁵⁰. Dieser Prozeß wird in der modernen Welt, die das Neue begierig ergreift und verbreitet, noch beschleunigt.

Das Neue kann kein absoluter Wertbegriff sein, denn es ist ein Stellenwert: es verdankt seinen Neuheitswert der Stelle, an der es in der Folge der literarischen Strömungen erscheint. Sein Wert ist relativ⁴⁵¹.

Totale Neuheit ist unmöglich. Niemand außer den Göttern ist erste Ursache eines Phänomens⁴⁵². Auf Neuheit kommt es im Bereich der Poesie nicht an: die Poesie hat den

⁴⁴⁸ Siehe supra 1ère partie, La poétique classique, S. 29sq.

⁴⁴⁹ Valéry II S. 1228; S. 1231.

⁴⁵⁰ Valéry II S. 478: "Le nouveau est un de ces poisons excitants qui finissent par être plus nécessaires que toute nourriture; dont il faut, une fois qu'ils sont maîtres de nous, toujours augmenter la dose et la rendre mortelle à peine de mort. Il est étrange de s'attacher ainsi à la partie périssable des choses qui est exactement leur qualité d'être neuves".

⁴⁵¹ Valéry II S. 560.

⁴⁵² Valéry I S. 732.

unendlichen poetischen Zustand zum Zweck, nicht aber die Erkenntnis, ob sie sich neuer oder alter Mittel bedient⁴⁵³. Das Prinzip des Neuen ist also ein poesiefremdes Prinzip.

Das Prinzip des Neuen hat unheilvolle Folgen für die Vollkommenheit des Werkes. Vollkommenheit stützt sich auf Erfahrungsprinzipien, auf Tradition. Die Literatur, die das Neue will, erschöpft sich im bloßen Suchen⁴⁵⁴.

Wie die Klassik ist Valéry nicht gegen die Originalität, die sich aus der Beherrschung des Sprachmaterials, d. h. des Métiers ergibt. Er wendet sich nur gegen das Prinzip des Neuen um jeden Preis⁴⁵⁵. Höchste und wahrhaft geleistete Originalität erweist sich in der Verarbeitung der Tradition⁴⁵⁶.

3. Die "Inspiration"

Mit der Kritik der Inspiration wendet sich Valéry gegen alle Dichtungstheorien romantischer Deszendenz, die die bewußten geistigen Fähigkeiten z. T. oder ganz ausschalten und die die verschiedenen Formen des Unbewußten zum Ursprung der Dichtung erklären⁴⁵⁷. Der Inspirationsgedanke findet durch das Tempo des modernen Lebensprozesses wirksame Unterstützung: Dichtung auf Inspiration gründen heißt Leichtigkeit und Schnelligkeit des Dichtens zum Prinzip erheben. Wie die Klassik lehnt Valéry beides ab⁴⁵⁸.

Der Inspirationsgedanke ist wegen seiner *Halbwahrheit* gefährlich. Tatsächlich läßt sich die Unvertrautheit der Phänomene des poetischen Universums mit bestimmten Erscheinungsweisen der Phänomene im Traum vergleichen. Der poetische Zustand gleicht bestimmten Traumzuständen⁴⁵⁹. Aus ihm entspringt der poetische Zufall, den der Dichter verarbeitet. Deshalb aber den Dichtungsvorgang einem Traumzustand gleichzusetzen, ist ein verhängnisvoller Irrtum. Ebenso falsch ist es, sich ausschließlich dem "Zufall" des Geistes, weil er zuweilen ein vollkommenes poetisches Fragment hervorbringt⁴⁶⁰, zu überlassen. – Valéry erklärt die Genesis des Inspirationsgedankens: er ist ein *Mythos*. Der Leser sieht sich

⁴⁵³ Valéry I S. 732.

⁴⁵⁴ Valéry: "Du jour où la littérature s'est empoisonné merveilleusement de la notion du nouveau..., elle est devenue recherche...", Cahiers VI p. 37, cit. A. Berne-Joffroy, *Paul Valéry* (Paris 1960) S. 77.

⁴⁵⁵ Valéry I S. 1488: "C'est le système d'être hardi qui est détestable".

⁴⁵⁶ Valéry: "Le nouveau ne doit pas être sollicité, car il se fait de soi-même au milieu des antiquités", Cahiers VI, p. 47, cit. A. Berne-Joffroy, op. cit. p. 75.

⁴⁵⁷ Vor allem die Rimbaud- und Lautréamont-Schüler, die Surrealisten, cf. Valéry I S. 1207.

⁴⁵⁸ Siehe supra 1ère partie, La poétique classique, S. 30.

⁴⁵⁹ Valéry I S. 1321.

⁴⁶⁰ Valéry I S. 1490.

einem Werk gegenüber, das als vollendetes Ergebnis eines langwierigen, wechselhaften Arbeitsprozesses in verhältnismäßig kurzer Zeit seine Wirkung auf ihn ausübt: ein Mensch scheint dieser Vollkommenheit nicht fähig zu sein, sie scheint ein Werk übernatürlicher Mächte⁴⁶¹.

L'inspiration est ... une attribution gracieuse que le lecteur fait à son poète.⁴⁶²

Valéry widerlegt mit der Waffe des Spotts den Inspirationsgedanken durch seine *absurden Konsequenzen*. Totale Inspiration bedeutet Passivität des Dichters: er könnte schreiben, ohne zu verstehen, was er schreibt; er könnte in allen Sprachen schreiben⁴⁶³. Jede Verbesserung, die er vornimmt, widerspricht dem Gedanken der Inspiration⁴⁶⁴. Alles, was Wert besitzt, stammt nicht vom Dichter selbst⁴⁶⁵. Der Inspirationsgedanke verurteilt den Dichter zur armseligen und demütigenden Rolle eines passiven Beobachters⁴⁶⁶.

... je trouvais indigne, et je le trouve encore, d'écrire par le seul enthousiasme. *L'enthousiasme n'est pas un état d'âme d'écrivain.*⁴⁶⁷

C. Schlußfolgerung

Die Kritik der romantischen und modernen Literatur, die den negativen klassischen Kategorien gilt, verdeutlicht und unterstreicht die klassische Haltung Valéry's. Valéry selbst versetzt die Poesie in die Vergangenheit und begründet dadurch seine Aufnahme der Tradition. Valéry stellt der romantischen und modernen Literatur sein Ideal der "Großen Kunst", das in der italienischen Renaissance und in der französischen Klassik verwirklicht wurde, gegenüber⁴⁶⁸.

⁴⁶¹ Valéry II S. 678; I S. 1160.

⁴⁶² Valéry I S. 1321.

⁴⁶³ Valéry I S. 1377.

⁴⁶⁴ Valéry II S. 550.

⁴⁶⁵ Ibid.

⁴⁶⁶ Im Original fehlt die bibliographische Angabe.

⁴⁶⁷ Im Original fehlt die bibliographische Angabe.

⁴⁶⁸ Valéry II S. 1220-21: Gegenüberstellung von "Art Moderne" und "Grand Art".

Schlußbetrachtung: Der klassisch gemäßigte Symbolismus Paul Valéry

Wir legten unserer Arbeit die Frage zugrunde: wie ist es möglich, daß Valéry als moderner Dichter, der aus dem Symbolismus hervorgeht, ein "Klassiker" ist⁴⁶⁹? – Welche klassischen Prinzipien nimmt er auf und wie fügt er sie in sein symbolistisches System ein? Es ging also um die Bestimmung des Ausmaßes und der Grenzen des "Klassischen" in der Poetik Valéry.

Zunächst bestimmten wir durch Analyse der klassischen Poetik die klassischen Prinzipien. Darauf versuchten wir, ihre Eingliederung in die Poetik Valéry darzustellen. Dabei zeigten sich die fundamentalen Unterschiede zwischen der Poetik Valéry und der klassischen Poetik.

In der Klassik ist die Darstellung der "schönen Natur" durch die Sprache Gegenstand der Dichtung. Die Form der Darstellung ist wichtiger als der dargestellte Gegenstand. Der Gegenstand der Dichtung ist Produkt der Tradition, der Gesellschaft und der Vernunftanalyse der Theoretiker.

Für Valéry und die Symbolisten ist Dichtung nicht Darstellung der Wirklichkeit durch Sprache, sondern reines Sprachkunstwerk. Ihr Interesse konzentriert sich auf die *Poesie*. Poesie ist Suggestion und Beschwörung durch Sprache.

Valéry versteht die klassische Dichtung als Meisterschaft der Form und Sprache. Als Symbolist kann er nur die *formalen* klassischen Prinzipien mit Ausnahme der klassischen "Klarheit" übernehmen. Die klassischen Prinzipien sind kein totes traditionelles Gut, sondern ihre Notwendigkeit wird neu begründet. Die Hauptgrundlagen der Neubegründung sind die symbolistische Konzeption von Poesie, der Skeptizismus und die Totalität der Kräfte des Menschen.

Valéry nimmt die klassischen Grundhaltungen (Vollkommenheit, Dauer, Tradition, Konvention) auf. Seine Haltung zu Vollkommenheit und Tradition ist zwiespältig. Seine Haltung zur Konvention kennzeichnet ihn vor allem als "Klassiker". Valéry übernimmt das klassische Material (Metrik und Sprache) und die klassischen Formaspekte. Valéry stellt das klassische Formengut in den Dienst der "Poesie", wie er sie als Symbolist versteht.

Dichtung ist für die Klassik, für die "symbolistische Rechte" und Valéry Sprachleistung und Konstruktion.

Valéry's Kritik der romantischen und modernen Literatur unterstreicht seine klassische Position. Valéry betrachtet die Dichtung der französischen Klassik und die italienische

⁴⁶⁹ Siehe supra S. 1sq.

Renaissancekunst als Realisationen seines Ideals der "Großen Kunst". Er hält die Poesie für einen Anachronismus in der modernen Welt.

Valéry, der als Symbolist klassische Prinzipien in neuer Weise aufnimmt, unterscheidet sich dadurch von Tendenzen der symbolistischen und modernen Literatur. Valéry ist Vertreter eines klassisch gemäßigten Symbolismus.

Valéry überwindet den Hermetismus der "monologischen Dichtung"⁴⁷⁰ Mallarmés und Rimbauds. Er stellt die Publikumsbindung, die zu zerbrechen drohte, wieder her. Er lichtet das dunkle Dichten, ohne auf die Suggestivkraft der Sprache zu verzichten, und achtet die allgemeinen Sprachgesetze.

Er verzichtet auf die aggressive "Schockdramatik"⁴⁷¹ Rimbauds und seiner Nachfolger, er verzichtet auf die "Aesthetik des Häßlichen"⁴⁷².

Gegenüber den "abnormen Bewußtseinslagen"⁴⁷³, die seit Baudelaire über Rimbaud bis zu den Surrealisten ihre Vertreter finden, fordert er mit seinem Ideal der "Großen Kunst" die Integrität des Menschen.

Valéry nimmt eine *Entmetaphysisierung* der Dichtung vor. Das Gedicht selbst enthält nicht mehr die Transzendenz wie bei Beaudelaire, Rimbaud und Mallarmé⁴⁷⁴. Die Suche nach dem "Unbekannten"⁴⁷⁵ wird aus dem Gedicht herausverlegt; der Dichtungsprozeß gibt Auskunft über das Unbekannte: über den menschlichen Geist. So erfolgt bei Valéry eine Abwendung von der Dichtung und eine Hinwendung zum eigenen Denken.

"La poésie est une sorte de morte"⁴⁷⁶. Dichtung so wie Valéry sie versteht, gehört der Vergangenheit an. Sie ist ein Anachronismus in der modernen Welt. Als Dichter wendet sich Valéry der Vergangenheit zu, als Denker hält er Ausschau nach dem Unbekannten, das die Zukunft verbirgt. Ist klassische geprägte Dichtung für Valéry deshalb in der modernen Welt möglich, weil er Dichtung als *Mittel* für die Erkenntnis des Unbekannten betrachtet? Ist sie deshalb möglich, weil Valéry die Verbindlichkeit nicht in der Dichtung, sondern im Dichtungsprozeß sucht?

⁴⁷⁰ Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik* (Hamburg 1956) S. 46.

⁴⁷¹ Hugo Friedrich, op. cit. S. 46.

⁴⁷² Op. cit. S. 32.

⁴⁷³ Op. cit. S. 43.

⁴⁷⁴ Ibid.

⁴⁷⁵ Ibid.

⁴⁷⁶ Siehe supra S. 80.

LITERATURVERZEICHNIS

1. Zur klassischen französischen Poetik

Texte

- Aubignac, Abbé de *La pratique du Théâtre*, éd. Pierre Martino (Alger/Paris 1927)
- Boileau-Despréaux, Nicolas "Art Poétique", *Œuvres Complètes*, tome IV, éd. Charles-H. Boudhors (Paris 1952) p. 82-117
- Chapelain, Jean *Opuscules Critiques*, éd. Alfred G. Hunter (Paris 1936)
- Pascal, Blaise *Pensées*, éd. Brunschvicg, Section I

Literatur

- Abercrombie, Nigel "Cartesianisme and Classicisme", *The Modern Language Review* XXXVI (January 1936) p. 258-376
- Adam, Antoine "L'Ecole de 1660. Histoire ou Légende ?", *Revue d'Histoire de la Philosophie et d'Histoire Générale de la Civilisation* (Lille 1940) Fasc. 27-28, p. 215-250
- Adam, Antoine *Histoire de la Littérature au XVII^e siècle* (Paris 1953)
- Behrens, Irene *Die Lehre von der Einteilung der Dichtung, vornehmlich vom 16.-19. Jahrhundert. Studien zur Geschichte der poetischen Gattungen. Beihefte zur Zeitschrift für Romanische Philologie. Heft 92* (Halle 1940)
- Bonnard, Abel "L'Art Classique", *Revue Universelle* (Paris 15 jan. 1939) p. 1-11; p. 141-158
- Borgerhoff, E.B.O. *The Freedom of French Classicisme* (Princeton University Press 1950)
- Bray, René *Boileau, l'homme et l'œuvre* (Paris 1942)
- Bray, René *La formation de la doctrine classique en France* (Paris ²1961)

- Brunetière, Ferdinand "L'Esthétique de Boileau" (juin 1889), *Etudes critiques sur l'Histoire de la littérature française*, 6^e série (Paris 1907-1920) p. 153-191.
- Davidson, Hugh M. "The literary arts of Longinus and Boileau", *Studies in the 17th Century French Literature* presented to Morris Bishop edited by J. J. Demorest (Cornell University Press, Ithaca, New York 1962).
- Dictionnaire des Lettres "Boileau" "Classicisme" (1954).
- Edelmann, Nathan "L'Art Poétique: 'Longtemps plaire, et jamais ne lasser' ", *Studies in the 17th Century French Literature...*
- Fidao-Justiniani, J. E. *Qu'est-ce qu'un classique ?* Essai d'histoire ou de critique positive, tome I, "Le Héros ou du Génie" (Paris 1929).
- Francastel, Pierre "Baroque et classique : une civilisation", *Annales* (Economies, Sociétés, Civilisations) (1957) t. 12 p. 207-222.
- Gide, André "Classicisme", *Incidences* p. 39-45, p. 219 (Paris 1924).
- Guiraud, Victor "Qu'est-ce qu'un classique?", *Revue des deux mondes*, 101 8^e période (1^{er} janvier 1931) p. 119-138.
- Haase, Erich "Zur Bedeutung von 'Je ne sais quoi' im 17. Jahrhundert", *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 67. Heft 1 (Sept. 1956) S. 47-68.
- Heiss, Hanns "Boileau und der französische Klassizismus" DVjS (1932).
- Hepp, Noémi "Esquisse du vocabulaire de la critique littéraire de la Querelle du Cid à la Querelle d'Homère", *Romanische Forschungen*, 69. Bd., 1. U. 2. Heft, (1957) p. 332-408.
- Le Hir, Yves *Esthétique et structure du vers français d'après les théoriciens du XVI^e siècle à nos jours* (Paris 1956).
- Klemperer, Victor "Zur französischen Klassik", *Vom Geiste neuerer Literaturforschung*, Festschrift für Oskar Walzel (Potsdam 1924) S. 126-144.

- Konrad, Gustav "Vom Geist französischer Klassik", *Germanisch-Romanische Monatsschrift* XXX (1942), S. 197-205.
- Köhler, Erich "Je ne sais quoi. Ein Kapitel aus der Begriffsgeschichte des Unbegreiflichen", *Romanistisches Jahrbuch* 6 (1953/54) S. 21-59.
- Krauss, Werner "Über die Träger der klassischen Gesinnung im 17. Jahrhundert", *Gesammelte Aufsätze zur Literatur- und Sprachwissenschaft* (Frankfurt 1949) S. 321-338.
- Lalou, René *Histoire de la poésie française* (Paris 1958).
- Lanson, Gustave *Boileau* (Paris ⁴1914).
- Lanson, Gustave "L'influence de la philosophie cartésienne sur la littérature française", *Etudes d'histoire littéraire* (Champion 1930), p. 58-96.
- Lebègue, Raymond *La Poésie française de 1560 à 1630* (Paris 1951).
- Moreau, Pierre *Racine, l'homme et l'œuvre* (Paris 1956).
- Mornet, Daniel *Histoire de la littérature française classique 1660-1700* (Paris 1940).
- Neubert, Fritz *Die französische Klassik und Europa* (Stuttgart und Berlin 1941).
- Peyre, Henri Qu'est-ce que le classicisme? Essai de mise au point (Paris ²1942).
- Schürr, Friedrich *Barock, Klassizismus und Rokoko in der französischen Literatur* (Leipzig 1928).
- Soreil, Arsène *Introduction à l'histoire de l'Esthétique Française. Contribution à l'étude des théories littéraires et plastiques en France de la Pléiade au XVIII^e siècle* (Bruxelles 1930).
- Vier, J. *Histoire de la littérature française, 16^e, 17^e siècle* (Paris 1959).
- Vossler, Karl *Jean Racine* (München 1926).

- Wadsworth, Philipp A. "Malherbe and his influence", *Studies in the 17th Century French Literature*, presented to Morris Bishop, edited by J. J. Demorest (Cornell University Press, Ithaca, New York 1962).

2. Zur Poetik Paul Valéry's

Texte

- Valéry, Paul, *Œuvres*, éd, Jean Hytier, Bibliothèque de la Pléiade (Paris t. I 1957 ; t. II 1960).

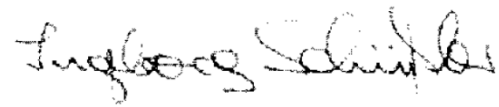
Literatur

- Adorno, Theodor W. "Valéry's Abweichungen", *Noten zur Literatur II* (Frankfurt 1961) S. 42-94.
- Bémol, Maurice "Genèse d'un poème (Fragment des Mémoires imaginaires d'un poète moderne)", *Revue d'Esthétique*, t. X fasc. 1 (1957) p. 435-43.
- Bémol, Maurice *La méthode critique de Paul Valéry* (Paris² 1960).
- Bémol, Maurice *Paul Valéry* (Paris 1949).
- Bémol, Maurice "Paul Valéry et la critique littéraire", *Revue d'Esthétique*, t. VII (1954) p. 366-77.
- Bémol, Maurice "Paul Valéry et l'Esthétique", *Revue d'Esthétique*, t. I, (1948) S. 409-428.
- Blüher, Karl Alfred *Strategie des Geistes, Paul Valéry's Faust*, Analecta Romanica. Beihefte zu den romanischen Forschungen. Heft 10. (1960).
- Bowra, C.M. *Das Erbe des Symbolismus* (Hamburg 1947).
- Berne-Joffroy, A. *Paul Valéry* (Paris 1960).
- Cain, Lucienne J. *Trois essais sur Paul Valéry* (Paris ²1958).
- Brémond, Henri *Racine et Valéry* (Paris 1930).
- Charpier, Jacques *Essai sur Paul Valéry* (Paris 1956).

- Curtius, E. R. "Paul Valéry", *Französischer Geist im 20. Jahrhundert* (Bern²1960).
- Denat, Antoine "L'Art Poétique après Paul Valéry", *AUMLA* (11 sept. 1959) p. 63-81.
- Doisy, Marcel *Paul Valéry, Intelligence et Poésie* (Paris 1952).
- Droin, Alfred *M. Paul Valéry et la tradition poétique française* (Paris 1923).
- Duchesne-Guillemin *Etudes de Charmes de Paul Valéry* (Bruxelles 1947).
- Eliot, T.S. "L'Art Poétique de Valéry", préface à l'édition anglaise des œuvres de Paul Valéry, dans : *Preuves* 106 (déc. 1959) p. 14-22.
- Hugo, Friedrich *Die Struktur der modernen Lyrik* (Hamburg 1956).
- Gerlötei, E. "Méditations Valéryennes (Principes de Recherches conformes à la poésie classique)", *Revue d'Esthétique* t. X fasc. I (jan-mars 1957) p. 65-76.
- Gide, André "Paul Valéry", *Incidences* (Paris 1922), p. 205-210.
- Guiraud, Pierre *Langage et Versification d'après l'œuvre de Paul Valéry* (Paris 1953).
- Hytier, Jean *La Poétique de Valéry* (Paris 1953).
- Ince, W. N. *The Poetic Theory of Paul Valéry. Inspiration and technique* (Leicester 1961).
- Laitenberger, Hugo *Der Begriff der Absence bei Paul Valéry* (Wiesbaden 1960).
- Lorenz, Erika "Die Valérykritik im heutigen Frankreich", *Romanistisches Jahrbuch* VII 1955/56 S. 113-132.
- Maurer, Karl *Interpretationen zur späteren Lyrik Paul Valérys* (München 1954).
- Mauge, G. "La Poétique selon Paul Valéry", *Revue de Paris* (juillet-août 1939), p. 490-504.

- Michaud, Guy *Message Poétique du Symbolisme* (Paris 1951).
- Mondor, Henri *La Précocité de Valéry* (Paris 1957).
- Montel, Paul "Paul Valéry et la Mathématique", *Annales de l'université de Paris*, 25 (1951), S. 147-157.
- Noulet, E. *Paul Valéry (Etudes)* Edition définitive (Bruxelles 1951).
- Pelmont, Raoul André *Paul Valéry et les Beaux Arts* (diss. New York 1948/9).
- Rauhut, Franz *Paul Valéry, Geist und Mythos* (München 1930).
- Rambaud, Henri "Sur un 'quiconque' de Valéry", *La Table Ronde*, 49 (jan 1952) p. 174-183.
- Rideau, Emile *Introduction à la Pensée de Paul Valéry*, Lettre-préface de Paul Valéry (Paris 1944).
- Thibaudet, Albert *Paul Valéry* (Paris 1923).
- Thieghem, Paul van *Petite Histoire des Grandes Doctrines Littéraires en France* (de la Pléiade au Surréalisme) (Paris 1950).
- Wahl, Jean "Sur la Pensée de Paul Valéry", *Poésie Pensée Perception* (Paris 1948).
- Wais, Kurt *Mallarmé. Dichtung, Weisheit. Haltung* (München 1952) .
- Winkler, E. "Sprachtheorie und Valérydeutung", *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 56, Heft 1 u. 2 (1932) S. 133ff.

Ich habe die Arbeit selbständig verfaßt und bei der Anfertigung keine anderen Hilfsmittel als die angegebenen benutzt.

A handwritten signature in black ink, appearing to read "Ingrid Schindler". The script is cursive and somewhat stylized, with the first name "Ingrid" written in a larger, more prominent hand than the last name "Schindler".

Köln, den 8. November 1963.