

Les pas de Valéry vers l'Académie

Wataru Sato

«*Une deuxième vie*

Seulement, si on décide d'apprendre à danser, le plus souvent lorsqu'on est enfant, et qu'il s'agit de danse classique, on passe par un apprentissage complet du mouvement. Durant cette initiation, on doit redécouvrir son corps, comme si les efforts terribles de la petite enfance, le passage de quatre pattes à deux pieds, l'acquisition de l'équilibre, avaient été vains et qu'une énorme part d'inconnu demeurerait encore tapie dans l'ombre. On éprouve des sensations qu'on n'avait jamais eues jusque-là et le sentiment d'apprendre à marcher une seconde fois.»¹

I. Préliminaire: contexte historique

Demandons-nous tout d'abord quelle est la position sociale de Valéry dans la période qui s'étend depuis la publication de *la Jeune Parque* (1917) jusqu'à son élection à l'Académie française (1925). Suivons le chemin pris par Valéry d'une date à l'autre.

Nous avons déjà vu² que *la Jeune Parque* rompt le long silence de Valéry le poète et marque son retour à la poésie, voire un tournant crucial dans son histoire personnelle. Nul doute que, malgré sa difficulté, le poème monumental de 512 vers apporta à son auteur une grande renommée. Nous savons que Valéry vivait depuis 1900 en tant que «secrétaire particulier» (*Œ I*, p.27) d'Édouard Lebey, administrateur de l'Agence Havas: pendant une dizaine d'années il n'a presque rien publié et, en tant que poète, est resté quasi oublié ou inconnu à l'exception d'un tout petit milieu d'écrivains et d'amateurs de littérature. Mais, à la suite de la publication de *la Jeune Parque*,

il s'est trouvé brusquement mis en vedette :

«Son obscurité me mit en lumière: ni l'une ni l'autre n'étaient l'effet de ma volonté. Mais ceci n'alla pas sans m'induire, ou me séduire à me dissiper régulièrement dans le monde.» (*ibid.*, p.39).

Le poème entraîna ainsi un changement radical dans la vie de Valéry. Sollicité de tous côtés, il se mit à fréquenter des salons qui lui permirent de faire connaissance avec la haute société parisienne et étrangère. Le premier honneur lui tomba sous la main en 1921: il fut élu, dans un vote lancé par la revue *Connaissance*, le plus grand des sept poètes contemporains.

Mais la mort de Lebey surprit Valéry en 1922: il perdit ainsi une situation fixe. Son inquiétude lui fit augmenter, à en juger par les données biographiques, le nombre de ses conférences en France ainsi qu'à l'étranger: il partit faire des conférences en Suisse, en Angleterre, en Belgique, en Espagne, en Italie... En même temps, sa gloire alla en agrandissant: il fut nommé chevalier de la Légion d'honneur (1922) et devint président du Pen Club (1924). Son élection à l'Académie française (1925) vint enfin le placer au sommet de la gloire.

Ainsi il fut comblé de tous les honneurs officiels et considéré comme le plus grand poète français, comme un intellectuel représentant l'Europe... Valéry, écrivain-emblème de la troisième République, ne quittera jamais son trône jusqu'à la fin de sa vie.

II. Parcours textuel de 1917 à 1925

Relevons trois de ses œuvres parues durant ces années: *Eupalinos ou l'Architecte*, *l'Âme et la Danse* (deux dialogues *platoniciens* de 1921) et *Charmes* (recueil de poèmes publié en 1922). Ces ouvrages paraissent importants dans la mesure où ils semblent jalonner son chemin de l'Académie française. Que pouvons-nous donc découvrir dans *Charmes*, *Eupalinos ou l'Architecte*

et l'Âme et la Danse? Quelle conjonction y a-t-il entre ces textes et sa vie?

Laissons de côté cependant les problèmes concernant le versant intellectuel des œuvres valéryennes. Certes, il s'agit des problèmes qui intéressent le plus Valéry lui-même (ce qu'on voit dans ses *Cahiers*, *Note et digression* paru en 1919, etc.) et beaucoup d'autres, mais nous trouvons qu'ils ont déjà fait couler beaucoup d'encre. Puisque nous avons pour but d'analyser les trois textes — *Charmes*, *Eupalinos ou l'Architecte* et *l'Âme et la Danse* — dans leur rapport avec la position sociale de Valéry, il faut diriger notre analyse plutôt sur leurs versants imaginaire et symbolique, c'est-à-dire sur ce qu'ils donnent de la représentation corporelle (ou narcissique) et de l'articulation signifiante : nous pouvons supposer que ces versants-là, en mettant en jeu le désir inconscient, font sans doute découvrir ce qui se cache derrière la gloire officielle de Valéry.

En vue d'accéder aux registres de l'imaginaire et du symbolique, il est à signaler d'abord que tous ces textes comportent le même thème, à savoir l'architecture.³ Évidemment, c'est un axe autour duquel tourne *Eupalinos ou l'Architecte*, dialogue où les deux personnages, Socrate et Phèdre, parlent d'édifices bâtis par l'architecte de Mégare appelé Eupalinos (temples consacrés à Artémis et à Hermès, etc.), du fait de construire, de la création du monde par le Démonstrateur, dieu-constructeur... Mais le même sujet se trouve également dans plusieurs poèmes recueillis dans *Charmes*. On peut considérer «Cantique des colonnes» et «les Grenades» comme étant des poèmes sur l'architecture. Dans le premier, il s'agit des colonnes faisant partie d'un temple antique :

«Douces colonnes, aux
Chapeaux garnis de jour,
Ornés de vrais oiseaux
Qui marchent sur le tour» (*Œ I*, p.116, vv.1-4).

Le second poème compare le fruit à une architecture :

« Cette lumineuse rupture
Fait rêver une âme que j' eus
De sa secrète architecture. » (*ibid.*, p.146, vv.12-14).

Dans trois autres poèmes, l' architecture forme une scène où se déroule le drame. La prêtresse d' Appolon (« la Pythie ») délire dans un temple à Delphes :

« Le temple se change dans l' antre,
Et l' ouragan des songes entre
Au même ciel qui fut beau! » (*ibid.*, p.133, vv.105-107).

Le lieu où dort une femme (« la Fausse Morte ») se compare à un tombeau et à un monument :

« Humblement, tendrement, sur le tombeau charmant,
Sur l' insensible monument,
Que d' ombres, d' abandons, et d' amour prodiguée,
Forme ta grâce fatiguée,
Je meurs, je meurs sur toi, je tombe et je m' abats »
(*ibid.*, p.137, vv.1-5).

« le Cimetière marin » représente la Mer méditerranée dans la métaphore du temple :

« Stable trésor, temple simple à Minerve,
Masse de calme, et visible réserve,
Eau sourcilleuse, Œil qui gardes en toi
Tant de sommeil sous un voile de flamme,
O mon silence! ... Édifice dans l' âme,
Mais comble d' or aux mille tuiles, Toit! »
(*ibid.*, p.148, vv.13-18).

Mais, pour trouver la conjonction de ce signifiant «architecture»⁴ et du registre de l'imaginaire (représentation corporelle ou narcissique), il faut surtout remarquer que le signifiant fonctionne en tant que métaphore du corps dans trois poèmes de *Charmes*. D'abord, il s'agit du corps de Narcisse miré dans la fontaine, image du corps parfait, désiré et intouchable («Fragments du «Narcisse»»):

«Ô mon corps, mon cher corps, temple qui me sépare
De ma divinité, je voudrais apaiser
Votre bouche... / ... /»
(*ibid.*, p.129, fragment III, vv.29-31).

Ensuite, le corps d'Ève paraît encore admirable et impeccable («Cette parfaite», *ibid.*, p.141, v.125) avant qu'elle ne commette le péché («Ébauche d'un serpent»):

«Sa transparence de regards,
Sottise, orgueil, félicité,
Gardent bien la belle cité!»
(*ibid.*, p.142, vv.163-165).

Et puis, les colonnes, ces «Filles de nombres d'or» (*ibid.*, p.117, «Cantique des colonnes», v.49), représentent également un corps féminin:

«Nous marchons dans le temps
Et nos corps éclatants
Ont des pas ineffables
Qui marquent dans les fables...» (*ibid.*, p.118, vv.69-72).

Ces vers cités nous font bien voir qu'il s'agit là d'un corps idéal et parfait. Autrement dit, l'architecture permet au regard d'y découvrir un objet d'amour, objet *a* du désir (phallus)⁵ dans *Charmes*. Il en va de même pour *Eupalinos ou l'Architecte*,

notamment pour le temple consacré à Hermès, temple construit par Eupalinos :

«Ce temple délicat, nul ne le sait, est l'image mathématique d'une fille de Corinthe, que j' / Eupalinos / ai heureusement aimée. Il en produit fidèlement les proportions particulières. Il vit pour moi. Il me rend ce que je lui ai donné.

— C'est donc pourquoi il est d'une grâce inexplicable, lui dis-je / Phèdre /. On y sent bien la présence d'une personne, la première fleur d'une femme, l'harmonie d'un être charmant.» (*Œ II*, p.92).

Le temple n'est donc rien d'autre que la métaphore du corps d'une fille de Corinthe, personne qui représente justement un objet d'amour pour l'architecte.

Maintenant entre en ligne de compte l'autre dialogue, *l'Âme et la Danse*, où Valéry compare aussi les danseuses à l'architecture: «ce petit temple rose et rond qu'elles composent» (*ibid.*, p.155), «cette marche monumentale» (*ibid.*, p.157). On sait que la danse évoquée dans le dialogue ne rappelle certainement pas la danse grecque, mais le ballet classique ou romantique. La solliste ne commence à danser sur les pointes que dans les premiers ballets romantiques,⁶ alors que Valéry écrit: «le talon versant le corps vers la pointe» (*ibid.*, p.157). Peut-être y a-t-il de l'anachronisme? Peu importe! D'ailleurs, Valéry lui-même l'a reconnu dans une lettre adressée à Louis Séchan.⁷ Mais *l'Âme et la Danse*, œuvre relativement négligée, nous semble tout de même important d'autant qu'il met en jeu le corps redécouvert «par un apprentissage complet du mouvement»¹, corps idéal qui sait danser, c'est-à-dire l'*autre* corps.⁸ Tel est le corps de l'Athikté («L'étonnante et l'extrême danseuse», *ibid.*, p.153) imaginé par Valéry: «le corps qui est là, veut atteindre à une possession entière de soi-même, et à un point de gloire surnaturel!» (*ibid.*, p.172). Sa danse nous renvoie par ailleurs à l'amour ainsi qu'à la mort: «Elle / Athikté / était donc l'être

même de l'amour!» (*ibid.*, p.164), «Elle est morte...» (*ibid.*, p.174). On voit donc que le corps idéal de l'Athikté représente par excellence l'objet *a* du désir, à savoir le phallus. Voilà pourquoi les danseuses sont considérées comme «vierges» (*ibid.*, p.154), représentation phallique.⁹

Il reste à noter que le corps dansant fonctionne également comme signifiant («Leurs mains parlent, et leurs pieds semblent écrire.», *ibid.*, p.152) et que la danse est ainsi une représentation textuelle. De sorte que la danse forme un carrefour théâtral où se rencontrent et s'entrecroisent les deux registres du symbolique et de l'imaginaire. Dans cette mesure, *l'Âme et la danse* semble nous donner la clef mettant au clair le rapport secret de la position sociale de Valéry et de ses textes publiés entre 1917 et 1925 (v.ci-haut, début de ce chapitre).

III. Signifiant orienteur

Dans *l'Âme et la Danse*, c'est la marche de l'Athikté qui impressionne d'abord les trois spectateurs (Socrate, Éryximaque et Phèdre). Mais il n'est pas question de n'importe quelle marche. Sa marche — parfaitement cadencée, ordonnée, équilibrée et harmonieuse — se présente donc en tant que mouvement suprême de la danse. C'est ce que nous montrent les passages suivants:

«Elle commence, vois-tu bien? 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 atteint.» (*ibid.*, p.156);

«Une simple marche et déesse la voici» (*ibid.*, p.156);

«Mais considère cette parfaite procession de l'Athikté, sur le sol sans défaut, libre, net, à peine élastique. / ... / Comme le sol ici est en quelque sorte absolu, étant dégagé soigneusement de toutes causes d'arythmie et d'incertitude, cette marche monumentale qui n'a qu'elle-même pour but, et dont toutes les impuretés variables ont disparu,

devient un modèle universel.» (*ibid.*, p.157).

L'Athikté, en marchant, devient ainsi divine ou semblable à Dieu, et son corps, en énonçant le discours dansé du désir, en vient à reproduire l'image du corps de l'Autre absolu, à savoir de Dieu.¹⁰

D'autre part, si elle devient «un modèle universel», c'est parce que la danse, calquée sur la Loi, peut représenter un ordre idéal et légal. En somme, c'est uniquement l'homme qui sait marcher et danser: il faut d'abord se tenir debout et droit pour faire ces actions. Autrement dit, la danse en tant que représentation symbolique change l'homme dansant en signifiant, c'est-à-dire en «trait vertical».¹¹ Le signifiant figure déjà dans un des premiers textes de Valéry: «Je le / Monsieur Teste / revois debout avec la colonne d'or de l'Opéra; ensemble» (*la Soirée avec Monsieur Teste*, *Œ II*, p.20). Il faut se rappeler aussi que *la Jeune Parque* finit par montrer l'héroïne bien debout:

«Feu vers qui se soulève une vierge de sang
Sous les espèces d'or d'un sein reconnaissant»
(*Œ I*, p.110, vv.511-512).

Le «trait vertical» travaille également dans des poèmes de *Charmes*. Les colonnes («Cantique des colonnes») et le platane («Au Platane») s'élèvent droit vers le ciel. Il en va de même pour toutes les métaphores de l'architecture, pour tous les monuments élevés par Eupalinos et pour le «je» narrateur du «Cimetière marin»:

«Non, non!... Debout! Dans l'ère successive!
Brisez, mon corps, cette forme pensive!
Buvez, mon sein, la naissance du vent!
Une fraîcheur, de la mer exhalée,
Me rend mon âme... O puissance salée!
Courons à l'onde en rejaillir vivant!»

(*Œ I*, p.151, vv.127–132).

De tout ce qui précède, on peut avancer que les textes publiés entre 1917 et 1925 se trouvent mis en scène, voire *capitonnés* par le «trait vertical» (homme vertical ou *homo rectus*, homme-signifiant qui est image de l'Autre). Le signifiant donne à voir maintenant quels sont les pas menant Valéry vers l'Académie française. Le «trait vertical» dirige judicieusement et légalement Valéry pas à pas, de textes en textes, vers le sommet de sa gloire. Le signifiant qui capitonne les textes de Valéry lui permet de fournir à l'État son fondement métaphysique et politique. C'est dans ce sens-là que l'on peut considérer Valéry comme Autre-effigie, écrivain symbolique ou emblématique de la Troisième République.

NOTES

ABRÉVIATIONS:

Œ I, II: Paul Valéry, *Œuvres*, «Bibliothèque de la Pléiade», édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, t. I, 1957, t. II, 1960.

1. Marie-Claude Pietragalla, *La Légende de la danse*, Paris, Flammarion, 1999, p.41.
2. Voir notre article «Sur l'origine de *la Jeune Parque* — Valéry face à ses textes de jeunesse —», in *Bulletin of Keiwa College*, No.8, 30 mars 1999.
3. On sait qu'à dix-sept ans, Valéry s'intéressait déjà à l'architecture. Mais c'est notamment dans *Introduction à la méthode Léonard de Vinci* (1894) qu'il développe ses idées sur la question d'architecture. Par exemple, on peut citer ce passage sur un projet d'une église dressé par Léonard de Vinci: «Maint projet d'une église, jamais réalisée, se rencontre dans les manuscrits de Léonard. On y devine généralement un Saint-Pierre-de-Rome, que fait regretter celui de Michel-Ange. Léonard, à la fin de la période ogivale et au milieu de l'exhumation des antiques, retrouve, entre deux types, le grand dessein des Byzantins; l'élévation d'une coupole sur des coupoles, les gonflements superposés de dômes foisonnant autour du plus haut, mais avec une hardiesse et une pure ornementation que les architectes de Justinien n'ont jamais connues.» (*Œ I*, p.1190). C'est donc un édifice élevé très haut qui retient l'attention de Valéry.
4. V.: «un signifiant, c'est ce qui représente le sujet pour un autre signifiant» (Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p.819).
5. V.: «C'est la libido, en tant que pur instant de vie c'est-à-dire de vie immortelle, de vie irrépressible, de vie qui n'a besoin, elle, d'aucun organe, de vie simplifiée et indestructible. C'est ce qui est justement soustrait à l'être vivant de ce qu'il est soumis au cycle de la reproduction sexuée. Et c'est de cela que sont les représentants, les équivalents, toutes les formes que l'on peut énumérer de l'objet *a*. Les objets *a* n'en sont que les représentants, les figures. Le sein — comme équivoque, comme élément caractéristique de l'organisation mammifère, le placenta par exemple — représente bien cette part de lui-même que l'individu perd à la naissance, et qui peut servir à symboliser le plus profond objet perdu.» (J. Lacan, *le Séminaire*, Livre XI,

- «les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse», Paris, Seuil, 1973, p.180).
6. Cf. Jean-Pierre Pastori, *la Danse, 1) Du ballet de cour au ballet blanc*, «Découvertes» 297, Paris, Gallimard, 1996, p.73.
 7. V. Valéry, *Lettres à quelques uns*, Paris, Gallimard, 1952, pp.189-191.
 8. V.: «pour être transporté d'idéal, pour être conforme et vrai, le corps doit être fabriqué une deuxième fois.» (Pierre Legendre, *la Passion d'être un autre, étude pour la danse*, Paris, Seuil, 1978, p.92).
 9. V.: «l'équation dont j'ai fait état dans mes cours, *Girl=Phallus*» (J. Lacan, «Hamlet», in *Ornicar?*, n° 25, 1982, p.35). On peut signaler aussi que la Parque (*E I*, p.110, v.511) et la Pythie (*ibid.*, p.133, v.125) figurent en tant que vierges dans les deux poèmes.
 10. À ce sujet, citons d'abord ces passages de Lacan: «L'inconscient est ce discours de l'Autre où le sujet reçoit, sous la forme inversée qui convient à la promesse, son propre message oublié.» (*Écrits*, p.439); «l'Autre est le lieu de cette mémoire qu'il / Freud / a découverte sous le nom de l'inconscient, mémoire qu'il considère comme l'objet d'une question restée ouverte en tant qu'elle conditionne l'indestructibilité de certains désirs» (*ibid.*, p.575). V. aussi: «Parce qu'elle agite et réactive en chaque corps humain ses capacités érotiques, la danse touche au principe même de la relation avec le champ imaginaire, avec ce lieu où s'épanche le discours de l'état sauvage et primitif, je veux dire le discours d'amour dirigé vers l'Autre-effigie, l'Autre légal dont procèdent fantasmatiquement la toute-puissance et toute la science.» (P. Legendre, *op.cit.*, p.278); «les corps dansants ont en charge le discours du désir et se donnent en références vivantes, corps-icônes dont le chorégraphisme écrit l'amour de la Loi, à l'occasion d'un délire incarnant l'Autre de l'effigie» (*ibid.*, p.243).
 11. V. *ibid.*, p.34: «Derrière l'élaboration répressive et la formation du système chorégraphique occidental, il y a la morale chrétienne (elle-même héritière d'emprunts drainés par un discours métaphysique), derrière cette morale, il y a le travail des croyances relatives à l'institution du sexe, d'un Sexe universel et mythologique considéré en tant que chaque humain représente. Autrement dit, toute la réglementation, morale et technique, accumulée sur cette question nous reporte à la fantasmatique de l'homo rectus, au dogme d'après lequel l'homme ayant été créé droit, la station verticale est constitutive d'un sens légal, à

savoir que l'être debout ressemble à Dieu, l'Autre absolu.». ».