MaLiCE
Le magazine des littératures & des cultures à l'ère du numérique

Le sens esthétique de la pureté dans la poésie moderne et son rapport avec les arts. Esquisse d'une méthodologie comparatiste

Anna Avaraki

10.58048/2263-7664/551

Littérature comparée et Esthétique(s)

En considérant le principe de l'autonomie de la poésie pure de Baudelaire à Valéry comme l'expression aussi bien d'une théorie littéraire que d'une pensée esthétique à travers son alliance avec l'absolutisation de l'art de l'idéalisme allemand et une certaine reprise d'un imaginaire culturel classique fondé sur le postulat de l'unité des arts (architecture, musique et poésie), nous avons voulu remonter aux racines de l'expression du pur dans la pensée européenne pour démontrer dans quel sens l'étude de la pureté poétique ne peut qu'être interdisciplinaire. Ainsi nous avons proposé une mise en rapport de deux concepts du pur, l'un philosophique, l'autre poétique, afin d'étudier comment le principe du « plaisir pur », tel que Platon le définit dans son dialogue *Philèbe, Du plaisir, genre éthique*, et la pureté du poème moderne font partie d'un cadre interculturel commun. Cette double lecture de ce qu'on résume ici comme le sens esthétique de la pureté poétique nous a amené à examiner les outils de recherche de la Littérature Comparée quand sa problématique concerne un sujet dont l'espace culturel se trouve à la jonction de la Littérature et de l'Esthétique, de la tradition et de la modernité.

Il s'agit d'interroger ici les outils de recherche dont dispose la littérature comparée pour examiner le sens esthétique de la pureté poétique. Puisque la poésie pure fait partie d'une direction littéraire moderne, il est évident que le comparatiste s'intéresse tout d'abord aux milieux littéraires du Parnasse au surréalisme, aux théories, aux réseaux

d'influences, aux confrontations culturelles. Mais une telle recherche serait une lecture incomplète de la pureté, étant donné que les problèmes soulevés autour de ce concept concernent la conjonction de la Littérature et de l'Esthétique. Les caractéristiques principales du sens esthétique de la pureté poétique sont au nombre de trois : l'autonomie de l'espace poétique, l'imaginaire culturel grec de la pureté des formes et le rapport de la poésie avec la musique et l'architecture. Les poètes purs ont retrouvé dans l'idéalisme allemand une philosophie de l'art qui reprend le sens classique de l'union des arts et apporte à l'esthétique et à la littérature une dimension nouvelle, celle de l'Absolu.

Le questionnement de la pureté comme concept esthétique, à travers l'étude de ses racines dans l'histoire culturelle européenne et ses enjeux modernes, nous permet de concevoir une analyse comparatiste à l'intersection des disciplines et des champs de recherche. Même si dans la pratique de la littérature comparée il est de plus en plus commun de se référer à des sources culturelles de textes de philosophes et d'historiens de l'art, l'étude des rapports mutuels des arts est, comme le remarque à juste titre Yves Chevrel, « une extension du champ d'action de la littérature comparée, qui n'est pas d'emblée qualifiée pour s'intéresser à de telles recherches[1]. ». La question de la frontière de la littérature comparée se pose notamment pour les universités et leur politique éducative[2] ; elle ne semble pas pour autant concerner la pratique comparatiste et le choix des outils de recherche. Car la problématique du sujet nécessite souvent une approche inter- et pluri- disciplinaire, comme dans notre exemple de la pureté poétique.

Plus précisément, en France, au milieu du XIXe siècle, les doctrines de « l'Art pur » et de « l'Art pour l'Art », du Parnasse à la poésie pure, se développent dans un climat philosophique largement dominé par les Esthétiques allemandes de l'Absolu[3]. Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy ont employé le terme de « l'absolu littéraire » dans leur recueil des principaux textes du « premier romantisme » allemand d'Iéna à l'aube du XIXe siècle, connu aussi sous le nom de « l'idéalisme allemand ». Il s'agit du mouvement littéraire formé autour de la revue *Athenaeum* des frères August et Friedrich Schlegel qui ont voulu représenter « *la théorie elle-même comme littérature* », et ce qu'ils recherchaient, était tout simplement et tout pleinement un point idéal (trop idéal pour exister), « une sorte de l'au-delà de la littérature elle-même[4] ». La théorie poétique du pur, telle que Baudelaire l'a conçue, « se fonde sur l'idée de l'autonomie de l'art, prise comme un « absolu[5] ». Il s'agit d'un idéal difficilement réalisable, ce que Mallarmé

nomme la création d'une parole essentielle[6], et que Valéry définit comme la réalisation de l'alliance intime du son et du sens.

Ainsi, l'approche comparatiste qui paraît d'emblée comme la plus légitime est celle qui analyse le concept du pur par rapport au mouvement littéraire et culturel dont il fait partie, à savoir l'absolutisation de l'art, en se référant à la relation de la poésie pure avec la pensée esthétique européenne. On retrouve alors ce que nous avions précédemment posé : les liens tenaces de la pureté poétique avec la philosophie, d'où résulte une parenté esthétique dans la conceptualisation du pur dans le langage culturel européen de l'Antiquité à la modernité. La poésie pure a fasciné les philosophes modernes et on comprend pourquoi : ils y retrouvent des concepts familiers. Pour Jean-Paul Sartre, « ébloui par le Coup de dés », se sentant chez lui dans le drame ontologique de Mallarmé, les conditions de la réalisation de la poésie pure peuvent se traduire en termes kantiens : « Une Poésie pure refusera le concours de toute circonstance empirique mais elle devra naître de la pure représentation d'elle-même[7]. ». Dans son ouvrage La parole muette, Essai sur les contradictions de la littérature, Jacques Rancière repère les sources de ce qu'il nomme la sacralisation de la littérature moderne et la relie à « l'absolutisation schlégélienne du « poème du poème », (l)'identification hégélienne de l'esthétique au déploiement du concept de l'Absolu, (l)'affirmation de Novalis de l'intransitivité du langage qui n'est « occupé que de lui-même[8] ». Le travail du comparatiste consiste alors à chercher dans quel espace esthétique est né et a évolué le concept du pur et à se demander ensuite dans quels sens cet espace est commun pour la philosophie et la poésie.

Si on s'appuie sur les discours des poètes, la poésie pure se base sur le principe de la création consciente d'une poésie *per se*, autonome, se définissant par ses propres lois. Cette conception de la poésie est inspirée par la poétique de Poe, telle qu'il l'a définie dans deux textes très influents : *The Philosophy of Composition* (1846) et *The Poetic Principle* (1848-1850), mais l'idée remonte à Coleridge[9]. Baudelaire, Mallarmé et Valéry sont fascinés, chacun pour des raisons différentes, par la personnalité de Poe et par sa définition du processus d'une écriture consciente et ils soutiennent eux aussi l'exclusion du champ poétique de tout ce qui n'est pas la substance véritable de la poésie, à savoir la moralité, la passion, la vérité[10]. En effet, Baudelaire affirme, en parfait accord avec Poe, que « la poésie n'a pas d'autre but qu'elle-même ; elle ne peut pas en avoir d'autre,

et aucun poème ne sera si grand, si noble, si véritablement digne du nom de poème, que celui qui aura été écrit uniquement pour le plaisir d'écrire un poème[11]. ».

C'est ce principe de la pureté du poème, c'est-à-dire un poème qui n'est pas « mélangé » mais qui est purement l'expression d'une Esthétique, qui me fait penser au concept ontologique et esthétique du « pur » de Platon, tel qu'il le définit dans son dialogue Philèbe, Du plaisir, genre éthique. Même si les poètes purs ne sont pas influencés directement par le concept platonicien du « plaisir pur » – peu importe d'ailleurs s'ils connaissent ou non ce dialogue –, leur pureté se rapproche cependant de celle de Platon : les deux conceptions du pur accordent une importance prépondérante à des conditions similaires de la réalisation de la pureté. Celles-ci ne peuvent pas être littéraires ; rien de plus étranger à l'esprit platonicien. Elles font donc nécessairement partie d'un espace esthétique commun qui se réfère au plaisir esthétique que nous procurent les formes pures. En termes de méthodologie de littérature comparée, ce que je propose à présent de faire est une mise en rapport de deux concepts, l'un philosophique, l'autre poétique, pour montrer comment le « pur » antique et la pureté poétique moderne font partie d'un cadre interculturel commun pour la philosophie, les arts, la poésie moderne.

Le pur platonicien présuppose un état neutre, ce que Socrate nomme « la disposition de l'âme qui est capable de procurer à tous les hommes une vie heureuse. » Au début du dialogue, il demande à ses deux interlocuteurs, Protarque et Philèbe, de montrer « que cet état consiste dans le plaisir [ηδονή] » et il montrera « qu'il consiste dans la sagesse [φρόνηση[12]] ». Où se trouverait donc le plaisir véritable, car pur et non-mélangé ? La sagesse seule n'est pas non plus l'espace du « plaisir pur ». Tous les interlocuteurs pensent que la « vie intelligente » est tout aussi indésirable que le plaisir mêlé à la douleur. Personne ne voudrait « vivre, assuré d'avoir en toutes choses toute la sagesse, l'intelligence, la science et la mémoire qu'on peut avoir, mais sans avoir aucune part, ni petite ni grande, au plaisir, ni à la douleur non plus » (Socrate, 21e). Bien entendu, l'intelligence et le savoir prédominent sur le plaisir hédoniste, mais de toutes les sciences il faut encore rechercher celles qui conduisent à la mesure, à la vérité et à la beauté. Autrement dit, la pureté ou l'impureté du savoir se détermine par le degré de vérité atteint dans chaque opération mentale[13]. Hans-Georg Gadamer dans son interprétation du dialogue *Philèbe* explique qu'un plaisir est vrai « dans la mesure où

l'étant qu'il présume réjouissant l'est vraiment » et celui-ci l'est grâce à deux facteurs : la mémoire, avec laquelle l'âme peut instaurer un lien avec le passé et connaître ce qui est bien et peut se reproduire dans l'avenir (être heureux par anticipation) et la sensation, ce plaisir physique, mélangé à la douleur ou en état pur sans mélange. Comme le précise Gadamer, « (c'est) un état intermédiaire où l'homme n'éprouve ni plaisir ni douleur. Or cet état neutre correspondrait justement à la vie de la pure sagesse sous sa forme idéale parfaite. » Pourtant, si l'état pur ne peut pas faire partie de la vie de l'homme, celui-ci dispose encore du « plaisir pur sans mélange ». Il naît de la contemplation des « formes pures », grâce à la communication directe avec la chose, dont la disparition ne suscite aucun déplaisir, car « la joie vraie sait qu'elle pourra renaître à tout instant à la seule vue de l'objet, pourvu que ce dernier ne change pas de nature et reste effectivement présent[14] ». Il s'avère que seules certaines formes géométriques, certains sons, certaines conceptions mathématiques puissent être l'espace de la réalisation du pur. Socrate nomme ces plaisirs « sans mélanges », donc purs et vrais :

> « Ce sont ceux qui ont trait à ce qu'on appelle les belles couleurs, aux figures, à la plupart des odeurs et des sons et à toutes les choses dont la privation n'est ni sensible ni douloureuse, mais qui procurent des jouissances sensibles, agréables, pures de toute souffrance […] J'entends, dit l'argument, la ligne droite, le cercle, les figures planes et solides formées sur la ligne […] Car je soutiens que ces figures ne sont pas comme les autres belles sous quelque rapport, mais qu'elles sont toujours belles par elles-mêmes et de leur nature, qu'elles procurent certains plaisirs qui leur sont propres. » (50e-51c et 51c-52b)

Si on compare les « plaisirs purs » platoniciens avec la définition valéryenne de la poésie pure, on peut constater que le critère du poème pur est le même que celui du « plaisir pur » : c'est celui du « non-mélangé » avec des éléments étrangers à son essence :

> « Je dis pure au sens où le physicien parle d'eau pure. Je veux dire que la question se pose de savoir si l'on peut arriver à constituer une de ces œuvres qui soit pure d'éléments non poétiques. J'ai toujours considéré, et je

> considère encore, que c'est là un objet impossible à atteindre, et que la poésie est toujours un effort pour se rapprocher de cet état purement idéal. En somme, ce qu'on nomme un poème se compose pratiquement de fragments de poésie pure enchâssés dans la matière d'un discours[15]. »

Le « plaisir pur » est une beauté absolue qui peut être naturelle (les couleurs, les odeurs, les sons) ou une création de l'homme à partir des formes géométriques. La poésie pure se définit en termes d'absolu, c'est pourquoi elle ne peut qu'être fragmentaire. Pour Valéry, la première tâche du poète est de débarrasser la langue de tout élément utilitaire, puisque c'est ce côté pratique qui est impur. Le musicien, en revanche, n'a pas ce genre de problème de création. Son *univers de sons* (composé d'éléments purs) est bien distinct de l'*univers de bruits* (composés d'éléments non purs), tout comme l'univers du plaisir pur platonicien se distingue de la majorité des plaisirs qui sont non-purs. La musique est voix : elle est « d'abord ce qui ressemble à une voix émue, c'est-à-dire émouvante » et désormais « systématiquement, toute invention d'une parole pure se définit dans son rapport avec cette musique qui est le propre de la parole. » Dans ce contexte, la musique de la poésie est l'ensemble « des qualités vocales et rythmiques du discours poétique[16] ». Comme le souligne Benjamin, « nulle part, dans ses poèmes, l'idée ne rencontre la « vie » ou la réalité. La pensée n'a affaire qu'avec la voix : c'est ceci et rien d'autre qui est la quintessence de la poésie pure[17]. ».

Récapitulons les traits principaux du sens esthétique de la pureté poétique : son alliance avec la recherche de l'absolu en art par la philosophie et par la littérature, son fondement sur le principe de l'autonomie du poème, la relation étroite entre l'acte de composer de la musique et celui d'écrire un poème. Il nous reste encore à examiner un postulat esthétique qui caractérise la poésie pure. C'est la conception classique de l'unité des arts (architecture, musique, poésie), fondée sur la coprésence de certains principes de création dont les formes géométriques, la symétrie, l'harmonie, usage des matières anorganiques[18]. Le postulat de l'union des arts fait aussi partie de l'Esthétique de Schelling et de Hegel. Il suffit de noter que le mythe symbolique d'Amphion et d'Orphée, repris par Valéry, a beaucoup impressionné Schelling. Dans sa *Philosophie de l'Art*, écrite d'après ses conférences à Iéna (1802-1803), il soutient que « l'architecture est, en somme, la musique figée » et se relie à la musique par le principe commun de l'*harmonie* et le concept commun de l'anorganique[19]. De même, dans ses *Cours*

d'Esthétique, Hegel met en évidence un autre aspect de ce rapport de parenté entre les deux arts. Plus précisément, dans la partie de l' « Art Romantique » intitulée « Musique », il compare la musique avec les autres arts : peinture, sculpture, architecture et poésie. La musique, selon Hegel, tout en s'opposant à l'architecture, se rapproche pourtant de celle-ci, car toutes deux formalisent un concept spirituel. Elles créent, chacune bien entendu, selon ses principes particuliers, mais en utilisant une méthode commune, ou bien similaire, de spiritualisation de leurs matières (sons ou matériaux de construction). Avec la musique et l'architecture nous sommes dans la sphère du spirituel (encore du pythagorisme). Si on s'appuie sur l'analyse de Hegel, leur vocabulaire de notions communes serait : forme, symétrie, harmonie, rythme (intérieur pour la musique), eurythmie (intérieure et extérieure pour l'architecture) et lois géométriques[20].

Chez Valéry, le rapport de l'architecture, de la musique et de la poésie, s'exprime à travers l'expression de l'imaginaire culturel grec de ses trois figures du poète/architecte/musicien incarnées par Orphée, Eupalinos ou l'Architecte et Amphion[21]. Rilke, premier traducteur allemand de Valéry, a été influencé par sa poésie. Dans ses Sonnets à Orphée (1922), notamment dans les trois premiers sonnets, il retient lui aussi l'interprétation esthétique du musicien/poète/architecte et du chant de sa lyre ; la nature bouge au son de l'instrument divin comme dans Amphion[22]. Il faut noter que la pensée esthétique de Valéry, comme celle de Mallarmé[23], est en opposition à l'esprit culturel du romantisme allemand dominé par le principe esthétique de la fusion des arts et de la littérature dont Wagner est le grand précurseur. Dans ses Notes sur la littérature, Adorno insiste sur ce qu'il nomme les « moments réactionnaires » de Valéry : sa prédilection pour la clarté, l'esprit classique par opposition au désordre moderne et « l'œuvre pure », surtout son rapport avec les arts. Le renouvellement de la fascination pour l'art classique en France est, d'après Adorno, « une riposte stratégique contre Wagner » et un « obstacle à l'ivresse, à l'obscur mélange des arts ». En fait, il s'agit de la différence entre une obscurité qui se mélange à une ivresse dionysiaque et une obscurité qui tend vers la clarté absolue apollinienne. En 1931, Valéry a créé son drame musical *Amphion*, le musicien qui construit grâce aux sons de sa lyre un temple en obéissant aux incitations d'Apollon : « ce n'est pas seulement la matière grecque qui est néo-classique, mais aussi l'idée. Elle repose sur cette distinction des arts par Valéry que le drame musical wagnérien nie *a priori*[24]. » .

Que nous révèle, en fin de compte, cet esprit culturel de la « correspondance des arts[25] » pour l'essence du sens esthétique de la pureté poétique ainsi que pour son analyse du point de vue de la littérature comparée ? La pureté poétique dépend de deux principes de composition : la considération de la poéticité comme un art autonome, car pur et absolu, et la définition de la pureté au niveau de l'imaginaire culturel comme une beauté formelle dont les principes de composition sont communs avec ceux de la musique et de l'architecture. Ces principes esthétiques, tels qu'on les a brièvement mis en évidence à partir d'une lecture comparée de la notion de la pureté, nous ont permis d'insister sur le caractère pluridisciplinaire de la méthodologie comparatiste qui analyse des concepts aussi bien littéraires qu'esthétiques appartenant à l'histoire de la pensée culturelle européenne. Mais puisque les liens qui relient la poésie pure aves les arts font partie du domaine de l'Esthétique, l'interaction des disciplines doit être comprise dans un sens assez restreint qui est différent du principe actuel de l'ouverture disciplinaire ; il s'agit en fait de la relation de la littérature comparée avec les disciplines de la philosophie et de l'histoire de l'art. C'est pourquoi d'autres concepts interdisciplinaires contemporains, comme celui de l'*intermédialité* qui étudie également l'interaction des arts et la relation des textes, mais dont l'accent est mis sur l'entre-deux, l'immédiat, le médium et les institutions socioculturelles[26], ne conviennent pourtant pas à l'étude de la poésie pure surtout à cause des éléments réactionnaires de l'autonomie poétique, « cette conception de l'art », comme le remarque Adorno, « qui élève celui-ci jusque dans l'absolu, au-dessus de la réalité empirique qu'est la société[27] ». Par contre, une étude centrée sur le sens esthétique de la pureté nous amène, nous comparatistes, à dévoiler et à élucider, le sens esthétique d'une poésie pure et la compréhension du concept esthétique du pur comme un concept qui peut faire partie du domaine de la littérature comparée en tant qu'expression d'un espace interculturel, à la jonction de la tradition et de la modernité, de la philosophie de l'art et de la poésie.

1 Yves Chevrel, *La Littérature Comparée,* PUF, coll. « Que sais-je ? », Paris, 1989, 6e édition mise à jour, 2009, p. 19.

2 C'est un problème qui a été mis en évidence par le comparatisme américain et les spécialistes de la littérature postcoloniale. Voire Gayatri Chakravorty Spivak, *Death of a Discipline*, New York, Columbia University Press, 2003.

3 Dominique Combe, « L'œuvre pure », *in Les Poésies de Stéphane Mallarmé, Romantisme Colloques*, Société des Etudes Romantiques, SEDES, 1998, p. 181-189 ; p. 184-185.

4 Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu Littéraire,* Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 13-19.

5 Dominique Combe, "Régions de la poésie pure…", *in Cahiers Textuel, Lire* Les Fleurs du Mal*,* N°25, Revue de l'UFR « Science des Textes et des Documents », Université Paris 7-Denis Diderot, Actes des Journées d'études organisées à Paris 7 pour la *Société des études romantiques* du 10 au 11 octobre 2002, textes réunis par José-Luis Diaz, p. 31-42.

6 Dans ce célèbre extrait de la *Crise du vers* (paru en partie dans divers éditions 1886-1892-1896) Mallarmé définit l'œuvre pure et la parole essentielle: « L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poëte, qui cède l'initiative aux mots […] Un désir indéniable à mon temps est de séparer comme en vue d'attributions différentes le double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel. Narrer, enseigner, même décrire […], l'emploi élémentaire du discours dessert l'universel *reportage* dont, la littérature exceptée, participe tout entre les genres d'écrits contemporains […] Transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole […] pour qu'en émane [….] la notion pure […] Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole […] et vous cause cette surprise de n'avoir ouï jamais tel fragment ordinaire d'élocution, en même temps que la réminiscence de l'objet nommé baigne dans une neuve atmosphère. »), *in Œuvres Complètes*, texte établi et annoté par Henri Mondor et G.Jean-Aubry, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, NRF, Gallimard, ©1945, p. 360-368.

7 Jean-Paul Sartre, *Mallarmé, La Lucidité et sa face d'ombre*, texte établi et annoté par Arlette Elkaïm-Sartre, Paris, NRF, Gallimard, coll. Arcades, 1986, p. 292.

8 Jacques Rancière, *La parole muette, Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette Littératures, coll. *Pluriel*, 1998. p. 12.

9 Voir Edgar Allan Poe, *The Philosophy of Composition* (*La Philosophie de la Composition*, 1846) et *The Poetic Principle* in *Great Short Works of Edgar Allan Poe, Poems, Tales, Criticism,* édité et introduit par G.R.Thompson, New York, Harper&Row Publishers,

©1970.

10 T.S. Eliot, “From Poe to Valéry” (1948), *in To Criticize the Critic and Other Writings*, Lincoln&London, University of Nebraska Press, 1965, p. 27-42.

11 Charles Baudelaire, « Notes nouvelles sur Poe », *Œuvres Complètes II*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, ©1976, p. 319-337 ; p. 333.

12 Platon, *Philèbe, Du plaisir, genre éthique, in* Sophiste*, Politique-Philèbe, Timée-Critias*, édition établie par Emile Chambry, Paris, 1969, Garnier Frères, édition de poche GF-Flammarion, p. 271-375 ; p. 272.

13 John M. Cooper, “Plato’s theory of human good in the *Philebus*”, *in Plato*, édité par Gail Fine, Oxford, Oxford University Press, Collection Oxford readings in philosophy, 2000, p. 811-826, p. 818.

14 Hans-Georg Gadamer, *L’éthique dialectique de Platon,* essai traduit de l’allemand par Florence Vatan et Véronika von Schenck, France, Actes Sud, Le Génie du Philosophe, 1994 ©*Platos dialektische Ethik,* 1931, 1983, F. Meiner, Hamburg. Voir le chapitre sur le *Philèbe* p. 159-317 ; p. 180, 211 et p. 236-253.

15 Paul Valéry, *Mémoires du poète,* « Poésie Pure, Note pour une conférence », in *Poësie, Essais sur la Poëtique et le Poëte,* Paris, coll. Bertand Guégan, août 1928, *in Œuvres*, vol. I, introduction bibliographique (Agathe-Rouart Valéry), édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, p. 1456-1464 ; p. 1457.

16 Jeannine Jallat, *Introduction aux figures valéryennes,* Paris, Jean Touzot, 1982, p. 286-288.

17 Ce passage provient d’un brouillon d’un essai de Walter Benjamin sur Valéry et fait partie des Archives Benjamin, voir Michel Collomb, « Paul Valéry et la modernité vus par Walter Benjamin », *in Bulletin des Etudes Valéryennes*, N°44, Mars 1987, Université Paul Valéry, Montpellier, p. 37-46 ; p. 45.

18 Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, édition de 1880, réed. Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2000.

19 Friedrich W. Shelling, *Philosophie de l'Art*, traduit par Caroline Sulzer et Alain Pernet, Grenoble, Collection Krisis, Jerôme Milton, 1999, p. 251-268.

20 Hegel, *Cours d'Esthétique*, édition Hotho, traduction de Jean-Pierre Lefebvre et Veronika von Schenck, tome III, Paris, Aubier, 1997, p. 126-127.

21 Par ordre chronologique de la publication des œuvres esthétiques de Paul Valéry : *Orphée* paru en tant que prose dans les deux derniers paragraphes du *Paradoxe sur* l' *architecte*, Paris, *Ermitage* seconde année, N°3, mars 1891, p.129-133 et puis en tant que poème pour la revue *La Conque* le 1er mai 1921, p. xviii. *Eupalinos ou l'Architecte,* dans *Architecture,* recueil publié sous la direction de Louis Suë et André Mare, Paris, Éditions de la *Nouvelle Revue Française*, 1921, p. 9-58, *Amphion,* dans *Commerce*, Paris, N°XXVII, Printemps 1931.

22 Rainer Maria Rilke, *Les sonnets à Orphée (Die Sonnette an Orpheus* (1922)), traduit de l'allemand par Maurice Regnaut, édition bilingue, Paris, NRF, Gallimard, 1994, p. 129-302.

23 Jacques Rancière, *Mallarmé, La politique de la sirène*, Paris, Hachette, coll.Pluriel, 1996, p. 76.

24 Theodor.W.Adorno, « Les écarts de Valéry », in *Notes sur la Littérature,* traduit de l'allemand par Sibylle Muller, ©Surkamp Verlag, Frankfort 1958, '61, '65, '74, Paris, Flammarion, ©1984 pour la traduction française, p. 101-139 ; p. 133-135.

25 Etienne Souriau, *La Correspondance des Arts, Éléments d'esthétique comparée,* Paris, Flammarion, 1969.

26 Pour une définition du concept, voire l'article d'Eric Méchoulan « Intermédialités : Le temps des illusions perdues », in *Intermédialités*, N°1, Printemps, 2003, p. 9-27. Voire aussi le site internet du Centre de l'Intermédialité de l'Université de Montréal : http://cri.histart.unmontreal.ca/cri.

27 T. W. Adorno, *op.cit.,* p. 103.