

Amphion sur l'Autre scène

Wataru Sato

I. Préliminaire

Amphion, le premier mélodrame «assassiné à l'Opéra» (1) de Paul Valéry (2), est une œuvre que l'on peut sans aucun doute considérer comme importante: l'écrivain essaya pour la première fois de porter sur la scène ses recherches théoriques quasi secrètement élaborées durant très longtemps dans ses cahiers. Il est donc certain que l'œuvre peut être étudiée en tant qu'application ou réalisation théâtrale de théories valéryennes (3). Il ne nous semble cependant pas pertinent de se cantonner au seul aspect intellectuel de la pièce. Il s'agit avant tout d'un texte qui nous permet de découvrir un autre aspect ou *Autre scène* où s'articule le désir (4).

II. D'Orphée à Amphion

On sait que le mélodrame a pour antécédant un projet baptisé *Orphée*. Projet qui date de plus de 30 ans avant la représentation d'*Amphion*. Valéry écrit dans une lettre de 1900 adressée à Claude Debussy:

J'avais songé incidemment au
Mythe d'Orphée, c'est-à-dire
l'animation de toute chose par
un esprit, — la fable même de
mobilité et de l'arrangement (5).

C'est lors d'un déjeuner chez Pierre Louys que Debussy et Valéry parlèrent de ce projet de ballet en collaboration. En 1935, en associant *Amphion* à *Orphée*, Valéry se souviendra de cette conversation :

je les / mes conventions et mes déductions / trouvai assez précises
pour me risquer, un jour, à en entretenir Debussy que je voyais
assez souvent et familièrement à cette époque. Même je lui

proposai un certain Amphion, première idée de celui que j'ai fait avec Arthur Honegger, il y a quatre ans (*Œ II*, p. 1579).

En effet, les deux héros se trouvent munis à l'évidence de certains traits de caractère communs : poésie, musique sur la lyre et relations avec Apollon. Il faut cependant se demander pourquoi Valéry abandonna Orphée pour choisir Amphion. Quelle est donc la différence capitale entre les deux personnages? La mythologie grecque présente Amphion également comme constructeur de Thèbes. Le fils de Zeus et d'Antiope est ainsi à la fois poète, musicien et architecte. Mais il faut surtout noter que l'abandon d'Orphée met l'accent sur l'importance thématique de l'architecture dans *Amphion* (et il s'ensuit que les thèmes de l'amour et de la mort sont presque occultés dans le mélodrame).

C'est de sa jeunesse que date l'amour de Valéry pour l'architecture (6). Mais le cheminement de l'écrivain vers l'Académie française semble jalonné de textes qui mentionnent l'architecture (7) : *Note et digression* (1919), «les Grenades», «Cantique des colonnes» (8), «la Pythie», «la Fausse Morte», «le Cimetière marin», «Fragments du Narcisse», «Ébauche d'un serpent» (poèmes recueillis en 1922 dans *Charmes*), *Eupalinos ou l'Architecte*, *l'Âme et la Danse* (dialogues de 1921), etc. Cela nous permet d'avancer qu'*Amphion* est en quelque sorte l'aboutissement de tous ces textes de Valéry l'Académicien.

III. Analyse textuelle

Notre étude a maintenant pour objectif de relever le signifiant capital (9) et d'en suivre le mouvement à travers le texte.

Dans sa conférence donnée le 14 janvier 1932 à l'Université des Annales, Valéry résume *Amphion* comme suit :

voyez une scène, formez un personnage aussi beau que vous voudrez, aussi noblement vêtu et posé que vous le voudrez, au centre du site le plus poétique. Prodiguez autour de lui les roches et les eaux, plantez au pied des monts une forêt dense et hideuse, instituez l'horreur sacrée, et n'oubliez pas, dans une réserve

d'ombres, de faire luire une fontaine mystérieuse où se répète un peu de la face du ciel.

Tout ainsi disposé, nos cimes et nos rocs, nos grands arbres et notre fontaine, et notre héros bien drapé et bien établi, le voici, maintenant, qui se dresse et s'anime, et agit. Entre ses mains brille une lyre. Il attaque le silence, et par les vertus de son chant et des cordes divines que ses doigts émeuvent, les pierres et des blocs épars s'ébranlent, ils roulent ou ils sont attirés, trébuchant et rebondissant, vers un lieu où leur amas s'assemble, qui, peu à peu, prend forme, et s'ordonne, et compose un édifice, un temple. (*Œ II*, p. 1281)

Le résumé fait bien voir quelle est l'évolution du texte : élu par Apollon, Amphion change la nature sauvage en civilisation humaine, le désordre en ordre, grâce à sa lyre et à son don d'architecte. Changement radical apporté, médiatisé par une liturgie au cours de laquelle le «Maître de la lumière» (*AM*, p. 171) choisit Amphion pour réaliser son vœu, c'est-à-dire la construction d'un temple consacré à Apollon à Thèbes.

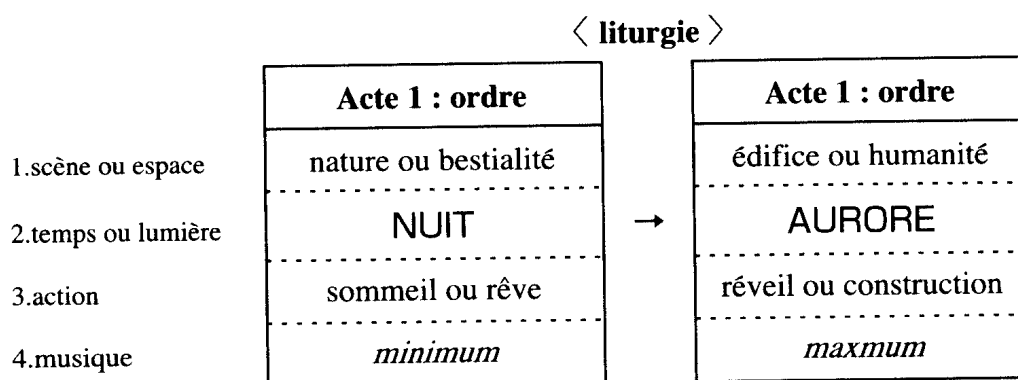
Le mélodrame est ainsi formé par trois phases bien distinctes : acte d'avant-liturgie, liturgie et acte d'après-liturgie. Pivotant sur un axe que constitue la liturgie, les deux actes s'opposent fort nettement en tous points. Dans le premier, l'espace scénique représente la nature et l'action se déroule dans la nuit. Amphion «apparaît, maintenant courbé quelque être sauvage, bête, femelle monstrueuse, ou Ægipan. Tirant un glaive court, il apprête à l'égorger» (*AM*, p. 167). Sans avoir rien de noble ni de divin, le héros ressemble plutôt à un fauve (*AM*, p. 167):

Amphion / ... / se dirige vers une sorte de grotte ou excavation très peu profonde ; il se dépouille de la peau qui couvrait ses épaules, s'assied, contemple le ciel étoilé.

Puis s'allonge et s'endort. (*Ibid.*)

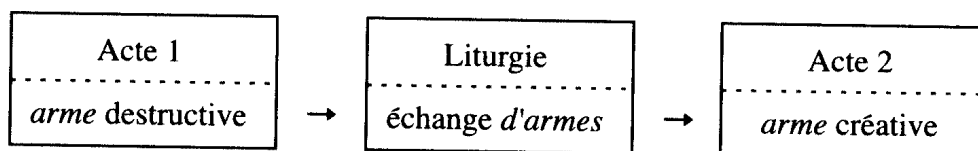
Le dormeur se fait visiter par les rêves qui métaphorisent le désordre. Le second acte commence par le réveil d'Amphion à l'aurore. Après avoir découvert la lyre, le héros, devenu divin, entreprend la

construction du temple, édifice symbolisant l'ordre. C'est le peuple humain qui apparaît maintenant sur la scène. L'ensemble du décor transformé, «Au-delà de la gorge, on voit les toits et les tours de Thèbes briller au soleil» (AM, p.179). C'est bien entendu la civilisation humaine que représentent toutes ces architectures. Le contraste des musiques entre les deux actes est également frappant : «presque point de musique dans une première phase et toute la musique dans la deuxième. Le minimum de musique d'abord. Le maximum, ensuite.» (Æ II, p. 1283). De ce qui précède, on peut donc faire le schéma suivant :



Ce renversement radical semble suggéré aussi par deux armes symboliques que tient Amphion dans les deux actes. Le protagoniste change d'armes d'un acte à l'autre : dans le premier, «un glaive court» (AM, p. 167) pointé vers «quelque être sauvage, bête» (*ibid.*) ; dans le second, «l'arme prodigieuse, La Lyre» (AM, p. 172) destinée à la construction du Temple. La première arme est barbare ainsi que destructive, dans la mesure où elle servirait à tuer. Par contre, la seconde, civilisée et créative, permet au héros de construire le temple.

Autrement dit, la liturgie consiste à priver Amphion de son «glaive», première arme barbare, afin de lui offrir une nouvelle arme divine et toute-puissante, c'est-à-dire «La Lyre» donnée par Apollon. Par conséquent, la liturgie n'est rien d'autre qu'un échange d'armes. De tout cela, on peut donc avancer que le signifiant «arme» ponctue les trois moments d'*Amphion* (acte d'avant-liturgie, liturgie et acte d'après-liturgie) et en vient à structurer l'ensemble du texte :



Le signifiant «arme», momentanément éclipsé, sort à nouveau pour passer d'Apollon à Amphion. La construction du temple finie, le signifiant va finalement d'Amphion à la «femme voilée» (AM, p. 180) :

Amphion recule. La forme voilée le saisit et l'enveloppe avec tendresse, lui prend doucement la Lyre sur laquelle elle fait entendre quelques notes profondes, et qu'elle jette ensuite dans la fontaine.

Amphion cache son visage dans le sein de cette figure qui est l'Amour ou la Mort, et se laisse entraîner par elle, cependant que l'orchestre se réduit à un chant très suave, sombre et comme intime (AM, p. 181).

La fin du mélodrame coïncide ainsi à la fois avec la disparition du signifiant «arme» dans la fontaine et avec la sortie du protagoniste. Cela donne à voir que c'est autour de la circulation du signifiant que s'articulent toutes les actions d'*Amphion*. Le texte est donc ponctué, agrafé, capitonné et structuré par le signifiant «arme»

IV. Autre scène d'Amphion

Le mélodrame se joue aussi sur l'*Autre scène* où s'articule le désir. Le signifiant «arme» entre ici en ligne de compte, dans la mesure où il renvoie au manque dans le signifiant «mal armé» (10). Car celui-ci, toujours absent, rappelle néanmoins par sa carence même ce que désire l'Autre, à savoir l'arme, autrement dit le phallus. Valéry crée, afin de répondre au désir de l'Autre, une série de signifiants phalliques : Napoléon, Teste, Léonard. Étant donné un rapport homonymique entre Napoléon et Apollon (nAPOLÉON et APOLION), on peut considérer ce dernier comme signifiant phallique. On sait également que le projet d'*Orphée* est formé vers 1900 et que le rêve du «Regard de Napoléon» date de 1896 (11). Force est donc d'affirmer que les deux

signifiants se lient l'un avec l'autre.

Cela nous permet de supposer que l'objet confié par le dieu à Amphion, «l'arme prodigieuse, La Lyre» (AM, p. 172), n'est rien d'autre qu'un objet *a* du désir (12). Objet perdu qu'il s'agit de retrouver. Objet d'ailleurs impossible à se séparer de *Wiederzufinden*, la tendance à retrouver (13). Autrement dit, rien de plus éphémère qu'un tel objet. À peine saisi, il échappe déjà des mains. Ainsi sur l'*Autre scène* d'*Amphion* apparaissent et disparaissent un certain nombre d'objets du désir. D'abord, «Des **lARMEs** de la neige» dans le Chant des Sources (AM, pp. 167 et 174). Ensuite, «un glaive court» que le protagoniste tire pour égorger «quelque être sauvage» (AM, p. 167). Enfin, la lyre destinée à construire le temple. La liturgie consiste précisément à retrouver l'objet momentanément perdu. L'apparition-disparition de tous ces objets (14) semble donc mener tous les jeux du mélodrame.

Mais, vers la fin, la lyre passe d'Amphion à «La femme voilée /... / qui est l'Amour ou la Mort» (AM, pp. 180 - 181) ? Il faut reconnaître ici deux thèmes issus du projet d'*Orphée*. On sait que le projet fut d'abord conçu en tant que ballet et que le mélodrame n'existerait pas sans danse. Les thèmes de l'amour et de la mort semblent s'allier indissociablement à la danse (15). En effet, dans *l'Âme et la Danse*, Athikté, «extrême danseuse» (Œ II, p. 153), évoque l'amour ainsi que la mort : «Elle était donc l'être même de l'amour!» (*ibid.*, p. 164), «Elle est morte...» (*ibid.*, p. 174). La «femme voilée» cache sous son voile deux figures métaphoriques de l'amour et de la mort, à savoir Marie et Ève (16). C'est la jouissance phallique et virginale que la femme refuse de déceler. À la fin, tel l'Excalibur, elle jette la lyre dans la fontaine. L'«arme prodigieuse» finit donc par rejoindre les «**lARMEs**» de la fontaine comme pour répondre au désir de l'*Autre* (17).

Il faut en outre signaler que la liturgie conduit Amphion à se redresser : dans l'acte 1 (la nuit), il dort couché, alors que l'acte 2 (l'aurore) commence par le réveil du héros. Celui-ci passe de la station horizontale à la verticale et, en même temps, de la bestialité à l'humanité. Tel est le changement qu'on trouve également dans *la Jeune Parque* et «le Cimetière marin» (18) : les narrateurs-protagonistes des

deux poèmes se relèvent à la fin. En saisissant la lyre, Amphion prend la position verticale et se présente en tant que trait idéal ou phallus. Debout, il parvient à se rapprocher de Dieu, c'est-à-dire de l'Autre absolu (19). C'est certainement la condition sine qua non pour qu'il accomplisse son acte divin : construction du temple consacré à Apollon. La liturgie a donc pour but de faire apparaître l'image du phallus sur l'*Autre scène d'Amphion*. Mais on sait déjà que l'image n'est tout de même qu'un mirage éphémère. Peu de temps après la construction de l'édifice, Amphion, entraîné par la « femme voilée », quitte la scène...

NOTE

ABRÉVIATIONS:

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

C, I, II... : Paul Valéry, *Cahiers*, fac-similé intégral des 261 cahiers manuscrits, tome I à XXIX, Paris, C.N.R.S., 1957-1962

AM: *Amphion*, Œ I, pp. 166 - 181

- (1) Une lettre de 1937 à Pierre Féline, citée dans «Souvenirs sur Paul Valéry» , in *Mercure de France*, 1er juillet 1954, p. 427
- (2) *Amphion*, mélodrame. Musique d'Arthur Honegger.
senté pour la première fois le 23 juin 1931, au Théâtre national de l'Opéra de Paris, et puis le 13 juillet 1931 à covent Garden, par Ida Rubinstein et sa Compagnie de Ballets. Décor et costumes d'Alexandre Benois. Chorégraphie de Léonide Massine. Chef d'orchestre: Gustave Cloëz.
Distribution—Amphion : Ida Rubinstein ; Apollon : Charles Panzéra; les Muses (rôles chantés) : Nelly Martyl, Madeleine Mathieu, Mady Arty et Kirova. V. Huguette Laurenti, *Paul Valéry et le théâtre*, Paris, Gallimard, 1973, p. 519 et aussi Œ I, p. 1707
- (3) Voir Huguette Laurenti, *op.cit.*, notamment pp. 427-464
- (4) Cf. Jacques Lacan, «Hamlet» , *Ornicar?*, n° 24, 1981, p. 24
- (5) Paul Valéry, *Lettres à Quelques-uns*, Paris, Gallimard, 1952, pp. 62-63
- (6) Cf. par exemple : «Ma première amour fut l'architecture» (C, VI, 917);
«Sète—Montpellier—Élève Architecture—Ornement» (*Cahiers*, «Bibliothèque de la Pléiade» , tome 1, Paris, Gallimard, 1973, p. 1446)
- (7) Cf. notre article : «Les pas de Valéry vers l'Académie» , in *Bulletin of Keiwa College*, No. 10, February 2001
- (8) Signalons que quelques vers de «Cantique des colonnes» sont cités dans *Amphion* :
- Filles de nombres d'or,
Fortes des lois du Ciel
Sur nous tombe et s'endort
Un Dieu couleur de miel!
(AM, p. 179 et Œ I, p. 117)
- (9) Cf. Jacques Lacan : «les signifiants /... / ce sont des mots qui se promènent et

- c'est comme tel qu'ils jouent leur fonction d'agrafage» (*Le Séminaire de Jacques Lacan*, Livre III, Les psychoses, Paris, Seuil, 1981, p. 326). Le signifiant circule donc dans le texte pour le structurer.
- (10) Voir notre article : «le Regard de Napoléon — un rêve obsédant de Valéry —», in *Revue de Hiyoshi, Langue et Littérature française*, Université Keio, No 3, mars, 1988
 - (11) Voir C, IV, p.425
 - (12) «L'objet *a* est quelque chose dont le sujet, pour se constituer, s'est séparé comme organe. Ça vaut comme symbole du manque, c'est-à-dire du phallus, non pas en tant que tel, mais en tant qu'il fait manque. Il faut donc que ça soit un objet — premièrement séparable — deuxièmement, ayant quelque rapport avec le manque.» (Lacan, *op. cit.*, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, Paris, Seuil, 1973, p. 95)
 - (13) «*Das Ding* doit en effet être identifié avec *Wiederzufinden*, la tendance à retrouver» (Lacan, *op. cit.*, Livre VII, L'éthique de la psychanalyse, Paris, Seuil, 1986, pp. 67 - 68)
 - (14) On peut se rappeler sans doute le fameux jeu d'un petit enfant : «Fort / Da / ... / le jeu de la bobine est la réponse du sujet à ce que l'absence de la mère est venue à créer sur la frontière de son domaine, sur le bord de son berceau, à savoir un *fossé*, autour de quoi il n'a plus qu'à faire le jeu du saut / ... / l'objet à quoi cette opposition s'applique en acte, la bobine, c'est là que nous devons désigner le sujet. À cet objet, nous donnerons ultérieurement son nom d'algèbre lacanien — le petit *a*» (Lacan, *op.cit.*, Livre XI, p. 60).
 - (15) «La danse renvoie à l'amour, à la mort.» (Pierre Legendre, *la Passion d'être un autre, étude pour la danse*, Paris, Seuil, 1978, p. 138)
 - (16) «la théologie médiévale /.../ manie avec une extrême dextérité la *figuration symétrique des deux femmes*, en jouant ici des thèmes indissociables, l'amour et la mort» ; «La résonance des danses renvoie ainsi au thème mystique d'Ève et Marie, c'est-à-dire aux *métaphores sexuelles de la jouissance phallique et virgine.*» (*ibid.*, pp. 141 -142)
 - (17) Voir la figure 1 : décor d'*Amphion* dessiné par Valéry (*Valéry Peintre Sculpteur*, Musée Paul Valéry, Ville de Sète, 1974, ouvrage non paginé)
 - (18) Voir la figure 2 : «Homme allongé rêvant devant la mer», dessin de Valéry, illustrant «le Cimetière marin» (*ibid.*)
 - (19) «toute la réglementation, morale et technique, / ... / nous reporte à la

thématique de l'*homo rectus*, au dogme d'après lequel l'homme ayant été créé

la station verticale est constitutive d'un sens légal, à savoir que l'être debout ressemble à Dieu, l'Autre absolu.» (P. Legendre, *op. cit.*, p. 34)

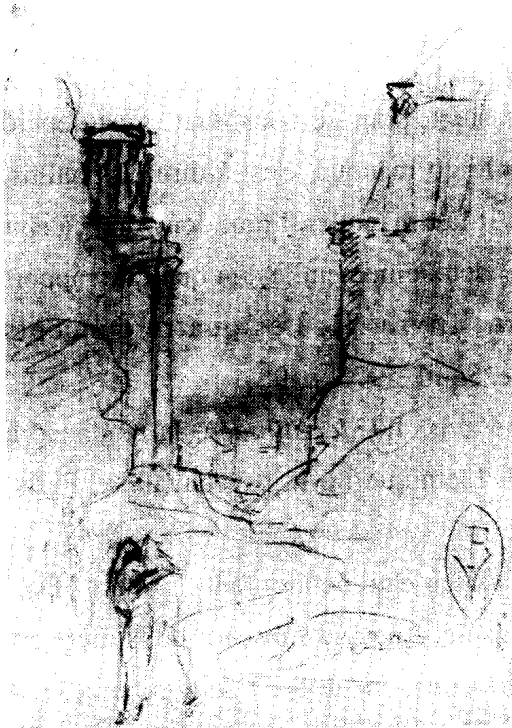


figure 1



figure 2