

Coïncidences : Dante entre Rubén Darío et Paul Valéry

Ce toit tranquille, où marchent des colombes

Es un mar de pizarra, con una multitud de florecimientos de nieve

“C’est une mer d’ardoise, où fleurissent de multiples flocons de neige”. Le toit et l’ardoise, les colombes et les flocons de neige, le gris et le blanc, la lumière et l’ombre alternent et se répondent dans ces deux fragments qui semblent issus de la même main, qui semblent être l’un la variante de l’autre, et qui sont pourtant le premier vers du *Cimetière Marin* de Paul Valéry et le début de *En el mar*, poème en prose de Rubén Darío¹. Nicaraguayen, Darío est plus *méditerranéen* qu’on ne le pense. Juan Ramón Jiménez disait de lui qu’il avait deux mers, l’une à l’extérieur, l’autre à l’intérieur ; la première, l’Océan des côtes du Nicaragua ou de l’Argentine, l’autre, la Méditerranée de Majorque ou de Barcelone, deux des endroits qu’il visita². Rubén a vingt-six ans, lorsque, à l’occasion de son deuxième voyage à Paris, il rencontre Verlaine et Moréas et poursuit son initiation au sein du Symbolisme. Pendant qu’il s’éblouit devant, dit-il, “le vieux faune de Verlaine”, et demeure admiratif envers ce qu’il appelle “le secret de Mallarmé”, Paul Valéry n’a pas encore quitté Montpellier pour se fixer à Paris, où il fréquentera les mêmes poètes que Darío, en particulier Mallarmé et Moréas qui avaient tant fasciné son contemporain nicaraguayen. En province, dans les pages de son ancien carnet de philosophie, Valéry colle ou recopie ses poètes préférés, Verlaine, Mallarmé, ou Hérédia, tandis que ses lectures, Hugo, Rossetti³, Huysmans et Mistral, côtoient celles de Darío⁴.

¹ *Le Cimetière marin*, in VALÉRY, Paul, *Œuvres*, édition établie et annotée par J. Hytier Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», t. I : 1957, p. 147. *En el mar*, in DARÍO, Rubén, *Obras Completas*, édition établie par M. Sanmiguel Raimúndez, Madrid, Afrodisio Aguado 1950-1955, t. IV, 1955, pp. 469-470. Dans l’ouvrage *Valéry y el mundo hispánico*, préface de Carlos Bousoño, post-face de José Hierro, Madrid, Gredos «Biblioteca románica hispánica» 1995, Monique Allain-Castrillo consacre un bref chapitre au rapport Darío/Valéry, intitulé *Primavera de Paul Valéry, otoño de Rubén Darío*, pp. 228-229. Elle met en évidence des affinités entre le quatrain de *Sinfonía en gris mayor* de Rubén, contenu dans *Prosas profanas y otros poemas*, et le premier vers du *Cimetière marin*. Les vers de Darío qu’elle invoque sont les suivants : “El mar, como un vasto cristal azogado,/ refleja la lámina de un cielo de zinc ;/ lejanas bandadas de pájaros manchan/ el fondo bruñido de pálido gris”.

² JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Como Rubén Darío está junto al Mediterráneo...*, «Helios», 11 (février 1904), repris dans ID., *Mi Rubén Darío*, Huelva, Ediciones de la Fundación Juan Ramón Jiménez 1990, pp. 169-170.

³ Darío et Valéry ont tous deux côtoyé les poètes préraphaélites, et plus particulièrement, Dante Gabriele Rossetti, qui a joué un rôle significatif dans le rapprochement de Rubén au Moyen-Age, et dont, pendant sa jeunesse, Valéry a traduit le sonnet *Lilith* de *The house of life*, paru en 1892, sans signature, dans le numéro 10 de la revue «Chimère». Sur Darío et Rossetti, cfr. LÓPEZ ESTRADA, Francisco, *Rubén Darío y la Edad Media*, Barcelona, Planeta 1971, *passim*.

⁴ Monique Allain-Castrillo insiste particulièrement sur ce décalage biographique qui s’établit entre Rubén et Paul Valéry. “Rubén Darío frecuentó en París los mismo medios literarios que el joven Valéry encuentra al instalarse en la capital. «El divino poeta transatlántico», poursuit-elle, tan afin al siglo XVIII como Paul Valéry a la Europa de las Luces, concuerda con éste en *La Marche impériale* [datant de 1889] [...] y una *Marcha triunfal* [datant de mai 1895], muy parecidas [...]. Para Valéry *La Marche impériale* es un poema de primavera de la vida, para Rubén Darío, *Marcha triunfal* es un poema de su otoño, pero ambos alertan del peligro alemán: el francés publica en 1897 *La Conquête*

Bien d'autres points de convergence continueraient à surgir de l'histoire personnelle de chacun de ces poètes, si l'on poursuivait ce parallèle entre leurs deux existences. Voyageurs, essayistes, poètes et théoriciens de la poésie, Rubén Darío et Paul Valéry ne partagent pas qu'une adhésion à ce que Valéry définissait comme une nouvelle *éthique* et non pas *esthétique* : le Symbolisme⁵. S'ils ne se croisent ni à Barcelone, ni à Gênes, ni à Naples, ports qu'ils ont tous deux visités, ni lors du quatrième centenaire de la découverte de l'Amérique, qui les vit occupés dans les célébrations - l'un en Espagne, l'autre en France-, c'est dans une poésie commune qu'ils se connaissent et reconnaissent : la poésie de Dante, qu'ils rencontrent dès leur jeunesse. Le premier, par le biais de Francisco Antonio Gavidia, l'ami salvadorien qui l'initie à Victor Hugo et aux Parnassiens ; le deuxième, grâce à son contexte familial où l'italien cohabite avec le français, sa mère, Fanny Grassi, appartenant à une famille italienne engagée dans le *Risorgimento*, et qui retrouvait dans la figure de Dante l'idéal d'une Italie libre et unie⁶. Valéry dans des éditions en langue italienne qui, sans doute, circulaient dans son entourage; Darío dans la traduction en vers espagnols de Bartolomé Mitre, président de la République Argentine, l'unique avec Longfellow à avoir, d'après lui, “conducido Dante al nuevo mundo”⁷. Si à en croire Unamuno, c'est peut-être par le syntagme de Darío *mágico pájaro regio*, rempli de phonèmes gutturaux, que Valéry se serait initié à la prononciation de la *jota* espagnole⁸, c'est par les vers de Dante que s'est fondée cette

allemande (I, 971-987), mientras el nicaragüense previene a la «cara Lutecia» contra «los bárbaros... del ferreo Berlín» en *El canto errante* (1907), in *Paul Valéry y el mundo hispánico*, cit., pp. 228-229.

⁵ “[L]e Symbolisme n'est pas une école, déclare Valéry. Il admet au contraire une quantité d'Ecoles, et des plus divergentes, et je vous ai dit : *l'Esthétique les divisait ; l'Éthique les unissait*”, VALÉRY, Paul, *Existence du Symbolisme*, in *Œuvres*, cit., t. I, p. 694. Dans les passages de cet essai de 1938, où il traite du vers libre et des contraintes que ce type de vers impose au langage et à l'écriture, Valéry fait appel à “tous les poètes [qui], depuis un temps immémorial, jusqu'à l'époque qui nous occupe, dit-il, ont employé ce système à conditions conventionnelles”. Parmi ceux-ci, il mentionne Shakespeare, qui “quand il fait des vers non dramatiques, fait des sonnets rimés et des pièces régulièrement construites”, Dante, qui “écrit son poème en tierce rime”, Horace, Villon, Pétrarque et Banville, *ibid.*, p. 702.

⁶ En novembre 1927, lors de l'inauguration du buste de Verhaeren à Paris, Valéry affirmera : “Comme Dante jadis a signifié l'Italie aux Italiens épars, le nom de Verhaeren est devenu pour les Belges opprimés le nom même d'une divinité de la patrie”, VALÉRY, Paul, *Discours sur Emile Verhaeren*, *ibid.*, p. 763.

⁷ DARÍO, Rubén, *Una nueva traducción del Dante*, in *Obras completas*, cit., p. 735. Dès la sortie de la première traduction fragmentaire de l'*Enfer* par Mitre, parue en 1894 à Buenos Aires, Darío ne cache pas son admiration pour le travail de l'Argentin. Il consacre à ce dernier un article qui situe l'entreprise de traduction de la *Comédie* dans une véritable bibliographie de la critique dantesque hispanique, mais aussi française et italienne, que Darío connaît exhaustivement. L'estime à l'égard de Mitre se manifeste également en d'autres endroits de sa production, par des poèmes qui renvoient dès le titre au général argentin, tels *A Mitre*, ou les deux textes présentés sous le titre *In memoriam Bartolomé Mitre*, *Árbol feliz* et *Oda*, pages commémoratives d'où l'Alighieri n'est cependant pas absent : “¡De Garibaldi y de Mitre las dos diestras hermanas/ sembraron la simiente de ensimas italianas/ y argentinas que hoy llenan la tierra de rumor ! A ambos cubrió la gran sombra del Dante,/ y en el Dante se amaron”, in *Obras Completas*, cit., t. V, p. 997.

⁸ Le 28 juillet 1925, Unamuno envoie à Valéry une lettre qu'il accompagne du poème *Miraba a la mar la vaca, y a la vaca la mar*. “Je sais que vous comprendrez [l'espagnol] et que vous aimez. Je me rappelle bien votre *calle de Jorge Juan* et vous vous rappellerez du *mágico pájaro regio* de Rubén Darío”, écrit-il. Cette lettre qui n'est transcrite que partiellement dans l'ouvrage de Monique Allain-Castrillo, est contenue dans les volumes de la *Correspondance générale* de Valéry, conservés au Département des Manuscrits Occidentaux de la Bibliothèque Nationale de France, sous la cote BN MSS Naf 19197, f. 299.

alliance souterraine entre les deux poètes. Dans cette Méditerranée, où l'un - Valéry - est né, et où l'autre - Darío - a séjourné à maintes reprises⁹, ces deux hommes, qui sont pourtant l'un profondément français, l'autre profondément américain, se reconnaissent dans une poésie qui est écrite dans une langue n'appartenant ni à l'un ni à l'autre. Que ce soit dans les notes fragmentaires des *Cahiers* de Valéry, ou dans les pages du *Diario de Italia* de Darío, au fil des années, le Florentin habite toujours l'esprit des deux poètes, et, au moment où il semblerait qu'il ait définitivement abandonné la scène, une note, l'évocation du nom de Béatrice, réaffirment sa présence latente dans la mémoire des deux écrivains¹⁰. La voix de Dante se laisse percevoir de façon plus ou moins retentissante et distincte, par des reprises plus ou moins subreptices, selon un ton plus révérent chez l'un que chez l'autre. Et si chez Rubén les évocations de Dante montrent un enthousiasme et une admiration éperdus, chez Valéry, les renvois à l'Alighieri se font en un ton plus secret, moins apologétique. Tandis que Rubén intercale le nom de Dante au milieu d'une énumération, l'introduit dans ses vers les plus langoureux dictés par la nostalgie du Nicaragua natal, célèbre sa mission de poète-prophète, et va jusqu'à confectionner un véritable petit noyau de textes en vers fortement inspirés de la *Comédie*¹¹, Valéry n'envisage pas une réécriture partielle ou

⁹ Il suffit de parcourir *Tierras solares* de Rubén Darío (une série de notes recueillies pendant des voyages entre Barcelone, Malaga, Grenade, Séville, Cordoue, Gibraltar, Tanger, Venise et Florence) ou le célèbre *Inspirations méditerranéennes* de Paul Valéry, pour comprendre l'intérêt que ces deux écrivains ont porté à la "notion infiniment riche de Méditerranée", mais surtout de quelle manière cette mer, a toujours été présente dans leurs vers, et à leurs esprits, qui ont reçu d'elle une unité de fond, une perception des choses étendue et non-exclusive. "Demandez-vous un peu comment put naître une pensée philosophique, questionne Valéry. Quant à moi, je ne tente de me répondre, si je me pose cette question, que mon esprit aussitôt me transporte au bord de quelque mer merveilleusement éclairée - Là, les ingrédients sensibles, les éléments (ou les aliments) de l'état d'âme au sein duquel va germer la pensée la plus générale, poursuit-il, la question la plus compréhensive sont réunis : de la lumière et de l'étendue, du loisir et du rythme, des transparences et de la profondeur...", VALÉRY, Paul, *Œuvres*, cit., t. I, p. 1093.

¹⁰ Le *Diario de Italia* de Rubén, rédigé pendant son séjour dans les villes de Turin, Gênes, Pise et Rome, entre septembre et novembre 1900, est parsemé de nombreux souvenirs de lecture de la *Comédie*. Au commencement du journal, arrivant de Paris, Darío jette un premier regard d'ensemble sur l'Italie: "Estoy en Italia, anote-t-il, y mis labios murmurando una oración semejante en fervor a la que formulara la mente serena y libre del armonioso Renán ante la Acrópolis. Una oración semejante en fervor. Pues Italia ha sido para mi espíritu una innata adoración [...] aquí, enorme Dante, tu figura sombría, colosal, imperiosa, de oculta fuerza demiúrgica, sobresale, se alza ya, dominando la selva sonora, los seres y las cosas, con la majestad de un inmenso pino entre cuyas ramas se oye la palabra oracular de un dios", in *Obras completas*, cit., t. III, p. 506. Les résurgences dantesques que présente le *Diario* sont de deux types. Il s'agit aussi bien de citations directes qui affleurent à la mémoire du poète, que de considérations diverses sur la personne de Dante. Transcrits en italien, les vers ou les tercets de la *Comédie* interviennent surtout au moment où le voyageur contemple un endroit et se remémore de lieux géographiques cités dans le poème de Dante, ou lorsqu'il commente le tempérament des habitants de telle ou de telle autre ville qu'il visite. C'est le cas des pages consacrées à Gênes, où le poète intercale les vers 151-153 du trente-troisième chant de l'*Enfer*, "Ahi Genovesi, uomini diversi". Et c'est aussi le cas de Pise, dont l'évocation se trouve précédée des vers 79-84 du trente-troisième chant de l'*Enfer*, "Ahi Pisa, vituperio delle genti" copiés en ouverture, en guise d'épigraphe. D'autres références aux lettres italiennes peuplent les notes de voyage de Darío. Parmi les écrivains qui reviennent le plus souvent au fil de l'écriture : Pétrarque, le Tasse, Bembo ou D'Annunzio.

¹¹ Nous indiquons quelques poèmes parmi les plus emblématiques de ces types de renvois. Respectivement : *El Porvenir* et *Victor Hugo y la tumba*, inclus dans les *Poemas* d'avant 1885 ; *Retorno* et *En casa del doctor Luis H. Debayle*. *Toast*, dans *Poemas del otoño y otros poemas* de 1914 ; *El libro*, de 1882, et *El poeta*, recueillis dans *La iniciación melódica. Poetas dispersas [...] 1880-1886*. Dans le groupe restreint de textes ayant une nette dérivation dantesque, nous incluons : *Charitas*, *Thánatos*, *Visión* et *Santa Elena de Montenegro*, poèmes que nous étudierons de façon plus approfondie tout au long de cette étude. Un recensement des réminiscences dantesques dans l'œuvre

intégrale du poème de Dante. La recreation du premier hendécasyllabe de la *Comédie* constitue peut-être l'exemple le plus éloquent de leurs deux attitudes différentes de lecteurs-poètes, d'abord, et de poètes-lecteurs, ensuite.

Thánatos, poème en huit hendécasyllabes, inclus dans le recueil *Cantos de vida y esperanza* de 1905, établit un rapport spéculaire avec le vers inaugural de la *Divine Comédie* :

“En medio del camino de la Vida...
dijo Dante. Su verso se convierte:
En medio del camino de la Muerte”¹²

Le procédé est très intéressant. Le souvenir de Dante se manifeste dès le commencement du poème, et donne sa substance aux vers qui suivent. Cependant, l'adjectif “nostra”, de “in mezzo del cammin di nostra vita”, a disparu, sûrement pour des raisons métriques, l'élision de la dernière syllabe de “camino”, ne pouvant avoir lieu en espagnol sans qu'il y ait de perte du sens. Mais, comme pour prolonger cette liaison intime avec l'ouverture de la *Comédie*, le poète place le possessif “nuestra” au cœur même de la deuxième strophe de son poème : “Por ella nuestra tela está tejida”, où l'insertion de “nuestra” s'accorde parfaitement avec l'assonance des voyelles *e* et *a*. Le retournement sémantique qui s'opère par le renversement des termes de “vida” et de “muerte”, conduit à l'écriture d'un poème sur la mort, représentée comme un royaume présidé par une “emperatriz y reina de la Nada”. Une figure à mi-chemin de la Parque et d'une création féminine rubénienne, telle la reine orientale du poème *Vénus* ou la princesse de *Sonatina*, qui “en la copa de los sueños vierte/ un contrario nepente” la préservant de l'oubli, et la reconduisant vers son destin de filandière. Aux lisières du royaume de la mort, *Thánatos* demeure toutefois en dehors de ce monde ultra-terrien, qu'explore le poème *Visión*. Contenu dans *El canto errante*, recueil dont le titre peut suggérer une allusion à cet autre chant pèlerin qu'est le poème de

rubénienne a déjà été réalisé dans les différentes études qui ont été menées, surtout à partir de la fin des années soixante, sur l'intérêt de Darío à l'égard de la poésie dantesque. Nous donnons ici un aperçu de cette bibliographie qui a déjà été partiellement fournie par le célèbre dantiste espagnol Joaquín Arce à l'entrée *DARÍO, Rubén* de l'*ED* : Bernardo GICOVATE, *Dante y Darío*, in «Hispania», XL (1957), 1, pp. 29-33 ; PILAR PUEYO CASAUS, María, *Dante y Darío*, in «Seminario-Archivo Rubén Darío», 10 (1965), pp. 15-18 ; FORESTI S., Carlos, *La buella de Dante en Darío*, in «Revista del Pacífico», 4, 1967, pp. 5-16 ; ARCE, Joaquín, *Dante nel Novecento Spagnolo*, in «Il Veltro», XII (1968), 1-2, pp. 543-555, ID., *Dante y la lírica de Rubén, Unamuno y Machado*, in *Literaturas italiana y española frente a frente*, Madrid, Espasa-Calpe 1982, pp. 335-344 ; BELLINI, Giuseppe, *Rubén Darío e Italia*, in «Revista iberoamericana», XXXIII (juill.-déc. 1967), 64, pp. 367-386 ; Teresa CIRILLO, *Echi e memorie di Beatrice nella cultura ispanoamericana*, in *Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea : 1290-1990 : atti del Convegno Internazionale : 10-14 dicembre 1990*, par Maria Picchio Simonelli ; avec la collaboration de Amalia Cecere, Mariarosaria Spinetti, Istituto Universitario Orientale Naples, Dipartimento di Studi letterari e linguistici dell'Occidente, Fiesole, Edizioni Cadmo 1994, pp. 428-429. D'autres réflexions sur le rapport Dante-Darío sont contenues dans le volume de LÓPEZ ESTRADA, Francisco, *Rubén Darío y la Edad Media*, cit., *passim*.

¹² DARÍO, Rubén, *Thánatos*, in *Obras Completas*, cit., p. 934.

l'Alighieri¹³, *Visión* débute par un écho du deuxième hendécasyllabe de la *Comédie* : “mi ritrovai per una selva oscura”, qui devient :

Tras de la misteriosa selva extraña
vi que se levantaba al firmamento
horadada y labrada una montaña

que tenía en la sombra su cimientto.
y en aquella montaña estaba el nido
del trueno, del relámpago y del viento¹⁴.

Pour comprendre comment un texte, qui a fait l'objet de tant de lectures et de relectures, occupe dans la mémoire de l'écrivain une place si capitale qu'il finit par se confondre avec sa logique scripturale, ce poème constitue une clef. Composé de vingt-six tercets rimés selon la structure de la *terza rima*, plus un vers hors-strophe, qui se termine par le substantif “estrellas” - étoiles -, ce qui n'est pas sans rapport avec l'épilogue de chacune des trois parties de la *Comédie*, ce poème a été décrit comme une reproduction en miniature de la *Comédie*¹⁵:

¡Y vi que me miraban las estrellas!¹⁶

Au début, il y a une forêt tout aussi obscure que celle de Dante, “misteriosa” et “extraña”, qualificatifs qui renvoient à l'occulte et au danger. Mais aussitôt la forêt franchie, le visionnaire entrevoit une montagne “horadada y labrada”, transpercée et sillonnée. C'est ainsi que, comme par une énorme ellipse, Darío paraît avoir parcouru le même chemin que Dante. Il se fait personnage de la *Comédie*, entre dans la fiction, et, accompagné d'une femme qui l'élève jusqu'à la connaissance de l'Absolu, il devient un double de Dante. Une analogie se met en place dès le début, entre un poète-pèlerin-prophète, Dante, et un poète-voyageur-visionnaire, Darío, tandis que l'on croit assister à un rendez-vous de la poésie rubénienne et de la poésie dantesque. Un compromis s'établit, en ce sens, entre la représentation allégorique que Dante fait de la hiérarchie

¹³ Lorsqu'il parut pour la première fois le 16 mai 1897 dans le quotidien «La Nación» de Buenos Aires, *Visión* fut publié sous le titre *Dante. Al general Mitre*. Le poème n'a pris son titre actuel qu'en juin 1907, lors de sa publication dans *Renacimiento*. C'est ce titre qui a été conservé au moment de son insertion dans *El canto errante*, en 1907.

¹⁴ DARÍO, Rubén, *Visión*, in *Obras Completas*, cit., t. V, p. 988, strophes 1 et 2. Traduit en italien, en prose, par Guido Battelli, précédé d'une brève notice introductive sur Darío, ce poème parut, dans le numéro de 1927, vol. XXX du GD, sous le titre *Una visione dantesca di Rubén Darío*.

¹⁵ Arturo Marasso, l'un des commentateurs rubéniens les plus perspicaces, n'hésite pas à affirmer que “*Visión* es la *Divina Comedia* en miniatura, de Rubén Darío ; el poema de la ascensión de la montaña del *Purgatorio*, o, simplemente, de la ascensión mística de la montaña escrito en puros versos dantescos”, in *Rubén Darío y su creación poética*, Buenos Aires, Editorial Kapwulsh 1954, p. 301.

¹⁶ DARÍO, Rubén, *Visión*, in *Obras Completas*, cit., t. V, p. 991.

et de la géographie célestes, et celle que Darío recrée à partir de ses propres matériaux lyriques, et de son système de signes emprunté à la mythologie classique, à l'écriture parnassienne, à l'imaginaire médiéval ou aux fables orientales¹⁷. Oiseau de la lumière et de l'azur, "l'uccel di Giove", épouse le goût de Rubén, qui souvent dans ses poèmes reprend l'image du roi des oiseaux, en lui accordant des statuts symboliques différents. L'image d'un groupe d'aigles déployant leurs ailes vers la lumière du soleil est peut-être l'un des exemples les plus éloquents de cette médiation qu'opère Darío entre son écriture et les résurgences directes du *Paradis* :

[...] Colosales

águilas con las alas extendidas
se contemplan en el centro de una
atmósfera de luces y de vidas.

Y en una palidez de oro de luna
una paloma blanca se cernía,
alada perla en la mística laguna¹⁸.

La blancheur de la colombe, l'opacité de l'or¹⁹, les perles, les diamants, les "mágicos mentales"²⁰, objets qui sont propres aux habitudes scripturales de Rubén, finissent par se fondre aux modes de la poésie dantesque. Edifié à partir des souvenirs enchevêtrés des gravures de Piranèse et des représentations de Babel²¹, le ciel de Darío est fait de niveaux superposés et de perspectives profondes. Escaliers et arcades se succèdent dans une alternance de vide et de plein, d'éclats et d'ombres, tandis qu'au milieu des marbres et de l'or des voûtes "se abre al infinito/ la sacrosanta Rosa de las rosas"²². Mais comme si un détachement de Dante était nécessaire pour en faire le panégyrique, Darío omet le passage à travers le Cristallin et s'introduit d'emblée dans l'Empyrée pour atteindre aussitôt le poète. Ce saut du Premier Mobile sera comblé en 1905, lorsque avec *Charitas*, poème dédié à la rencontre de Dieu par Vincent de Paul, Rubén donnera une description de la hiérarchie angélique, selon l'ordre établi par Dante au vingt-huitième chant du *Paradis* :

El alma de Vicente llega al coro
de los alados ángeles que al triste

¹⁷ Voir plus loin le commentaire du poème *Charitas*.

¹⁸ DARÍO, Rubén, *Visión*, in *Obras Completas*, cit., t. V, p. 989.

¹⁹ Par la correspondance entre la pâleur et l'or, ce vers renvoie au quatrième vers de *Sonatina*, "La princesa está pálida en su silla de oro", DARÍO, Rubén, *ibid.*, p. 774.

²⁰ "Y había un vasto domo diamantino/ donde se alzaba un trono extraordinario/ sobre sereno fondo azul marino./ [...] y arriba mágicos mentales", DARÍO, Rubén, *Visión*, *ibid.*, p. 989.

²¹ "La montaña labrada parecía/ por un majestuoso Piraneso/ Babélico. [...]", *ibid.*, p. 989.

²² *Ibid.*, p. 990.

mortal custodían [...] Cristo: -Sigue,
-dijo al amado espíritu del Santo-

ve entonces la región en donde existen
los augustos Arcángeles [...]

Luego la majestad esplendorosa
del coro de los Príncipes,
que las divinas órdenes realizan
[...]
el coro de las altas Potestades
que al torrente infernal levantan diques:
el coro de las místicas Virtudes,
[...]
el coro prestigioso
de las Dominaciones que dirigen
nuestras almas al bien, y el coro excelso
de los Tronos insignes,
[...]
y al coro de Querubes que compite
con la antorcha del sol.
[...]
Cristo al Santo bendice
y así penetra el Serafín de Francia
al coro de los ígneos Serafines²³.

Archanges, Principautés, Puissances, Vertus, Dominations, Trônes, Séraphins Chérubins: la disposition des neufs chœurs angéliques est maintenue mais renversée. Si dans la *Comédie* c'est Béatrice qui décrit les trois triades d'esprits célestes, de la plus proche à la plus éloignée de Dieu, chez Darío, Dieu jouant le rôle de Béatrice vis-à-vis de Vincent de Paul, la hiérarchie est montrée dans sa perspective, des anges les plus distants aux plus proches. Toutefois, ce qui est encore plus remarquable est que l'emprunt de cet imaginaire ultra-terrien ne va pas sans une adéquation de l'écriture de Darío à celle de l'Alighieri. La langue de Dante pénètre celle de Darío, de sorte que des modes scripturaux typiques du Florentin finissent par s'intégrer au vers de Darío. Ainsi qu'il advient plusieurs fois chez Dante, le deuxième hendécasyllabe, commence par le verbe *ver*, voir, à la première personne du singulier et au passé simple²⁴, et plusieurs variétés lexicales relevant s'entrelacent au fil des vers. Une situation narrative se développe dès la moitié du texte et cette allure dialogique, qui, par ailleurs, est une constante de la *Comédie*, s'installe de façon tout aussi soudaine que dans le poème de Dante, où la voix de Francesca fait son entrée sans préavis au

²³ DARÍO, Rubén, *Charitas, ibid.*, pp. 906-907.

²⁴ Nous signalons l'emploi de cette forme verbale dans le récit *L'Aleph* de Borges. *Vi*, recreation du *vidi* dantesque, est réitéré de façon obsédante, chaque occurrence étant suivie d'un complément d'objet différent, dans la longue énumération des entités qui composent l'espace cosmique contenu dans l'aleph, cfr. BORGES, Jorge Luis, *El Aleph*, dans *Obras Completas*, Barcelona, Emecé 1989, t. I, pp. 625-626.

cinquième chant de l'*Enfer*. De manière analogue, Darío prend symboliquement la parole dans l'ombre, et Estela, “la que suele surgir en sus cantares”²⁵, lui répond et lui apparaît tout aussi auréolée de lumière que Béatrice, au moment où, à la fin du *Paradis*, cette dernière s’efface pour laisser la place à la vision divine :

[...]
Y yo grité en la sombra : -¿En qué lugares
vaga hoy el alma mía ? -De improviso

surgió ante mí, ceñida de azahares
y de rosas blanquísimas, Estela,
la que suele surgir en mis cantares.

Y díjome con voz de filomela :
-No temas : es el reino de la lira
de Dante ; y la paloma que revuela

en la luz es Beatrice. Aquí conspira
todo al supremo amor y alto deseo.
Aquí llega el que adora y el que admira²⁶.

-¿Y aquel trono, le dije que allá veo ?
-Ese es el trono en que su gloria asienta,
ceñido el lauro, el gibelino Orfeo²⁷.

Dante est le protagoniste de la fulguration et de l’invocation de Darío, qui, tout en jouissant de cet “extraño imperio eterno”, n’omet pas de magnifier le poète qui, “par la lengua humana y sobrehumana ciencia”, le convertit :

Y ella : - Que este prodigio diga y cante
tu voz. - Y yo : - Por el amor humano
he llegado al divino : ¡Gloria al Dante !²⁸

Autrefois désigné comme le Messie, el “arcángel de Florencia”, l’Alighieri est définitivement canonisé par Darío, devenu à son tour “San Rubén Darío” pour un grand nombre de poètes de sa génération. Composé *au milieu du chemin* de l’écriture rubénienne, entre ses

²⁵ Par le nom de Stella, Estela, le poète fait allusion à Rafaela Contreras, sa première épouse. Décédée prématurément en 1893, Rafaela restera toujours dans la mémoire de Rubén, qui souvent l’invoque en la nommant “mi ángel consolador”. Son poème *El poeta pregunta por Stella*, composé peu après la mort de la jeune femme, est sans doute l’expression la plus intense de la douleur du poète.

²⁶ On remarquera la réitération en position initiale de l’adverbe “aquí”, souvent utilisé dans la *Comédie* en anaphore et avec une valeur spatiale, ainsi que l’emploi proprement dantesque du syntagme “alto deseo”, tel “[l]’alto disio che mo t’infiamma e urge”, *Par.* XXX, 70. On notera également un vers de *Syrinx*, sonnet de 1899, qui se rapproche des trois derniers vers de cette strophe. Il s’agit de “[...] y moveré el imperio de Amor que todo mueve”, qui, par ailleurs, renvoie à l’incipit et à l’explicit du *Paradis*.

²⁷ DARÍO, Rubén, *Charitas*, in *Obras Completas*, t. V, p. 990. Dans *El Arte*, poème d’avant 1885, Darío place déjà l’Alighieri au centre d’une vision sublime : “y alza la faz fulgurante/ de genio, y enseña ardiendo/ su corazón estupendo/ ante Dios y el mundo..., ¡oh Dante !”, *ibid.*, p. 543.

²⁸ DARÍO, Rubén, *Visión*, *ibid.*, p. 991.

premiers pas dans la poésie et le moment où s'affaiblit sa voix de poète, *Visión* scelle la véhémence et l'assiduité de cette lecture dantesque de Rubén. Dans *Poemas del Otoño y otros poemas*, recueil de 1910, de nouvelles références dantesques parsèment le poème *Santa Elena de Montenegro*, se déployant comme une sorte de contre-volet de *Visión*. Le promeneur solitaire qui, dans *Thánatos*, demeurait en-deçà du monde des défunts, et qui, dans *Visión*, avait directement accédé à la vue du divin, pénètre maintenant l'enfer, et comme Dante “camina a pasos inciertos/ y desgarrándose el alma,/ ¡osado !, turba la calma,/ de la mansión de los muertos”²⁹. Des cortèges de “rostros descompuestos”, des processions de “espectros humanos/ que van mordeándose las manos”, des défilements de “rebaños dolientes”, des chœurs aigus de “voces lamentables”, voilà à quoi ressemblent les gouffres infernaux de Rubén³⁰:

Ladran con un furioso celo
los canes del diablo hacia el cielo
por la boca de muerte. ¡Horror, horror !

Tiemblan pueblos en desvarío
De hambre, de terror y de frío...
¡Dios mío ! ¡Dios mío ! ¡Dios mío !...

[...]

Entretanto la muchedumbre
grita sin fe, sin pan, sin lumbre,
alocada de pesadumbre.

[...]

Y todo espíritu se pasma
Al ver entre el fuego y el miasma
Retorcerse al dolor-fantasma³¹.

Traversé par des furies et des vers faméliques, cet enfer sans cercles, dévasté par une tourmente et éternellement maudit par le regret du divin, où l'on entend claquer “los rojos dientes de Hugolino”³², à ces mêmes “couleurs dantesques” que Rubén distinguait dans les tableaux de Goya³³:

²⁹ DARÍO, Rubén, *El Arte*, *ibid.*, p. 540.

³⁰ Dans le cadre de ces recreations infernales rubéniennes s'inspirant de Dante, nous signalerons également un passage du *Diario de Italia*, qui a été rédigé pendant le voyage en train que fit Darío pour se rendre de Rome à Naples. “Rueda que rueda, commente-t-il, con ruido de herramientas [...], el tren sigue : un largo infierno que anda. El Gibelino lo hubiera hecho rodar por las planicies de sombra de su Infierno”. Cette observation, qui date de novembre 1900, témoigne non seulement de la résonance de l'Alighieri dans l'esprit de Darío, dont l'écho se manifeste même dans les moments les plus inattendus, mais encore d'une tendance en germe chez le Nicaraguayen qui semble envisager une réécriture de l'*Enfer*.

³¹ DARÍO, Rubén, *Santa Elena de Montenegro*, in *Obras Completas*, cit., t. V, p. 1073-1074, strophes 5, 6, 12, 14.

³² *Ibid.*, p. 1074. Le souvenir du comte Ugolin surgit déjà en 1900 dans les pages du *Diario de Italia* qui relatent le passage de Darío dans la ville de Pise. “[...] en el palacio de los condes Finocchietti, un especialísimo lugar me impresiona verdaderamente. Es el punto en que, en la Torre del Hambre, Ugolino, “*La boca solerò del fiero pasto*”. A partir de cette vision de la tour, Darío discute de la véridicité de l'épisode du Pisan. “[N]ada me haría dudar de lo que

Falta la terrible trompeta.
Mas oye el alma del poeta
Crujir los huesos del planeta³⁴.

Tout comme dans la *Comédie*, “como en la dantesca Comedia”³⁵, le poète traverse cet espace cauchemardesque sans pour autant se mêler au chagrin des damnés et fait craquer les os entassés de tous les défunts du monde, mais “guarda e passa”. Tandis qu’au milieu des hurlements sauvages, une sainte, Sainte-Hélène de Montenegro, telle Béatrice au deuxième chant de l’*Enfer*, emporte l’écho d’une musique angélique dans la géhenne:

¡Mas oíd un celeste *allegro* !
Es que pasa, en el horror negro,
Santa Elena de Montenegro³⁶.

Au vers inaugural de *Thánatos*, se greffe, une dizaine d’années après, une nouvelle reprise valéryenne du premier vers de la *Comédie*. En plein cœur de cette immense autobiographie intellectuelle que tissent les *Cahiers*, en 1922, Valéry paraît amorcer la traduction des premiers vers dantesques:

Béatrice* -
In mezzo del cammin - -
Las, blasé des choses de l’esprit – Limite.
Trouve enfer et paradis – Mais qu’est-ce que les choses de l’esprit³⁷

Ce que prouve avant tout cette incursion de Dante, c’est la présence dans la mémoire de Valéry de ce vers de l’*Enfer*, qui, à un moment donné, s’inscrit naturellement sur une page des *Cahiers*. L’*incipit*, l’attaque -comme dirait le poète-, la trace de quelques points de suspension

miro, affirme-t-il. Sí, ese viejo hierro vió la escena pavorosa, que para la inmortalidad fundió Dante en el bajorrelieve de sus sublimes tercetos de bronce. La visión del poeta cobra realidad a medida que pasa el vuelo de los siglos. La fábula se encarna en la tradición; la tradición se alimenta y vive con la sangre misma del pueblo. Ninguna demostración histórica, ningún comentario de centón, ninguna memoria de erudito, destruirán lo que certifica la creencia de sucesivas generaciones. De ahí la absoluta inutilidad de los intentos para borrar de la conciencia popular la idea del milagro y el influjo de la leyenda”, DARÍO, Rubén, *Diario de Italia*, cit., pp. 543, 544. Le renvoi à l’épisode d’Ugolin dans le poème *Santa Elena de Montenegro* se situe dans une optique plus globale qui consiste à accorder à l’invention poétique un statut de vraisemblance tout aussi légitime que celui de l’histoire.

³³ Dans le poème *A Goya*, de 1892, on lit : “[...] Poderoso visionario,/ raro ingenio temerario, por ti enciendo mi incensario./ [...] por tus lóbregas visiones,/ tus blancas irradiaciones,/ tus negros y bermellones;/ por tus colores dantescos,/ por tus majos pintorescos/ y las glorias de tus frescos”, DARÍO, Rubén, *Ibid.*, pp. 926-927. Nous soulignons.

³⁴ DARÍO, Rubén, *Santa Elena de Montenegro*, *ibid.*, p. 1074, strophe 10.

³⁵ Le tercet de *Santa Elena de Montenegro* où est développée cette comparaison frappante avec la *Comédie* est le septième du poème : “Como en la dantesca Comedia/ nos eriza el pelo y asedia/ el espanto de la Edad Media”.

³⁶ *Ibid.*, p. 1076, strophe 25.

laissent deviner des remaniements successifs. Et pourtant, ce n'est pas d'une simple transposition de l'original italien qu'il s'agit, mais d'une véritable appropriation qui va jusqu'à une réécriture propre. D'abord, le cheminement de la pensée, "in mezzo del cammin" de notre esprit, la double allusion aux "choses de l'esprit" en l'espace de trois lignes, l'occurrence du terme "Limite" qui renvoie à l'image de la *diritta via smarrita*, de la voie droite outrepassée et l'évocation des pouvoirs de la connaissance résumée dans la célèbre formule *Que peut un homme ?*. Le choix de la première personne, l'impression d'un tercet, conservé aussi bien par la disposition du jet de l'écriture que par l'intuition d'une rime entre la deuxième et la troisième ligne, voici des faits qui, bien que typiquement valéryens, prennent place sous le nom de Béatrice, dans un moule dantesque. Paul Valéry assemble enfer et paradis en une seule évocation, et transcrit le désarroi de Dante-personnage à l'aide d'une notion qui lui est propre et qui l'a longuement interpellé, celle des "choses de l'esprit". Les sentiments d'égarement et de trouble, qui régissent le préambule du poème, sont remplacés par une sorte de lassitude et d'épuisement, les mouvements de l'esprit étant, pour Valéry, susceptibles de provoquer un accablement aussi intense que les passions physiques³⁸.

Lors de la rédaction de cette note, Valéry vient à peine de commencer sa relation avec Catherine Pozzi, une liaison qui se prolongera jusqu'en 1928 et qui a sans doute eu un poids considérable dans le rapprochement du poète avec Dante. Croyante et curieuse, Catherine remplit ses cahiers de l'époque de notes diverses sur les esprits et les rituels religieux ; elle étudie les figures d'Erasmus, de Savonarole ou de Saint Bernard, et introduit ici et là le nom de Dante, dont elle revisite la biographie et transcrit des vers³⁹. Or, contrairement au cas de Estela chez Rubén,

³⁷ VALÉRY, Paul, *Cahiers*, éd. intégrale en fac-similé, 29 voll., préface par Louis de Broglie, Paris, Éditions du C.N.R.S., 1957-1961, t. VIII, 1922, p. 751.

³⁸ En 1942, au moment où il écrit l'ouvrage que l'on considère comme son dernier essai sur Mallarmé, Valéry a l'idée de rédiger un *Traité des passions de l'esprit*. La lecture d'un fragment du projet de ce *Traité*, permettra de mieux comprendre ce qu'il entend par *choses hautes*, ou *passions de l'esprit*: "C'est un très rare sujet, peu exploré, anticipe-t-il, à cause de l'opposition entre l'intellect et la sensibilité, mais qui n'est qu'apparence et l'effet de quelques méprises ou de préjugés de philosophes. En vérité, il n'y a pas, il ne peut y avoir antagonisme ; il n'y a qu'un enchaînement de fonctions [...]. Je dis, poursuit-il, qu'il y a des passions de l'esprit, c'est-à-dire que nous pouvons être émus, transportés, tourmentés, exaltés ou accablés par des objets qui ne sont qu'imaginaires, mais que peuvent cependant nous imposer des travaux et des peines, des fatigues et des sacrifices immenses, même sans espoir de récompenses extérieures possibles ou vérifiables. [...] Il y a un orgueil intérieur, je veux dire sans-témoin; une avarice immatérielle; une luxure désincarnée ; de l'envie qui ne jalouse nul avantage que le monde puisse procurer ; des flammes et des larmes extraordinaires, une tendresse pour l'idée qui vient de naître, et toutes les nuances du désespoir", cfr., VALÉRY, Paul, *Mallarmé et moi*, in *Mallarmé ed io*, texte établi, annoté et traduit par Erica Durante, introduction par Maria Teresa Giaveri e Aldo Trione, Pisa, ETS, 1999. Nous transcrivons le texte tel qu'il apparaît dans la dernière leçon.

³⁹ Sur le rabat du cahier utilisé entre l'hiver 1922 et l'été 1927, Catherine transcrit, en guise d'ouverture, les vers 134 et 135 du troisième chant du *Purgatoire*. Plus loin, on retrouve la transcription des points essentiels d'une biographie de Dante, parue en 1890 dans la «Revue des deux mondes», ainsi que des mentions diverses de l'Alighieri, extraites de *La Trahison des clercs* de Julien Benda ou de *Das Jahr der Seele* de Stefan George. Ce parcours de lectures comprend également Maurice Scève et Milton, dont plusieurs fragments du *Paradis perdu* sont recopiés en anglais. La consultation des papiers du fonds Pozzi relatifs à cette période nous a aimablement été accordée par Mme Florence De Lussy, conservatrice responsable du fonds Valéry au Département des Manuscrits Occidentaux de la

l'évocation du nom de Catherine sous le pseudonyme de Béatrice, B., Bice, n'a pas qu'une valeur affective. Les nombreuses notes des *Cahiers* de Valéry qui recueillent les raisonnements, l'analyse des tensions et les bonheurs de cette relation amoureuse, témoignent de l'itinéraire intellectuel complexe, de la *Comédie intellectuelle*, dont la rencontre avec Catherine est le point de départ⁴⁰. L'élan créatif qu'elle imprime s'accompagne d'une réflexion mystique qui ne se fait pas sans un détour dantesque. Vers la fin de 1921 et le début de 1922, découragée par l'attitude de son amant qui est loin d'envisager une séparation de sa famille pour la rejoindre, Catherine entame de longs mois de silence et de retrait. Souffrant de l'absence de sa maîtresse, Valéry imagine un voyage dantesque à l'envers, où, "ayant fait connaître le paradis à Valéry, «Béatrice», l'aurait conduit par la suite en enfer où s'opère l'échange des âmes entre les amoureux. Là, Valéry aurait essayé d'entrer par violence dans celle de Béatrice pour substituer sa volonté à la sienne, modifiant ainsi l'image affligeante qu'elle gardait de lui" ⁴¹. Inachevé, ce projet révèle cependant à quel point l'ombre de Dante imprègne son effort de méditation sur cette liaison. Comme Borges avec son Estela, Estela Canto⁴², Valéry emprunte à la littérature, et plus particulièrement à Dante, le cadre de compréhension de cet épisode amoureux, qui "dépassé l'affaire particulière" et qu'il conçoit comme "nécessité d'une intelligence parfaite entre des systèmes vivants"⁴³. C'est la notion d'élévation, sur laquelle repose la construction de la *Comédie* que semble avant-tout retenir Valéry.

Cependant, c'est surtout au moment de la naissance du *Cimetière marin*, que, par un phénomène mnémonique, se manifeste le véritable sursaut dantesque. Le poète raconte s'être "étonné un matin, de trouver dans [s]a tête des vers décasyllabiques", une *figure pour l'ouïe* dépourvue de toute matière autre que celle musicale, "difficile à manier, avoue Valéry, à cause de

Bibliothèque Nationale de France. Ces autographes n'ayant pas encore été foliotés, il ne nous est malheureusement pas possible de fournir des indications plus précises quant à leur localisation.

⁴⁰ "[...] [I]l m'arrive de concevoir, de temps à autre, -avoue Valéry-, sur le modèle de la *Comédie humaine*, si ce n'est sur celui de la *Divine Comédie*, ce qu'un grand écrivain pourrait accomplir d'analogue à ces grandes œuvres dans l'ordre de la vie intellectuelle. La soif de comprendre et celle de créer ; celle de surmonter ce que d'autres ont fait et de se rendre égal aux plus illustres [...]. Et puis, le détail même des instants de l'action mentale ; l'attente du don d'une forme ou d'une idée ; [...] les désirs et les sacrifices, les victoires et les désastres ; et les surprises, l'infini de la patience et l'aurore d'une «vérité» [...]. Dans cette vaste *Comédie de l'esprit* à laquelle je souhaitais un Balzac, si ce n'est un Dante, Descartes tiendrait une place du premier rang", VALÉRY, Paul, *Descartes, Œuvres*, t. I, p. 798-799. Nous soulignons.

⁴¹ A l'issue de ses recherches dans les Archives de M. Claude Bourdet, le fils de Catherine, Joseph Lawrence, le principal biographe de Catherine Pozzi, a ainsi résumé le projet d'œuvre ébauché par Valéry, qu'il décrit "comme le récit d'un viol spirituel. Comme un Faust diabolique et orgueilleux, [Valéry], soutient-il, fait miroiter la gloire devant Catherine, lui proposant de faire d'elle «en deux cents pages la femme la plus célèbre d'Europe». Elle rejette sa proposition avec dédain", in *Catherine Pozzi : une robe couleur du temps*, Paris, Editions de la Différence 1988, pp. 206-207.

⁴² Dans son témoignage, Estela Canto raconte : "[Borges] "me repetía que él era Dante, que yo era Beatrice y que habría de liberarlo del infierno, aunque yo no conociera la naturaleza de ese infierno", in *Borges a contraluz*, Madrid, Espasa Calpe, 1989, p. 95. en 1945, c'est à Estela que Borges a dédié son conte peut-être le plus profondément inspiré de ses multiples lectures de la *Comédie* : *L'Aleph*.

⁴³ VALÉRY, Paul, *Cahiers*, cit., t. VIII, 593.

sa facilité même”⁴⁴. Bien avant tout motif de sa vie “affective et intellectuelle” lié au ciel et à la mer de Sète, il y a donc une forme qui n’est pas visuelle, mais sonore, et est tout aussi frappante que la lumière de ce “brillant espace”, la mer, qui s’impose au poète⁴⁵. Pour cet auteur, qui affirme que son recueil *Charmes* doit se lire comme une histoire de rythmes et de tons divers, et qui estime que chez le poète il y a d’abord “l’oreille qui parle et la bouche qui écoute”, l’avènement d’une intuition versifiée vaut plus que tout autre contenu, si sensible, si affectif ou abstrait qu’il soit. A la source du *Cimetière marin*, il y a donc une sorte de formule magique, figure musicale décasyllabique, portant en soi une harmonie et une suite de mesures qu’il ne reste qu’à assumer et à remplir. D’abord une coque, une structure creuse, vide et résonante, qui, par sa forme concave et sa mémoire sonore, ressemble au cerveau des poètes, qui est pour Valéry “un fond de mer où bien des coques reposent”⁴⁶. Un lieu éloigné, fait d’ombre et de silence, de nature abyssale, qui n’est pas sans rapport avec le mouvement recommencé de la mer. Mais ce qui est encore plus intéressant dans ces allées-retours imprévisibles de l’esprit où, selon Valéry, tout est chaos, c’est que ce vers fantôme de dix syllabes, “a quelque rapport avec le vers dantesque”⁴⁷. Il naît en effet d’une épreuve de force entre le dix et le douze, entre une forme désuète pour la poésie française et sa forme traditionnelle, l’alexandrin, qui se croisent dans l’hendécasyllabe, le vers d’une autre tradition nationale, qui est italienne, mais aussi espagnole. Ce que Valéry reçoit de Dante est avant tout une “apparence auditive”⁴⁸, une “illumination” musicale, qui ne devient qu’ensuite verbale et significative. Et un ton, un ton intime, un “Ton de soi à soi”⁴⁹, une espèce de *sotto voce*, comme l’“entre moi et moi” de la nuit de Gênes⁵⁰. La démarche valéryenne vis-à-vis du poème de Dante

⁴⁴ LEFÈVRE, Frédéric, *Entretiens avec Paul Valéry*, précédés d’une préface de Henri Brémond, Paris, “Le Livre” 1926, p. 62.

⁴⁵ Pour un commentaire approfondi sur ce choix de versification, lié à la langue italienne, voir VALÉRY, Paul, *Il cimitero marino*, texte établi, annoté et traduit par Maria Teresa Giaveri, Milano, Il Saggiatore 1984, p. 12.

⁴⁶ VALÉRY, Paul, *Œuvres*, cit., t. I, p. 49. Dans son *Introduction biographique* aux deux tomes des *Œuvres* de Valéry, Agathe Rouart-Valéry, fille du poète, transcrit ce passage, qui est tiré d’une lettre de Paul Valéry à un ami, publiée dans le numéro de la revue «Capitole» entièrement consacré à l’auteur du *Cimetière marin*, en 1926.

⁴⁷ VALÉRY, Paul, *Ibid.*, p. 1504. Cette image de l’esprit du poète conçu comme un lieu obscur peuplé de choses creuses et résonnantes apparaît également à la clôture du huitième sizain du *Cimetière marin* : “J’attends l’écho de ma grandeur interne, / Amère, sombre et sonore citerne, / Sonnant dans l’âme un creux toujours futur !”.

⁴⁸ VALÉRY, Paul, *De la diction des vers*, *ibid.*, t. II, p. 1256.

⁴⁹ Cette formulation apparaît dans une note des *Cahiers* de 1923 : “Dante-Virgile- familiarité. / Dante, ton de soi à soi. / Vers «savant», vers «vivants”. Lecteur de Virgile, dont, entre 1942 et 1944, il fait une traduction en vers des *Bucoliques*, Valéry semble remarquer une proximité, *familiarité*, entre les vers de Virgile et ceux de Dante. Dans cette oscillation entre l’érudition et l’intensité de leurs vers, il décèle ce *ton de soi à soi*, cette voix qui mène la réflexion à la fois vers l’extérieur et vers l’intérieur. C’est de ce double mouvement que procédera le *Cimetière marin*, dont les initiales, CM, apparaissent sur le manuscrit, en ajout, à côté de l’expression *ton de soi à soi*, cfr., VALÉRY, Paul, *Cahiers*, cit., IX, 263.

⁵⁰ La fameuse “nuit de Gênes” correspond à l’un des épisodes cruciaux de la biographie intellectuelle de Paul Valéry. Survenue la nuit du 4 au 5 octobre 1892, pendant l’un des séjours génois du poète, elle est qualifiée par Valéry d’“expérience-limite”, d’“avènement de l’Intellect”. Jacqueline Risset l’a rapprochée de la *Vita Nuova* : “la nuit de Gênes, écrit la traductrice française de la *Comédie*, intervient comme *barre* mise à un abandon amoureux, précisément à ce qu’il est convenu d’appeler l’*idylle montpelliéraine*”- en fait une suite de rencontres, dans la rue, d’une figure féminine inspirante [...]. De fait, poursuit-elle, cette idylle découpe dans la vie de Valéry une *Vita*

n'est donc pas celle d'un pur consommateur qui ne se préoccupe que de découvrir le texte, mais celle d'un consommateur qui est également producteur, et qui y découvre des visées correspondant aux siennes. Les réminiscences dantesques, chez Valéry, ne prennent pas la forme d'adoptions ponctuelles de passages de la *Comédie*. Elle se situe à un autre niveau, celui de la fabrication de l'œuvre, plus que de l'œuvre elle-même.

Dans leurs travaux sur la Bibliothèque de Valéry, Judith Robinson et Brian Stimpson ont rapporté un fait singulier⁵¹. Pendant les années trente et quarante -Valéry avait entre soixante et soixante-dix ans-, lorsqu'il se rendait chez son amie Anne Quellenec, il lui demandait l'exemplaire de la *Comédie* qu'elle possédait⁵². Après avoir parcouru en silence le texte pendant un certain temps, il disait: "J'ai trouvé", et lui rendait le livre. Un jour, Mme Quellenec le pria de marquer ce qu'il avait trouvé. Valéry traça alors un trait au-dessous du 30^e vers du premier chant de l'*Enfer*: "sì che'l pie fermo sempre era'l più basso". Un vers qui, par son équilibre parfait entre son et sens, entre puissance du rythme et de l'image, le fit s'exclamer: "Voilà ce qu'il fallait trouver"⁵³. Ce témoignage concernant la lecture de Valéry de la *Divine Comédie* excède la simple anecdote. Il montre que l'utilisation du livre par Valéry se fait selon des intentions bien déterminées, au point que lorsqu'il parcourt un volume, il ne retient le plus souvent que ce qui entretient un rapport précis avec les *vices* de son esprit, quitte à laisser le reste du livre intact et parfois même non entièrement découpé⁵⁴. Certes, tout au long du poème, il lui arrive de juger plus sévèrement certains vers, mais toujours selon des critères prosodiques. "Le vers ne chante pas", annote-t-il

Nuova: la lecture des lettres à Gide de 1891 dégage les modules mêmes de l'expérience du jeune Dante dans le récit de son amour pour Béatrice: «l'œil», la «robe» isolés par le regard [...]; le hasard présidant aux rencontres, toutes placées sous le signe de l'énigme et du présage [...]; l'invasion onirique et «peur», «tremblement»; l'appel à la lecture de l'autre, de l'*ami* [...]; et de façon très frappante, recours, dans l'apparition de l'amour, au même latin mystique et liturgique: «Dominus illuminatio mea», dit Valéry en sa présence; «Ego Dominus tuus», énonce l'Amour rencontrant Dante", *La nuit de Gênes*, in *Cultura italiana e francese a confronto nella zona alpina. Paul Valéry: teoria e ricercare poetica. Atti del convegno della società universitaria per gli studi di lingua e letteratura francese*, Aosta, 27-30 septembre 1979, Fasano, Schena Editore 1982, p. 297.

⁵¹ ROBINSON, Judith et STIMPSON, Brian, *La bibliothèque de Valéry: traces de lectures, catalogue et corpus des notes marginales*, dans *Bibliothèques d'écrivains*, sous la direction de Paolo D'Iorio et Daniel Ferrer, Paris, Editions du CNRS 2001, pp. 215-224.

⁵² Anne Quellenec était une intime de la princesse de Schakhowskoy, qui fut amie de Valéry pendant la dernière partie de sa vie. Ensemble, elles traduisent du russe *Obryv* [*La falaise*], roman d'Ivan Aleksandrovitch Gontcharov.

⁵³ À ce jour, il n'est toujours pas possible de consulter les exemplaires de la *Divine Comédie* contenant des témoignages de lecture autographes de Valéry. Les données fournies dans notre contribution ne contiennent aucun fait nouveau par rapport aux découvertes présentées par Judith Robinson et Brian Stimpson. L'élément biographique que nous rapportons est extrait de l'article *La bibliothèque de Valéry: traces de lectures, catalogue et corpus des notes marginales*, cit., p. 216. On trouvera les fac-similés des annotations marginales autographes citées ici, aux pages 217 et 220 dudit article.

⁵⁴ Les auteurs de l'article cité insistent particulièrement sur cette attitude de lecture singulière de Valéry et sur la présence récurrente de volumes dont de nombreuses pages n'ont pas été découpées, *Ibid.*, p. 206.

dans son édition personnelle de la *Comédie*⁵⁵, à propos des vers 5 et 6 du deuxième chant de l'*Enfer* : “sì del cammino e sì della pietate,/ che ritrarrà la mente che non erra”⁵⁶.

Elevé aux statuts de *poète de l'amour* et de *poète de la connaissance*, au fil du temps, Dante, que Valéry avait placé après Pétrarque, pour lui “un des pères de la poésie française”⁵⁷, sort de l'ombre et rejoint Michel-Ange et Léonard dans le Panthéon valéryen. “L'Italie avait compris que ni l'imitation du réel, ni l'affirmation d'une sensibilité ne contentent tout l'être [...] et ne l'unissent dans une œuvre que moyennant toute cette subtilité et toute cette rigueur savante qui en ordonnent le travail, prétend Valéry, non sans convoquer Dante qui, dit-il, n'a pas conçu autrement l'art du poète”⁵⁸. Comme Valéry, l'Alighieri est l'auteur d'une expérience extrême de la pensée. Une expérience qui, surtout dans le *Paradis*, atteint cette même poésie teintée de philosophie, qui est pour Valéry celle du *Cimetière Marin*⁵⁹. Valéry semble persuadé de la proximité poétique et scripturale qu'il entretient avec Dante. Toujours en 1922, deux ans après la parution de son poème, il fait à son frère une révélation très frappante à la fois par sa franchise et par la réflexion esthétique qu'elle suppose : “Je lis le *Paradis* par bribes, écrit-il. Il se trouve que le style

⁵⁵ Nous nous référons ici encore aux indications fournies par Mme Robinson et M. Stimpson, qui rapportent l'existence d'une édition “relié[e] en cuir et publiée par Clarendon Press, Oxford, en 1902; l'édition [serait] en trois volumes, paginée de façon consécutive, 1-164, 165-239, 330-494”. L'édition en question est sûrement celle qui a été établie par Edward Moore, qui compte 494 pages.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 221.

⁵⁷ En 1922, dans une lettre adressée à son frère aîné Jules Valéry, et partiellement éditée dans l'*Introduction biographique* de ses *Œuvres*, Valéry déclare : “J'ignorais que ce grand poète eût vécu à Montpellier [ville où Valéry habita entre 1884 et 1894], et qu'il eût fait son droit [tout comme Valéry en 1889]... Pétrarque est un grand bonhomme. Il a tiré du sonnet presque tous ces effets, et, à mon avis, c'est un père de la poésie française... En revanche, Dante n'a rien donné aux Français”, in *Œuvres*, cit., t. I, p. 45. Cette admiration pour Pétrarque remonte aux lectures de jeunesse de Valéry, qui s'essaye également à la traduction du CXV des R/VF (*Una candida cerva sopra l'erba*), paru en 1892 dans le numéro de décembre de la revue *Chimère*, sous le pseudonyme de M[onsieur] D[oris]. Nous noterons également que les noms de Dante et de Pétrarque se trouvent réunis à d'autres endroits de l'œuvre valéryen. Dans les *Cahiers*, l'évocation de Laure est fréquemment suivie de celle de Béatrice (cit., t. VIII, p. 373). “L'amour comme création artistique est dû au moyen âge qui d'une part l'a revêtu d'une espèce de sainteté (Laure, Béatrice)- et de l'autre l'a paré de la sombre couleur du péché”, annote Valéry dans une page de 1922 (cit., t. VIII, p. 759).

⁵⁸ VALÉRY, Paul, *Préambule* [du catalogue *Exposition de l'art Italien. De Cimabue à Tiepolo*], in *Œuvres*, cit., t. II, p. 1351. L'Exposition de l'art italien eut lieu au Petit Palais de mai à juillet 1935. Outre le texte cité, on peut signaler une autre initiative de Valéry à l'égard de Dante. En 1933, Paul Valéry est nommé administrateur du Centre Universitaire Méditerranéen de Nice, un poste qu'il occupera jusqu'à sa mort, en 1945. C'est pendant l'administration Valéry, et plus précisément au cours de l'année universitaire 1937-1938, qu'au sein du CUM, se fonde la Société d'Etudes Dantesques, qui compte parmi ses membres principaux Maurice Mignon, alors Directeur du CUM, et Auguste Valensin, professeur honoraire aux Facultés Catholiques de Lyon. Or, il est important de souligner le rôle que Valéry a sans doute joué dans la création de cette Société, qui a accueilli les spécialistes les plus reconnus de Dante en France, dont Gilson, Pézard, Renucci. Valéry a non seulement pris en charge les démarches administratives qui ont permis de créer une chaire “Dante” au sein du Centre, mais il a également encouragé l'institution d'un cycle de Lectures Dantesques. D'après une lettre du père Valensin datant du 1^{er} novembre 1938, il semble que certaines de ces *lecturae Dantis* aient même eu lieu chez Valéry : “[...] Je voudrais vous demander votre bénédiction pour les “Lectures Dantesques” que je fais chez vous, en marges des grandes conférences”, écrit Valensin, qui semble tenir les avis de Valéry sur les questions dantesques en très haute estime, in VALÉRY, Paul, *Correspondance générale*, BN MSS, Naf. 19198, f. 6 (inédit).

⁵⁹ “Les vers où paraissent les arguments fameux de Zénon d'Elée [...] ont pour rôle de compenser, par une tonalité métaphysique, le sensuel et le «trop humain» de strophes antécédentes [...] -Mais je n'ai entendu prendre à la

de ce langage touche de près certaines visées que j'ai ou que j'ai eues. Une manière de versifier l'abstraction dont j'ai usé un peu dans le *Cimetière Marin*, sans me douter que j'effleurais l'illustre manière"⁶⁰. *Illustre manière* est celle de Dante ; une poésie qui *lustra*, éclaire, rend la lumière, et permet de voir et de se voir, jusqu'à se reconnaître. Aussi bien en amont qu'en aval du *Cimetière marin*, il y aurait donc la présence sous-jacente de la *Comédie*. Une présence semblable à celle de la mer de Sète, qui tout en brillant sous le Midi⁶¹, accompagne un autre regard sur les morts, qui se veut "un long regard sur le calme des dieux"⁶².

Le point de vue du poète l'emporte une fois de plus lorsque vers la fin des années vingt, à une enquête menée auprès d'écrivains pour connaître leur passage préféré de la *Comédie*, Valéry répond en indiquant le quatrième chant de l'*Enfer*, le chant du noble château habité par Homère, Horace, Ovide et Lucain⁶³. Chant qui était également celui que préférait Baudelaire, peut-être poussé par Delacroix, qui avait choisi comme sujet d'une fresque pour la Bibliothèque du palais du Luxembourg le passage où Dante et Virgile rencontrent les plus grands poètes de l'Antiquité. L'éternité de la poésie, sa circulation d'un poète à l'autre a fasciné Valéry tout comme elle a plu à Baudelaire. Pour reprendre les mots prononcés par Valéry lors de la réunion parisienne du Pen Club en 1925, nous sommes face à "diverses littérature [qui] sont tombées amoureuses les unes des autres", et se retrouvent après s'être "recherchées et violemment désirées"⁶⁴. Cette étreinte est dans ce cas l'œuvre de Dante.

Selon diverses habitudes de lecture et de réécriture, à des étapes différentes de leurs parcours poétiques, Valéry et Darío ne sont que deux des fruits de ces étreintes amoureuses parmi trois, voire quatre littératures. A leurs côtés, Antonio Machado, Unamuno, André Gide, Paul Groussac et par lui Borges, Ortega y Gasset, Alfonso Reyes et Victoria Ocampo s'insèrent également dans ces littératures qui s'enlacent autour de Dante, autour de cette Méditerranée, qui

philosophie qu'un peu de sa couleur", affirme Valéry à propos du *Cimetière marin*, VALÉRY, Paul, *Au sujet du Cimetière marin*, *Œuvres*, cit., t. I, p. 1506.

⁶⁰ VALÉRY, Paul, fragment d'une lettre à Jules Valéry, in *Introduction biographique*, *ibid.*, p. 45.

⁶¹ Cette double participation de la mer peut se relever à plusieurs endroits du *Cimetière marin*. Nous ne signalons ici qu'un seul de ces lieux où les sens de la vue et de l'ouï sont interpellés en même temps, et avec la même intensité d'impression : "Hydre absolue, ivre de ta chair bleue,/ Qui te remords l'étincelante queue/ Dans un tumulte au silence pareil".

⁶² Nous transcrivons les deux derniers vers du premier sizain du *Cimetière marin*, qui sont par ailleurs inscrits sur le tombeau de la famille Grassi-Valéry au cimetière de la ville de Sète : "Ô récompense après une pensée/ Qu'un long regard sur le calme des dieux".

⁶³ Cette trace a également été retrouvée par Judith Robinson et Brian Stimpson, cfr., *La bibliothèque de Valéry : traces de lectures, catalogue et corpus des notes marginales*, cit., p. 222.

⁶⁴ VALÉRY, Paul, *Discours au Pen Club*, in *Œuvres*, cit., t. I, p. 1359, 1360.

est pour Darío et Valéry un même toit, je cite, “en donde estallan copos de espuma”, duquel “ose jaillir” une “vague en poudre”⁶⁵.

⁶⁵ DARÍO, Rubén, *En el mar*, in *Obras completas*, cit., t. IV, p. 469. VALÉRY, Paul, *Le Cimetière marin*, in *Ibid.*, p. 151. Le troisième vers de ce dernier sizain du *Cimetière marin* est littéralement : “La vague en poudre ose jaillir des rocs !”.