

# Sommaire

Introduction : le poème et la danse.....	7
Portrait du poète en danseur.....	11
Le statut théorique des textes sur la danse.....	12
<i>Une philosophie de la danse ?</i> .....	12
<i>Sortir de la philosophie par la danse ?</i> .....	13
<i>Sortir de l'esthétique par la poétique</i> .....	15
<i>Fortune et infortune de la poétique</i> .....	16
Valéry, une politique de l'esprit, une stratégie de la sensibilité....	18
<i>Le poète et la méditerranée : un poète en quête de corps</i> .....	19
<i>La Méditerranée : théâtre de la lumière et de l'ombre, du mouvement et de la précision</i> .....	24
<i>Le moi et ses doubles</i> .....	28
<i>L'ange et le courtisan</i> .....	34
L'évolution d'une pensée de la danse : des amitiés décisives.....	40
<i>Le milieu symboliste et la danse</i> .....	41
<i>Pierre Louÿs</i> .....	43
<i>Mallarmé : une autre conception du poème et de la danse</i> .....	46
<i>Degas : analytique et cruauté</i> .....	51
L'Âme et la danse.....	55
Synopsis de L'Âme et la danse.....	56
<i>La forme dialogue et les protagonistes de L'Âme et la danse</i> .....	57
<i>Entrée en matière : la distinction du corps et de l'âme</i> .....	59
<i>Construction de l'espace de la danse</i> .....	60
<i>Construction du temps : l'imminence et la vitesse</i> .....	62
<i>Le corps et l'esprit : temporalité de l'acte</i> .....	64
Le contexte chorégraphique de L'Âme et la danse.....	66
<i>Les Ballets russes et suédois</i> .....	66
<i>La danse moderne et les images plastiques du corps moderne : vers un art de la pauvreté</i> .....	68
<i>Connaissance de la danse grecque antique : recherches érudites et analyses savantes</i> .....	72

L'Âme et la danse, sous le signe de Karin .....	76
<i>Pros Charin, à Karin</i> .....	77
<i>Une histoire d'Âme et de peau</i> .....	80
<i>La danse est un cri : du bon usage de la bouche</i> .....	83
Mettre en scène <i>L'Âme et la danse</i> .....	88
L'Âme et la danse, <i>Arles et Sète</i> .....	88
<i>Danse et théâtralité : du performatif à la performance</i> .....	92
<i>Actes ou états de corps</i> .....	95
Les mélodrames .....	99
<i>Amphion et Sémiramis : deux mélodrames expérimentaux</i> .....	100
<i>Amphion : genèse et analyse</i> .....	101
<i>La réception d'Amphion</i> .....	106
<i>Sémiramis : genèse et analyse</i> .....	110
<i>Réception de Sémiramis</i> .....	118
Ida Rubinstein et l'idée d'un art total .....	122
<i>Ida Rubinstein et les Ballets russes</i> .....	123
<i>Les ballets Rubinstein : poésie, musique et danse</i> .....	127
<i>Le projet d'Ida Rubinstein : l'art aux trois visages</i> .....	130
<i>Paul Valéry et la scène : la réflexion sur l'œuvre d'art totale</i> .....	132
<i>Wagner et Nietzsche : de la bonne articulation des arts</i> .....	133
<i>Mélodrame, danse et liturgie</i> .....	136
<i>L'avenir des théories valéryennes du théâtre</i> .....	140
Fragments d'une poétique de la danse .....	143
La danse, la peinture, le poème .....	143
<i>De la danse</i> .....	145
<i>Degas et les danseuses</i> .....	150
<i>L'informe</i> .....	154
La danse et l'appareil .....	158
<i>Degas et l'appareil</i> .....	158
<i>Valéry et la photographie</i> .....	161
<i>Le cinéma et l'art du mouvement</i> .....	165
Vers une philosophie de la danse ? .....	167
<i>Retour de Socrate en danse</i> .....	168
<i>Critique de la philosophie</i> .....	173
<i>Théorie de l'art, théorie de l'acte</i> .....	175
Conclusion : la danse à contre temps .....	179
Bibliographie .....	183

## Introduction : le poème et la danse

*« Et comment cette tête si petite, et serrée comme une jeune pomme de pin, peut-elle engendrer infailliblement ces myriades de questions et de réponses entre ses membres, et ces tâtonnements étourdissants qu'elle produit et reproduit, les répudiant incessamment, les recevant de la musique et les rendant tout aussitôt à la lumière ? »<sup>1</sup>*

La danse développe une forme de pensée dialoguée, tout comme pour Valéry le poème est dialogue, récitatif, adresse. Si le poète s'intéresse à la danse, c'est qu'elle prodigue sans cesse de nouvelles questions qui relancent son propre mouvement, mais aussi celui de la pensée, de l'écriture, leur conférant nécessité et pertinence. Valéry écrit ainsi un des plus beaux textes consacrés à la danse, comme un contrepoint au dialogue que la danseuse entretient avec l'espace et le mouvement, en une sorte de physique de la pensée. *L'Âme et la danse* n'est pourtant qu'un moment dans le dialogue constant avec la danse que le poète maintient et reprend sans cesse dans toute son œuvre. Dans cet échange, curieusement, n'apparaissent jamais les œuvres les plus célèbres qui dessinent pour nous le visage de la danse dans la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle. Ce qui retient l'attention de Valéry, ce sont des aspects, des fulgurances, des commencements de mouvement, tout un art qui redessine un visage trop connu, et qui met en mouvement une certaine idée de la danse. Relire les textes de Valéry consacrés à la danse, c'est ainsi retrouver la vivacité d'une expérience, une époque de la sensibilité, avec le désir d'en préciser la carte, d'en proposer de nouveaux parcours, quelques chemins de traverse où continuent de nous attendre de beaux moments de danse, des projets inaboutis, des expériences à reprendre.

Une lecture attentive de l'ensemble des textes de Paul Valéry révèle un intérêt pour la danse bien plus prononcé et suivi que celui qu'on

---

1. P. Valéry, *L'Âme et la Danse*, *Œuvres II*, La Pléiade, Gallimard, 1960, p. 161.

lui accorde souvent. La danse y est présente sous la forme de projets de ballets, de réflexions théoriques, de poèmes. Elle transforme son rapport au poème et confirme certaines de ses intuitions : le poème est un travail sur la voix et ses rythmes, mais aussi, de ce fait, un travail sur le corps. La danse qui habita le poète donne à entendre autrement son œuvre poétique et permet en partie de comprendre son inflexion progressive vers une prose poétique et rythmée. L'idée de rythme s'en trouve modifiée, de moins en moins liée à la versification, de plus en plus soucieuse de trouver pour la voix des rythmes qui tiennent à sa physicalité, à son énergie, plutôt qu'à la forme de l'écriture.

En s'appuyant sur une lecture qui est aussi une écoute de ses poèmes, on peut mesurer à quel point sa réflexion théorique n'est pas une réflexion abstraite. Elle se nourrit d'une attention à la danse d'une sensibilité peu commune. *L'Âme et la danse*, est en réalité un poème. Seul un poème qui tisse une pluralité de voix peut donner à la danse la sienne : la danse est pour Valéry une forme de pensée et, d'une certaine manière, une écriture. Elle a part au langage et à un art de l'écriture qui n'est pas étranger au poème. Cette approche de la danse qui m'a toujours paru essentielle témoigne d'une réelle modernité de Valéry : l'art contemporain nous a habitués à considérer qu'aucun art ne peut se définir par un médium qui lui soit propre, et qu'il n'y a pas de frontière clairement définie entre les arts, mais toujours des passages de l'un à l'autre. Ce passage de la voix à la danse, Valéry l'expérimente dans ses mélodrames, qui prennent bien des libertés à l'égard de l'idée wagnérienne d'œuvre d'art totale. Dans cette expérience, il est conduit à prendre conscience des limites de la scène de son temps et du caractère intempestif de ses projets, ce qui le conduira à poursuivre sa réflexion sur le théâtre et la scène.

On s'expose donc à ne rien comprendre à l'œuvre de Valéry si on ne prend pas en compte le dialogue qu'elle entretient avec les autres arts, avec la danse en particulier. Paul Valéry soulignait déjà qu'une histoire du symbolisme qui ne s'appuierait pas sur une histoire de la musique serait incapable de comprendre quoi que ce soit à la poésie de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, parce qu'elle construit ses propres rythmes à partir d'une certaine idée qu'elle se fait de la musique. Ce qui vaut pour la poésie et la musique concerne aussi la relation du poème à la danse et vaut réciproquement pour la danse : prendre en compte

sa relation au poème, c'est aussi percer quelque chose du mystère de sa naissance et de sa vitalité. Il s'agit de comprendre le poème et la danse comme actes, de saisir ce que le poème fait à la danse et ce que la danse fait au poème. Valéry fut particulièrement sensible à cette puissance de la danse. Loin d'être un art évanescant, disparaissant, elle invente son temps et marque son époque. Elle vient inscrire la trace de ses actes dans la forme d'un poème, dans une expérience de l'espace, du corps et de la pensée.

Ce postulat méthodologique n'est certes pas entièrement nouveau : certaines histoires de l'art comme celle de Giovanni Lista consacrée aux arts de la scène – et d'autres études sur lesquelles nous insistons – se présentent d'emblée comme des démarches transversales qui permettent de saisir les liens féconds entre certaines pratiques théâtrales, poétiques, et la danse. La lecture que je propose de l'œuvre de Valéry va dans ce sens, bien qu'elle constitue une approche très fragmentaire de ces relations. On peut penser qu'une relecture des œuvres de Claudel et de Cocteau apporterait aussi beaucoup d'éléments neufs pour une histoire de la danse et du poème.

Cette transversalité est d'autant plus justifiée dans le cas de Valéry, que son œuvre s'attache souvent à des formes méconnues ou expérimentales de l'art. En matière de danse, il s'intéresse moins aux ballets célèbres qu'à des danses hybrides et à l'expérimentation d'une nouvelle relation entre les arts. C'est une autre danse, une autre scène, un autre théâtre qui s'esquissent à la lecture de son œuvre, présence en creux de ce qu'une histoire de la danse ne parvient qu'à deviner. Si, au *xx<sup>e</sup>* siècle, quelques œuvres furent notées, analysées avec soin, beaucoup d'autres ont laissé peu de traces dans la mémoire et les archives, jouées un soir ou deux, jamais reprises. Les œuvres de Valéry pour la scène sont elles-mêmes victimes de cet oubli qui affecte beaucoup d'expériences en danse, mais une lecture de son œuvre leur restitue une autre présence. Il y va d'un sauvetage d'œuvres expérimentales, en partie inabouties, mais qui éclairent sous un autre jour une histoire souvent condamnée à s'en tenir aux œuvres majeures, dont on a gardé plus de traces.

La relation de Valéry à la danse révèle ainsi certains aspects méconnus d'une époque de l'art, mais aussi le rapport singulier de Valéry à son temps. Elle nous montre un poète attentif aux formes

mineures d'une culture, susceptibles de la transformer. Sans y insister outre mesure, on repère par exemple à lire les textes de Valéry, mais aussi sa biographie, l'importance qu'il accorde aux théâtres d'ombres et de marionnettes – comme Kleist –, intérêt qui rejoint les théories contemporaines les plus novatrices de la danse, celles de Craig ou de Schlemmer, centrées sur le rapport du corps dansant à celui de la marionnette. Il est fréquent que l'art le plus moderne naisse de pratiques populaires, mineures, où il puise quelques éléments de subversion. Cette relation entre des formes d'art mineures et l'élaboration d'un art savant traverse l'œuvre de Valéry et lui confère sa radicalité et sa légèreté.

## Portrait du poète en danseur

**L'***Âme et la danse*, paru en 1921, reste un texte majeur pour tous ceux qui s'intéressent à la danse. Il allie une forte densité poétique à une analyse aigüe et sensible de la danse, dont la pertinence ne manque pas de frapper les danseurs eux-mêmes. Il occupe en outre une position centrale dans l'œuvre de Valéry : à lire ce texte en relation avec l'ensemble de l'œuvre, il conduit à réévaluer la place de la danse dans le travail du poète. Il apparaît que la danse n'est pas pour lui un objet parmi d'autres, mais qu'elle semble partout présente dans ses poèmes et dans ses essais théoriques, sous forme de motifs, de thèmes ou de rythmes. Inversement, il devient clair que ce texte condense un ensemble de réflexions sur l'espace, le temps, les rapports du corps et de l'esprit. Ce dialogue sur la danse trouve son prolongement théorique dans deux textes presque aussi connus : *De la danse* dans *Degas, danse dessin* et *Philosophie de la danse*, parus en 1936. Mais il trouve aussi un prolongement pratique lors de la création avec Ida Rubinstein, de deux mélodrames, *Amphion* (1931) et *Sémiramis* (1934), bien qu'ils eurent moins de succès que ses textes théoriques. Valéry ne pratiqua certes pas la danse, mais sa réflexion sur la danse est étayée par un socle théorique puissant et par une fréquentation de la scène que l'on a trop souvent tendance à minorer.

Pourtant, la plupart des lecteurs de *L'Âme et la danse* restent déconcertés par l'absence de référence précise aux œuvres de l'époque : aucun nom de danseuses, et une multitude de mouvements qui relèvent manifestement de danses très différentes. La danseuse Athikté semble passer de la marche et de la rythmique dalcroziennne, aux entrechats du ballet classique, aux mouvements extatiques des danses orientales. Cette apparente désinvolture à l'égard de la danse même, de sa technicité, laisse penser que Valéry s'y connaissait peu en matière de ballet, ce que sa biographie dément en grande partie. En même

temps, les danseurs sont souvent étonnés de la pertinence de certaines remarques concernant leur art. Il faut plutôt en conclure que ce texte relève d'une démarche bien peu fréquente dans le champ de la danse : il assume le parti pris d'une réflexion théorique, à l'inverse de la littérature critique et journalistique, qui domine en France dans les années 20, plus portée à promouvoir ou à discréditer les spectacles qu'à en définir les enjeux.

À première vue, ce parti pris s'inscrit dans le projet plus général de développer une réflexion théorique sur l'art et sur la poésie. Ce projet est inséparable de la pratique poétique de Valéry ; il caractérise son œuvre toute entière. Mais il conduit le poète à redéfinir son rapport à la philosophie et à la culture antique.

#### LE STATUT THÉORIQUE DES TEXTES SUR LA DANSE

##### *Une philosophie de la danse ?*

Plutôt que de théorie, au sens général du terme, il semble qu'il s'agisse ici de philosophie : *Philosophie de la danse* revendique explicitement ce statut. Les textes de Valéry sur la danse se démarquent fortement des textes de danseurs et de critiques, nombreux à la même époque. Dans la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle, les réflexions théoriques sur la danse sont rarement développées pour elles-mêmes. Elles sont souvent très techniques (Dalcroze, Laban), ou intégrées à un récit autobiographique (Wigman), parfois liées à un travail critique (Levinson, Divoire). Assumer un parti pris théorique au sujet de la danse revient, semble-t-il, à s'inscrire dans une tradition philosophique.

Les personnages de *L'Âme et la danse* sont directement empruntés au *Banquet* : Socrate, Phèdre et Eryximaque sont trois personnages de ce célèbre dialogue platonicien. Le texte ultérieur *Philosophie de la danse* semble également confirmer que Valéry entendait développer à propos de la danse une réflexion philosophique, différente des critiques de ballet, genre que pratiqua Mallarmé par exemple. Mais on sait aussi que Valéry se méfiait de la philosophie, et qu'il en fit à plusieurs reprises une critique sévère, en particulier dans *Léonard et les philosophes* (1928). Ces réserves n'empêchèrent pas nombre de ses contemporains de le considérer comme un philosophe : Brun-

schvicg<sup>1</sup>, mais aussi le révérend Père Gillet, par exemple. Ce dernier lui consacra une conférence qui cherchait à dégager de son œuvre sa portée métaphysique, malgré les protestations de Valéry<sup>2</sup>.

Il faut donc ici rappeler que ces protestations et ces réserves ressemblent beaucoup à celles des philosophes qui entendent renouveler la philosophie en sortant de la tradition philosophique, et que ce geste est toujours ambigu : pas de philosophie ! signifie aussi bien : une autre lecture et une autre pratique de la philosophie ! Maintenir ce terme, ce serait pourtant rendre justice à Valéry, d'autant que l'histoire de « la » philosophie intègre depuis longtemps dans la lecture des systèmes philosophiques des démarches très hétérogènes (poétiques, scientifiques, artistiques). D'un autre côté, on risque ainsi de perdre de vue qu'il s'agit à chaque fois de transformer la philosophie et, dans le cas de Valéry, on risque de minorer la critique de l'esthétique qu'il entend développer.

Si on veut prendre en compte la teneur philosophique des textes de Valéry consacrés à la danse et à la poétique, il ne suffit donc pas de souligner leur rapport à la tradition, mais il faut avant tout préciser ce qu'ils apportent et transforment dans le champ philosophique.

### ***Sortir de la philosophie par la danse ?***

En réalité, c'est la danse elle-même qui semble résister à la philosophie : l'idée d'une philosophie de la danse semble presque un paradoxe. Très peu de textes philosophiques ont, depuis le début du XIX<sup>e</sup> siècle, été consacrés à la danse. Les raisons de cette lacune sont nombreuses : l'esthétique a du mal à assigner un statut à un art qui est à la fois du temps et de l'espace, et qui n'a pas d'autre médium direct que le corps. En outre, la danse tend à confondre sans cesse le divertissement, l'agrément et la contemplation, dans un mélange qui va à l'encontre des distinctions kantienne. Ce n'est que depuis peu que les philosophes tentent de confronter leur discipline à une réflexion sur

---

1. Brunschvicg « me cite dans tous ses livres. J'ai beau me défendre d'être philosophe – » in *Cahiers*, anthologie de J. Robinson-Valéry, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2 vol., 1973-1974, *Cahiers II*, p. 864.

2. À propos de la conférence du R.P Gillet, Valéry note : « Je ne crois pas avoir jamais prononcé le mot Devenir. Quant à l'agnosticisme, ce n'est point pour moi une idée précise... » (Lettre au R.P Gillet, in *Lettres à quelques-uns*, Gallimard, 1952).

la danse : Michel Bernard fut un des premiers à tenter une approche philosophique de la danse, non d'ailleurs sans se référer longuement à Valéry.

L'ignorance de la danse par la philosophie est d'autant plus singulière que les danseurs cherchent eux-mêmes à se confronter à la philosophie : sous l'impulsion d'abord des pédagogues, ensuite des AID<sup>3</sup>, de nombreuses conférences-démonstrations sont organisées, qui permettent de développer une réflexion sur les pratiques pédagogiques et chorégraphiques. D'autre part, il convient de nuancer cette réticence de la philosophie à l'égard de la danse : les philosophes s'intéressent à la danse, même si celle-ci résiste à son incorporation dans le discours philosophique. À partir de 1955, Étienne Souriau ouvre la Sorbonne aux danseurs<sup>4</sup> qui y prennent eux-mêmes la parole. Mais ce mouvement s'amorce dès les années 30 : en 1931, Mary Wigman propose à la Sorbonne une conférence intitulée « Philosophie de la danse »<sup>5</sup>, et les philosophes commencent à intégrer la danse au « système des beaux-arts ». En 1926, Alain, dans son *Système des Beaux-arts*, consacre quelques pages à la danse. Il y distingue la danse guerrière, la danse amoureuse, la danse religieuse (le rituel), et leur adjoint une réflexion sur l'art équestre et l'acrobatie. Ses réflexions ne manquent pas de pertinence, même si elles semblent détachées de toute contextualisation explicite du propos. L'intérêt accordé aux parades militaires est un signe d'époque : on sait le rôle que jouent certains chorégraphes comme Laban dans l'organisation de défilés professionnels, sportifs et politiques. Alain par ailleurs connaissait bien l'œuvre de Valéry et avait consacré à *La Jeune Parque* un commentaire que Valéry reçut comme à son habitude avec ironie<sup>6</sup>.

Malgré cette attention commune à la danse, on peut aisément mesurer tout ce qui sépare la réflexion et la méthode valéryennes des analyses philosophiques de la danse par Alain.

---

3. Fondées en 1932 par Rolf de Maré, les Archives Internationales de la Danse organisent spectacles, conférences, démonstrations, essais.

4. Florence Poudru, *Lifar, la danse pour patrie*, Hermann, collection « danse », 2007, p. 179.

5. Jacqueline Robinson *L'aventure de la danse moderne en France (1920-1970)*, éd. Bougé, collection « Sources », 1990, p. 104.

6. Valéry, *Le philosophe et la Jeune Parque*, in *Œuvres I*, p. 163.