

De Descartes à Athikté: métamorphoses du sensible chez Valéry

Thomas Vercruysse

S'il est possible de concevoir l'imaginaire valéryen comme une « dramaturgie conceptuelle »¹, nous voudrions ici étudier deux de ses scènes, et ce qui motive chez lui le passage de l'une à l'autre. La première, la scène analytique, étant dominée, d'après l'expression de Deleuze, par un « personnage conceptuel »², Descartes, quand la seconde, que nous décrirons plus loin, voit l'émergence d'un autre « personnage conceptuel », Athikté, témoignant d'un changement de paradigme. Il ne s'agit pas d'affirmer que le parcours de Valéry « culmine » avec Athikté³ ; il serait plus juste de parler de polarisation de sa pensée, la danseuse permettant de répondre à Descartes, dans un mouvement caractéristique d'une dialectique ouverte⁴.

Sans que l'on puisse parler de reniement, nous aimerions étudier le renoncement de Valéry à un certain cartésianisme, celui de l'intelligence déductiviste, et l'affirmation du « danser » comme paradigme de la poétique, mais d'une poétique pensée depuis les conditions du sentir lui-même, ou plutôt depuis la condition d'un sentir renouvelé.

Nous étudierons donc la « scène cartésienne », dominée par un imaginaire scopique, avant d'envisager les raisons de sa reconfiguration. Reconfiguration rendant nécessaire l'apparition d'Athikté et, plus généralement, de la danse, évoluant dans un espace resti-

¹ Nous empruntons cette expression à Michel Pierssens.

² Voir le chapitre du même nom Deleuze, Guattari (2005).

³ Ne serait-ce que pour des raisons chronologiques : *L'Âme et la danse*, où Athikté déploie ses entretchats, datant de 1921, n'est pas la dernière œuvre de Valéry. Mais, outre le fait qu'Athikté hante le *Peri ton tou theou*, projet valéryen au long cours, et inachevé, Lust, héroïne de *Mon Faust*, apparaît à bien des égards comme un avatar de cette dernière.

⁴ Nous nous permettons de renvoyer ici à la belle formule d'Alain Badiou : « La dialectique n'est jamais le successif dualisé des concepts. La dialectique est la polarisation d'un espace qui s'articule » (Badiou [2008]: 131).

tuant les droits de l'ouïe et du toucher, coordonnées à partir desquelles nous pourrions concevoir l'articulation du sentir et du faire valéryen.

1. *Sous le signe de Descartes : cartographie analytique et pouvoir scopique*

Il y eut un temps où je voyais.

Je voulais voir les figures des relations entre les choses, et non les choses. [...] Je savais que l'essentiel était figure. Et c'était une sorte de mysticisme, puisque c'était faire dépendre le monde sensible aux yeux, d'un monde sensible à l'esprit et réservé, supposant révélation, initiation etc. (Valéry [1960]: 1532)

La référence à Descartes⁵ est sans doute liée, chez Valéry, à une conception synecdochique de la sensibilité. Synecdochique, en tant que la sensibilité se réduirait à sa perception par l'esprit ou mieux : se réduirait à l'esprit. Le projet du Système visant à dresser une carte de l'esprit humain dresserait alors une carte de la sensibilité et suivrait pour ce faire le modèle de la géométrie analytique de Descartes. Dans sa *Géométrie*, d'abord publiée en appendice au *Discours de la méthode* (en 1637), Descartes proposa une méthode pour désigner les points et les droites par des nombres ou, algébriquement, par des lettres. Sa méthode est semblable à celle utilisée pour donner des références cartographiques en chiffres comptés à partir d'une « origine », et basée sur l'idée d'un quadrillage de la carte par des droites perpendiculaires. Sous le signe de Descartes s'esquisserait le dessein d'une cartographie analytique représentant le fonctionnement de la pensée traduit sous forme d'équations. La méthode de Descartes est élaborée à partir de l'algèbre car celle-ci, contrairement à l'arithmétique, garderait intacte la genèse du nombre et conserverait les stades du raisonnement à chaque fois. Valéry loue ainsi la « Transparence volontaire de l'algèbre – qui fait *voir* tout le temps notre route⁶. » Cette préférence de Descartes pour l'algèbre, dans les termes même où Valéry la décrit, signale son inféodation au paradigme scopique. Elle nous indique en effet qu'il fait fusionner le savoir et son *medium*, le chemin de sa transmission : savoir suppose de savoir comment on a pu savoir. Cette fusion est rendue possible dans l'algèbre car le

⁵ Descartes n'est pas la seule référence à invoquer ici. Poe, et son concept de *consistency*, occupe également une place cruciale. Mais ces deux « figures » ont en commun de faire dépendre l'intelligence d'un paradigme scopique, tout du moins dans la lecture qu'en fait Valéry.

⁶ Valéry (1957): 644. Cette importance du scopique, est très présente aussi à la page qui suit : « La conscience est dans une certaine mesure indépendante (en tant qu'elle *voit*) des activités de ses constituants. [...] Il s'agit de rendre visible cette marche qui par définition ne l'est pas ».

signe y est en relation d'identité, de quiddité avec ce qu'il désigne ; l'algèbre apparaît en cela comme un îlot préservé du nominalisme⁷.

Les exercices algébriques présenteraient donc pour Valéry l'intérêt de « placer devant les yeux » l'activité de l'esprit, ils fonctionneraient comme une hypotypose. À cette mise en lumière s'adjoint la vertu de modélisation que possèdent les mathématiques :

Faire des mathématiques, – c'est-à-dire rendre visible et tangible tout le travail propre de l'esprit sur une question donnée – introduire éléments et opérations en pleine lumière – cela est tout à fait enivrant – Réduire à la quantité pour former les éléments du calcul c'est réduire aux opérations mêmes – et réunir ces quantités par d'autres opérations – tout cela est mouler l'esprit. (Valéry [1960]: 74)

L'algèbre, et les mathématiques en général, ont un autre avantage : leur conception du monde traite de la perfection de l'être, non des vicissitudes du devenir. Les mathématiques cartésiennes, considérant l'effet du temps comme nul, offrent également la promesse de maîtriser l'espace. L'entreprise de Valéry qui vise à cartographier l'esprit, se fondant sur les mathématiques, doit pouvoir arriver à son terme, le territoire qu'elle vise étant nécessairement délimité. Car la pensée de Descartes, sur laquelle Valéry prend exemple, est déductive, c'est une *analytique*, donc une pensée du dedans, par opposition à la dialectique qui doit son progrès à l'intégration du dehors. Cernant un dedans, elle doit pouvoir en venir à bout car celui-ci, comme on l'a dit, ne connaît pas le devenir, n'évolue pas. Aux yeux de Valéry, le monde de Descartes a le mérite de proscrire le principe de Carnot, à savoir l'entropie, le deuxième principe de la thermodynamique. Les conditions de l'univers de Descartes s'exprimant par des équations, la conservation y règne ; cet univers ignore le principe de Carnot qui, dit Valéry, est le « signe fatal de l'inégalité ».

Ainsi, le monde de Descartes semble en mesure de réaliser le rêve de Valéry qui est un rêve de totalisation : à l'horizon de sa recherche, l'esprit doit pouvoir être appréhendé comme une sphère close, comme une machine, une combinatoire. L'entreprise de *tabula rasa* cartésienne, visant à loger dans un site de pensée qu'il a lui-même fondé, est aussi de l'ordre de la profération : par le Cogito⁸, Descartes « parle près de la

⁷ Le nominalisme valéryen est qualifié par Michel Jarrety de « conscience aiguë de l'inadéquation que les mots maintiennent avec le monde qu'ils ont charge de dire, comme avec la pensée, en raison tout ensemble de l'antériorité et de l'extériorité dont ils se trouvent marqués » (Jarrety [1991]: 22).

⁸ Nous citons à ce propos le commentaire de Michel Jarrety : « Du Cogito, Valéry affirme : "C'est un magnifique cri [...]" Ces mots ne sont pas écrits, mais articulés d'une voix vive. Ils renvoient doublement à un langage d'action : parce que le cri renoue avec la naissance du langage, mais

source⁹ ». À ce titre, il entre en résonance ou annonce la poétique valéryenne dont Michel Jarrety montre qu'elle se doit de « maintenir toujours le ravissement de l'incipit : "Toute poésie gît dans le commencement, ou plutôt est tout le temps un commencement"¹⁰ – et Valéry, en marge, corrige "tout le temps : non mais aussi souvent que... ". Aussi souvent que possible assurément, pour qu'à l'écart des faux-semblants la voix s'assure d'être toujours événement et que la poésie, état chantant du langage, se tienne au plus près de sa source : la voix de sa source, tout ensemble, et l'enfance du langage » (Jarrety [1991]: 119). L'intégrité de la voix poétique tient à sa vertu émergente, ou plutôt est vertu en tant qu'elle est émergence ; elle prend pour modèle le Cogito pour ce qu'il est événement, se confondant avec sa source.

Ce cartésianisme de la cartographie analytique s'annexe d'autres figures, congruentes, qui dessinent une première cosmologie valéryenne dont Poe, Laplace mais d'abord Newton fournissent d'autres étoiles. Dans les dernières années de sa vie, Valéry, parvenu à l'heure du bilan, considère que deux voies s'offrent à l'intellect :

Les livres de mathématiques ne m'intéressent que parce qu'ils sont les seuls livres qui ont pour objet *la manœuvre de l'esprit* – ceci sans trop de conscience. L'appareil logique dissimule cette manœuvre, qui est cependant déclarée dans le mot inévitable *je puis*, n[ou]s pouvons – essentiel aux math[ématiques].

Or je crois, depuis deux fois 25 ans, que c'est là *un des deux grands moyens de l'intellect*, – l'autre étant la faculté d'être « *instruit par l'expérience* » unie à celle de voir ce qui est¹¹.

En analysant la déclaration valéryenne, on serait tenté de dégager une dichotomie entre la déduction mathématique, fondée sur le calcul, et l'approche empirique, dominée par le registre scopique (« voir ce qui est »). Or, comme allons tenter de le montrer, les deux approches ne sont pas nettement dissociables : la déduction d'obéissance mathématique est également tributaire d'une économie scopique, ce qui assure la cohérence de cette cosmogonie essentiellement bicéphale, alliant Descartes et Newton.

Les deux « grands moyens de l'intellect » que distingue Valéry sont utilisés avec une égale fécondité par Newton, référence initiale à laquelle il emprunta le titre *d'Arithmetica universalis*, avant de prendre appui sur la Géométrie analytique de Descartes. Les parties proprement mathématiques des *Principia* sont conformes au genre des traités

également parce qu'il vient effacer l'abstraction d'un sens qui s'en éloignerait » (Jarrety [1991]: 406 s.).

⁹ Nous pastichons ici la couverture du tome XI de l'édition « Intégrale » des *Cahiers* de Valéry, « Écrire près de la source ».

¹⁰ Paul Valéry, C, XXIV, 862. Cité par Jarrety (1991): 119.

¹¹ La citation date de 1943.

de mathématiques appliquées, reprenant leur structure axiomatique et déductive, et adoptant, sur le plan formel, leurs méthodes de résolution géométrique des problèmes. D'un autre côté, Newton revendiquait clairement le statut de « philosophe expérimental » : son premier article sur les couleurs soutient l'idée que la découverte de la réfrangibilité spécifique est bien une conclusion directe de l'expérience, sans hypothèse préalable ; elle est donc conforme aux canons inductifs tels que Bacon les a définis. La science expérimentale peut prétendre à une meilleure compréhension de la nature que le simple recueil factuel, si la remontée inductive vers la cause est bien menée : l'induction ne saurait, par conséquent, s'abstraire de la méthode. Si les deux voies ont même dignité méthodique, selon Newton, il n'est pas sûr que ce dernier ait accompli l'unification des deux principaux courants de la révolution scientifique, le courant mathématique et le courant baconien, ou expérimental, dans la mesure où, comme le fait remarquer Philippe Hamou, « cette unification apparaît plutôt comme une juxtaposition que comme une véritable synthèse méthodologique » (Hamou [2002]: 150).

La méthode valéryenne, telle que nous l'avons jusqu'ici étudiée, se place clairement sous la tutelle du pan mathématico-déductif ; mais si Newton ne parvient pas à opérer de véritable synthèse, il dresse un pont entre les deux courants, tels que Valéry les énonce, de par l'influence qu'eut sur lui le mécanisme de Descartes et les schèmes conceptuels le légitimant. Le privilège d'intelligibilité du mécanisme selon Descartes repose à la fois sur la simplicité et la fécondité extrême de cette hypothèse et aussi, plus profondément, sur le fait qu'elle répond adéquatement à l'idée innée que nous avons de l'essence des choses corporelles. Cette idée ne se distingue pas, d'après Descartes, de l'idée d'étendue, laquelle est susceptible d'être examinée *a priori*, dans le cadre conceptuel d'une « mathématique pure et abstraite »¹². Ce qui nous intéresse particulièrement ici, c'est que toute la physique cartésienne est une autre forme de géométrie, dans la mesure où toutes ses lois, dérivant de la considération abstraite de l'étendue, peuvent être déterminées, comme en mathématiques, *a priori*, sans que le recours à l'expérience ne s'impose. Si l'expérience n'est pas sollicitée, la dimension scopique de ce savoir s'affirme pourtant, épousant un raisonnement fondé sur l'intuition et la déduction : si le mécanisme ne peut rendre compte du visible sans recourir aux petites parties de la ma-

¹² « Et je me ressouviens que, lors même que j'étais encore fortement attaché aux objets des sens, j'avais tenu au nombre des plus constantes vérités celles que je concevais clairement et distinctement touchant les figures, les nombres, et les autres choses qui appartiennent à l'arithmétique, à la géométrie ou en général à la mathématique pure et abstraite » (Descartes [1992]: 159).

tière dont nous n'avons pas d'expérience, et que nous ne voyons donc pas, ces petites parties, « invisibles de fait, sont visualisables en droit » : « Sous le surplomb de la géométrie, les différences entre une machine visible qu'on aurait ouverte pour en étudier le fonctionnement et un mécanisme intestin s'annulent » (Hamou [2002]: 131). La continuité de la représentation visuelle est réalisée par la chaîne déductive :

Dans les deux cas il nous semble voir clairement et distinctement pourquoi les choses s'accomplissent comme elles le font, car l'on peut suivre dans les rouages successifs et contigus la chaîne des causes et des effets, la coprésence de l'agent au patient, sans jamais avoir à supposer une action causale qui s'effectuerait à distance ou requerrait des entités occultes¹³.

Le mécanisme cartésien, dans ses assomptions fondamentales, s'accorde avec les canons de l'intelligibilité visuelle et géométrique, ce qui a fortement contribué à sa diffusion dans l'ambiance empiriste des philosophes expérimentaux anglais (les Boyle, Glanvill, Hooke, Wren et Wallis) fortement imprégnés par un paradigme visuel. S'ils ont renoncé à l'intuition intellectuelle des essences, ils ont souvent conservé un modèle de fondation intuitive du savoir procuré par la vision sensible autoptique, qui nous dévoile sans nous abuser la vraie forme et le vrai mouvement des choses naturelles. Ainsi Newton reste-t-il fidèle au concept d'analogie de la nature, qui nous permet d'inférer du visible à l'invisible pour les qualités propres ou primitives des corps (au nombre desquelles il ne compte pas la gravité). Sans adhérer au contenu spécifique de la doctrine, il demeure attaché aux normes d'intelligibilité qui caractérisent le mécanisme cartésien, établissant un lien solidaire entre le scopique et le déductif.

Comme Christiane Chauviré le fait remarquer, « la philosophie contemporaine est souvent restée dominée par la métaphore de l'œil mental. Quant aux modernes (Hobbes, Descartes, Locke *et alii*), même constat. Pour ne parler que de Kant, il est frappant de constater le tribut qu'il paie dans sa théorie du schématisme¹⁴ et dans sa philo-

¹³ Hamou (2002): 131 s. Cependant, comme le fait remarquer Philippe Hamou, cette démarche *a priori* de Descartes ne repose sur le déductivisme pur que pour la partie pure de sa physique, celle qui considère l'essence des corps et les lois du mouvement. Pour la physique concrète, les procédures deviennent hypothético-déductives et s'appuient, en plus ou moins grande proportion, sur les données de l'expérience.

¹⁴ Valéry lie aussi conceptualisation – schématisation au voir, identifiant ce processus au dessin, activité que nous examinerons plus loin. La réflexion de Valéry dans les premiers cahiers sur la conservation des images et leur reproductibilité va imprégner la conception de divers modes de symbolisation, la manière de percevoir et de relier les « symboles adjoints aux abstraits » (C, IV, 288) ayant sans doute, selon Paul Ryan, « nourri sa conception sémiologique du dessin. Ainsi, l'acte de connaître et d'appréhender les objets s'apparente au dessin dans la mesure où l'acte de

sophie mathématique au paradigme du voir » (Chauviré [2003]: 201). De l'intelligibilité visuelle du mécanisme cartésien à la conception wittgensteinienne de la démonstration comme paradigme visuel, les catégories conceptuelles employées par les discours philosophique et psychanalytique sont dominées par une économie scopique. Savoir discriminer les formes de manière claire et distincte constitue le fondement de la pensée analytique estimée généralement comme le fonctionnement de l'esprit le plus avisé, car doté de la plus grande acribie. Selon Kristeen Anderson (1993), un certain Valéry – le « rationaliste archipur » de *l'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, de Teste – peut être situé dans cette lignée intellectuelle fondée sur le scopique. Le pouvoir d'un Teste ou d'un *Gladiator* se réalise, en effet, dans un rapport de contrôle sur leur environnement, de préhension sur les choses où la faculté de voir et le pouvoir de discrimination des formes occupent une place prédominante. Devant le désordre de l'existence, Valéry tentera de développer une conscience analytique, capable d'ordonner le réel, dont l'axe fondamental est la lumière de la vision. La figure hyperbolique de ce voir omniscient est le démon de Laplace¹⁵, qui a fasciné Valéry, Laplace se fixant pour programme de poursuivre l'œuvre de Newton.

Nous n'examinerons pas plus avant cette cosmogonie, cette « scène analytique », si ce n'est pour en indiquer quelques limites décisives, justifiant, aux yeux de Valéry, le recours à une autre scène, une autre configuration de sa pensée. En effet, sur cette scène analytique, la comédie sensible se contente bien souvent de marcher dans les pas de la comédie de l'intellect, au sens où le « voir » de sensation est hypostasié à un « voir » de déduction, le sensible ne jouissant pas d'une autonomie réelle lorsqu'il s'agit de découper les données de la réalité. Ce sera donc ailleurs que dans le « voir » qu'il faudra chercher une alternative rendant raison de l'expérience et de la collecte de données sensorielles qu'elle permet, plus conforme à ce que Valéry convoitait au fond quand il parlait d'« une autre voie ». Cette voie s'impose à lui sous la poussée de la découverte du modèle réflexe¹⁶ : « Je suis devenu l'œuvre de la transformation essentielle qui s'est faite

dessiner présuppose un schéma mental de l'objet préalablement connu par l'esprit, préfiguration archétype qui sera en retour traduite et matérialisée par le dessin. Selon le vieux concept d'« im-plexe », désignant le possible sensible intérieur que porte en puissance l'être, ce sont le langage ou l'« hiéroglyphe du Langage intérieur » (C, XXIV, 145) et la mémoire, deux systèmes interdépendants et indissociables qui constituent la combinatoire qu'est l'esprit » (Ryan [2007]).

¹⁵ Sur le démon de Laplace et Valéry, nous nous permettons de renvoyer à deux de nos études, afin d'expliquer pourquoi nous passons ici rapidement sur ce point : Vercruysse (2011): 145 ss., et Vercruysse (2011): 219 ss.

¹⁶ Nous avons développé ce point dans Vercruysse (2009). Pour limiter les redites, nous ne traite-

de moi en moi l'an 92 et suivants, quand j'ai vu (et consenti à) la substance "nerveuse" de tout – pressenti et tenté de définir tout en faits de sensibilité, réflexes, propriétés fonctionnelles, durées, et substitutions de divers genres » (C, XXVII, 64). Cette asymétrie se manifeste notamment dans l'inversion du rapport de causalité, faisant l'objet d'un retournement critique. Ce retournement, caractéristique du modèle réflexe, s'accompagne d'un décentrement radical auquel Valéry adhère avec conviction :

Il faut se représenter une immense machinerie et nous plaçons naïvement notre moi, notre pensée à la Direction, au Centre.

Mais ce n'est pas vrai. Ce moi, cette pensée ne sont que l'un des produits.

Ce qui entre au corps – Ce qui en sort – Ce qui agit extérieurement sur lui – Ses réactions.

Le Moi ne saurait régner sur le dedans, ou plutôt, ce règne n'a aucun sens. La connaissance est la saisie d'une extériorité, liée à l'idée d'acte, elle-même pensée à travers le prisme du schème réflexe. C'est donc la sensation qui est à l'initiative de la connaissance, alors que « le Moi est un produit » (C, XXI, 336) : « Toute sensation ou ensemble de sensations – est élément *positif* de l'événement-acte-instant ou Unité de connaissance, le MOI étant élément *négatif*, le pôle négatif » (*Ibid.*). La conscience, à la lumière de la réflexologie, n'est pas production mais réaction, et cette inversion de la diathèse impose un nouveau modèle pour appréhender la réflexion. Valéry est donc amené à assouplir le *Cogito* cartésien pour lui substituer le *Cogito* kantien selon lequel la conscience est une coquille vide.

Ainsi, le « moi » n'est pas une entité donnée d'avance, livrée *a priori* ; il désigne une entité ponctuelle, dessine la scène d'un théâtre d'antagonismes : « Le moi est le nom du travail perpétuel d'opposition et de résolution [...] entre la demande et la réponse, entre l'unité momentanée et les séparations ou systèmes partiels » (C, III, 705). La dialectique dehors-dedans, entre le stimulus et la réaction, (ce que Valéry appelle la Demande et la Réponse), entre le phénomène et le Moi qui le conditionne s'écrira C.E.M. / Moi, le stimulus sollicitant une réponse trouve sa source dans l'un des trois domaines Corps-Esprit-Monde jouant le rôle de Non-Moi : « La division spontanée instantanée *Corps* de l'instant, *Monde* de l'instant, *Esprit* de l'instant [...] est réflexe – et a lieu dès la conscience excitée » (Valéry [1973-74]: 125).

Cette divisibilité intérieure relativise non seulement le caractère d'altérité¹⁷ que peut

rons ici que de ce qui informe strictement notre propos de renoncement au cartésianisme déductif et nous permettons de renvoyer le lecteur à cet article si cet aspect de la pensée valéryenne l'intéresse, aspect ayant donné lieu à de très belles études de Gauchet (1992) et Fedrigo (2000).

¹⁷ « La conscience consciente intervient comme un réflexe. Ce " carré de la conscience " [...] ré-

revêtir le dehors mais est présentée par Valéry comme la condition de possibilité de l'échange. La dualité intérieure permet de faire communauté, la division d'opérer l'intégration :

Etre *seul*, c'est être *avec soi*, c'est toujours être *Deux*. Sans quoi, sans cette division ou différence « interne », jamais nous n'aurions commerce avec autrui ; car ce commerce consiste dans la substitution d'une *voix* ou d'une *audience* (audition) étrangère à la *voix* ou à l'*audience* de l'*Autre qui est en nous*, et fait le second membre de chaque pensée. La relation fondamentale est entre deux pôles – dont l'un peut être ou *de moi* ou *de toi*, l'autre étant nécessairement *de moi*. (Valéry [1973-74]: 243)

La mention de la voix est décisive, car l'ouïe permet et prépare l'accueil d'autrui ; il apparaît comme le sens de l'échange : « Le sûr est que la pensée consciente (c'est-à-dire exprimante- exprimée) se propose sous la forme d'une correspondance entre parler et entendre, donner et recevoir, subir et agir il y a échange » (*Ibid.*). Ainsi que l'écrit Nicole Celeyrette-Pietri, « la forme *voix/ouïe, parle/écoute* est la face charnelle de la scission que le langage opère dans l'Un ». Cette complémentarité de la voix et de l'ouïe la distingue du registre scopique (« Je m'entends¹⁸. Je ne me vois¹⁹ pas ») qui, comme on l'a dit, participait d'un souci de maîtrise, caractérisait la tension et la rigueur de *Gladiator* alors que l'accueil de l'autre exigerait une détente.

Le pôle de l'ouïe déplacerait donc les lignes de la subjectivité analytique héritée de Descartes, faisant du Moi une instance produite plus que productrice. La scène analytique et son postulat synecdochique, selon laquelle le Moi se réduirait à l'esprit, se reconfigure en un trièdre ayant pour nom C.E.M, le Corps-Esprit-Monde. La perception doit par conséquent s'entendre comme une construction, comme nous y invite Michel

pond à quelque impossibilité – *comme le rire* – introduit la relativité de la situation du *moi/non-moi* ; montre le *moi* immédiatement précédent – comme un *non-moi* ; répond à l'effet, sur celui qui émet, de la chose émise et forme ainsi un moi virtuel » (Valéry [1973-74]: 424).

¹⁸ On pourrait rétorquer à cette assertion que le miroir permet de se voir comme l'ouïe permet de s'entendre. Mais Valéry anticipe l'objection si l'on cite plus amplement le passage : « Ici on pourrait observer que dans le domaine de l'ouïe, nous avons la *voix* productrice de sons, par quoi *nous ne sommes pas absents de tout ce que nous entendons*. Je m'entends. Je ne me vois pas. Car il ne suffit pas d'un miroir pour SE voir ; il faut s'y reconnaître. Ce n'est pas chose simple » (Valéry [1973-74]: 664).

¹⁹ Cette difficulté de se reconnaître par la vue, et par les médiations auxquelles elle a recours, est évoquée par Michel Jarrety dans « Le corps : dedans, dehors » : « mon corps est ce qui m'appartient en propre, ce qu'on ne peut m'ôter, et en même temps ce que je ne peux connaître autrement que par la médiation qui fatalement m'en sépare : l'image que renvoient maintenant le miroir, ou cette photographie, plus tard, que Valéry écarte comme effigie d'un autre, image passée déjà posthume » (Jarrety [1994]: 76).

Jarrety, citant Valéry : « Ce que nous recevons des sens, n'est pas le "monde extérieur – c'est de quoi nous faire un monde extérieur"(C, XX, 712) »²⁰.

C'est cette sensibilité productrice d'une autre scène du Moi, la scène poïétique, que nous voudrions à présent décrire, description restaurant les qualités acoustiques et tactiles du sensible à partir du modèle de la danse.

2. La scène poïétique : Valéry et Straus

Pour présenter cette scène, nous prendrons appui sur une comparaison entre Valéry et la psychiatrie phénoménologique d'Erwin Straus, comparaison que permet d'appréhender l'opposition²¹, due à Deleuze et Guattari, entre espace strié et espace lisse.

Schématiquement, Deleuze et Guattari les distinguent en tant que le *strié* désignerait l'espace métrique et le *lisse* l'espace vectoriel. Ils entendent construire leur dichotomie sur la distinction entre le *strié* comme espace directionnel historiquement situé et le *lisse* comme tentative d'affranchissement de l'institué, afin de retrouver un rapport à l'espace vierge de toute détermination extérieure, de toute orientation *a priori*, prédéfinie. C'est à ce dernier type d'espace que la musique et la danse donnent accès, d'après Straus, sur le mode de l'*extase*. Straus fait dépendre la danse de l'espace lisse. La musique s'impose en tant que condition de possibilité pour la danse car elle lui ouvre l'espace comme disponibilité : un espace acoustique et homogène où les directions de l'espace-pratique seraient tenues à l'écart. Cet espace acoustique de la danse doit s'entendre par opposition à l'espace optique des mouvements dirigés et finalisés. Cette opposition est capitale pour notre propos et permet de comprendre le dépassement de la scène analytique et scopique, pour laquelle Descartes faisait office de parangon, relayé par Gladiator et Teste, entretenant avec l'objet un rapport de préhension et de possession.

Le strié constitue donc le site optico-pratique, qui vise à localiser, et qui veut ramener le son, ou le cantonner, au statut de simple référence. Le bruit est l'indice de quelque chose, de quelque chose qu'il faut localiser, situer, pour le faire dépendre du paradigme optico-pratique. La conception qui en émerge, conception qui s'exerce depuis l'exemple, commode, du bruit, est finalement une conception figurative du son : elle ne lui attribue qu'un rôle de représentant et, en l'occurrence, de représentant d'une

²⁰ Cité par Jarrety (1994): 79.

²¹ Cette partie de notre étude doit beaucoup à Frédéric Pouillaude. Nous renvoyons le lecteur à son ouvrage : Pouillaude (2009).

situation placée sous la tutelle du scopique et du pratique. Straus serait plutôt porté vers une définition du son pris en tant que tel, ne renvoyant à rien d'autre qu'à lui-même comme c'est le cas en musique. Le ton musical serait ainsi pourvu d'une certaine valeur iconique, qui serait annexée sur la sensation d'espace qu'il procure, non sur la place qu'il occuperait dans un espace directionnel. Il dispenserait un enveloppement, une pure présence :

En qualifiant d'indéterminée la direction de la source sonore, nous disons néanmoins qu'elle est déterminable ; en d'autres termes, nous affirmons qu'il doit s'agir de telle direction, de telle autre ou d'une troisième encore. Or, le ton lui-même ne s'étire pas dans une direction mais il vient à nous ; il pénètre, emplit et homogénéise l'espace. Il ne se laisse donc pas localiser à une place singulière de l'espace. [...] C'est dans la musique seule que le ton accède à sa pure présence propre. (Straus [1992]: 19 s.)

Cet espace rendu homogène ne correspond pas à l'homogénéité statique de l'espace euclidien. Il s'agit, au moyen de la musique, de rendre *lisse* l'espace optico-pratique, hétérogène, *strié* de la *praxis*, en le purifiant de toute détermination locale. L'expérience du ton musical est l'expérimentation d'un détachement qui est émancipation du domaine de la *mimesis* au moyen de la *poïesis*. La *mimesis*, monde de la référence, est liée au figuratif et à la dimension *striée*, métrique et instituée de l'espace. Elle attribue des qualités. La *poïesis* est émancipation, par le « faire », du monde *strié* de la *mimesis* pour tendre vers l'espace *lisse*. Cette distinction se laisse saisir à partir d'une analogie, celle que Straus met en place entre le rapport de la couleur à l'objet coloré et celui du ton à l'objet résonnant de la source sonore. Comme on va le lire, la traduction de Straus par Michèle Gennart emploie le terme même de « faire », qui constitue toute la réactivation étymologique entreprise par la poïétique de Valéry. La citation de Straus, dont on nous pardonnera la longueur, nous semble donc cruciale pour comprendre les enjeux du « faire » valéryen, du *poïein* :

Pour comprendre tout à fait le rapport original du ton au temps, il nous faut considérer [...] le rapport de la couleur à l'objet coloré et celui du ton à l'objet résonnant, c'est-à-dire à la source sonore. Déjà l'expression langagière de « source sonore » indique que le ton se délie du corps résonnant comme l'eau d'une source. La couleur est attachée (phénoménalement) à l'objet. Le ton est émis par lui et s'en sépare. La couleur est la propriété d'une chose ; le son est l'effet d'une activité. D'un coq, par exemple, nous disons qu'il est blanc ou bigarré, alors que nous caractérisons son cri comme étant non pas sa propriété mais une activité ; nous disons qu'il chante, c'est-à-dire qu'il pousse des coquericos. Or, si la couleur est rangée parmi les propriétés de l'animal, ce n'est pas, croyons-nous, parce que le coq apparaît toujours blanc ou bigarré, alors que nous observons qu'il chante seulement de temps à autre et se tait le reste du temps. Car un ruisseau bruisse jour et nuit, de façon continue, et reste

perceptible alors même que l'eau et le rivage se sont enfouis dans l'obscurité et sont devenus invisibles. Ainsi, bien que le bruissement du ruisseau – ce qui en lui est audible – soit plus durable que tout visible, nous persistons quand même à appréhender ce bruissement comme son « faire ». C'est ici précisément qu'apparaît la signification des modes de donation phénoménaux de la couleur et du son. Car l'interprétation en termes de propriété et d'activité se rattache directement aux phénomènes. Elle ne repose pas sur une quelconque expérience que nous aurions faite sur les choses et leurs propriétés ; celle-ci requerrait bien plutôt sa rectification. Si le son est vécu comme l'effet d'un « faire », c'est parce qu'il est de son essence même de se délier de la source sonore. Tandis que la couleur, la forme et les données optiques au sens le plus large édifient l'objet, le son (le ton comme le bruit) ne fait guère plus qu'indiquer l'objet. Le son qui se délie de la source sonore peut accéder à une pure présence propre ; mais cette possibilité ne se réalise pleinement que dans les sons de la musique ; le bruit conserve le caractère de l'indication et du renvoi. (Strauss [1992]; *nous soulignons*)

Le « faire », le *poïein* consiste à s'émanciper du monde directionnel, strié de la *mimesis*, qui est l'espace *strié*, optico-pratique, pour tendre vers la présence pleine, délivrée de la référence, de l'espace *lisse*. La composante fondamentale du *poïein* qui se laisse deviner ici est ce moment que nous qualifierons d'*hétéropoïétique* : ce moment de sortie de l'espace *strié* qui constituerait le primat de l'événement sur la référence. Le « faire », chez Straus et chez Valéry, résiderait dans ce qu'il convient sans doute d'appeler un tournant épistémologique : la déliaison de l'art et de la *mimesis*, et la liaison de celui-ci avec l'*aisthesis*, la sensation, saisie dans le pur événement de son apparaître. C'est dans ce tournant qu'émerge ce que nous appelons « cartographie poétique » et qui s'oppose à la cartographie analytique héritée de Descartes. On pourrait nous reprocher de penser cette « cartographie poétique » à partir du modèle de Valéry, car celui-ci, dans *Discours sur l'esthétique*, distingue l'*esthésique* et la *poiétique* comme deux champs distincts, constitutifs de l'esthétique. D'une part, l'*esthésique*, désignant ce que l'on peut ranger sous l'étude des sensations et, d'autre part, la *poiétique*, qui regrouperait tout ce qui concerne la production des œuvres. Seulement, le commentaire qu'en a livré le phénoménologue Renaud Barbaras, et auquel nous adhérons pleinement, laisse clairement entendre que c'est leur articulation qu'il importe de penser, et non leur disjonction :

Si l'on s'en tient à cette division élémentaire, la question de l'unité de l'esthétique recouvre celle du mode d'unité ou d'articulation entre le sentir et l'agir producteur, entre la sensation et la production d'une œuvre. Si l'esthétique doit avoir une unité autre que purement formelle, il faut admettre qu'il existe une relation interne entre la sensation et un faire qui ne soit pas orienté vers la seule satisfaction des besoins. (Barbaras [1998]: 25)

Il reste à comprendre pourquoi la musique est condition de possibilité pour la danse chez Straus. La danse étant l'*analogon* de la poésie pour Valéry, nous saisirions peut-être alors quelle est la condition de possibilité de la poésie :

Loin d'être quelconques, les mouvements que la musique induit sont d'une espèce tout à fait singulière. Des formes de mouvement telles que la marche [en musique] ou la danse ne sont simplement possibles qu'en référence à la musique. En d'autres termes, celle-ci forme d'abord la structure d'espace dans laquelle le mouvement dansant peut se produire. L'espace optique est l'espace du mouvement finalisé, qui est dirigé et mesuré ; l'espace acoustique est l'espace de la danse. Danse et mouvement finalisé ne sont pas à comprendre comme des combinaisons différentes d'éléments moteurs identiques ; ils se distinguent comme deux formes fondamentales du mouvement en général, qui se rapportent à deux modes différents du spatial. (Straus [1992]: 31)

On relève ici ce qui nourrit l'opposition entre les mouvements finalisés de l'espace optico-pratique, dont la finalité absorbe le « faire » propre, et les mouvements dansants. Cette distinction rejoint exactement celle, bien connue, de Valéry entre la marche et la danse. En effet, la marche en musique tend déjà vers la danse pour Straus et annule le rapport directionnel à l'espace :

L'acte d'aller ne nous sert plus à nous faire progresser de A vers B, à nous faire surmonter une distance spatiale ; lorsque nous marchons en musique, nous nous éprouvons nous-mêmes, nous vivons notre corps dans son action d'entrer à grandes foulées dans l'espace. Nous vivons non pas l'action mais le faire vital. (Straus [1992]: 32)

C'est bien à ce « faire vital », mais en tant qu'il « n'est pas orienté vers la seule satisfaction des besoins » que nous sensibilise *L'âme et la danse*, et qu'emblématise le personnage d'Athiktè. Nous voudrions, dans un dernier temps de cette étude, montrer comment la philosophie de la danse de Valéry, développée dans ses textes théoriques et « jouée » dans *L'âme et la danse*, nous fournit les éléments fondateurs d'une poétique pensée depuis la vitalité du sentir.

3. Athiktè : la danse du faire

L'un des grands mérites de la réflexion valéryenne sur la danse, c'est qu'elle adosse sa force spéculative à une pensée du vivant, énoncée dans les termes d'une éthologie. Il n'y aurait pas, selon lui, de différence de nature entre la danse la plus élaborée et la plus élémentaire gesticulation. La scission s'établirait plutôt avec les mouvements pratiques : cet espace-temps où chaque mouvement anticipe son but et vise à son achèvement ne se confondrait pas avec celui de la danse. La danse entretiendrait avec la vie un rapport

contradictoire : sécrétion spontanée d'un corps, elle est à la fois surabondance vitale et subversion du lien de cette surabondance à l'utile. Elle détournerait l'excès de force du *conatus*²², de l'impétuosité vitale, tout ce qui échappe au devenir-pratique. Raffinant l'inutile, elle recyclerait l'excès, que la vie pratique ne pourrait canaliser, en mouvements qu'elle ordonnerait et qu'elle convertirait en extase :

L'homme s'est aperçu qu'il possédait plus de vigueur, plus de souplesse, plus de possibilités articulaires et musculaires qu'il n'en avait besoin pour satisfaire aux nécessités de son existence, et il a découvert que certains de ces mouvements lui procuraient par leur fréquence, leur succession ou leur amplitude, un plaisir qui allait jusqu'à une sorte d'ivresse, et si intense parfois, qu'un épuisement total de ses forces, une sorte d'extase d'épuisement pouvait seule interrompre son délire, sa dépense motrice exaspérée. (Valéry [1957]: 1391)

Si la danse peut se déduire de la vie, c'est bien à la fois parce qu'elle partage avec elle le même caractère de généralité, la même absence de spécialisation technique et surtout parce qu'elle émane de la vie même, de la nature naturante, la vie appelant la danse, lui offrant ce surplus qui ne vise qu'à son élimination, n'émettant qu'en vue de la dépense. Le vivant est bien caractérisé comme excès sur soi, excès auquel n'échappe pas l'homme, lui qui peut seulement mettre au jour ce principe du vivant, le comprendre et trouver des analogies avec sa méthode dans le rêve par exemple. Relativement à cet excès sur soi, la danse est, selon l'expression de Frédéric Pouillaude, « à la fois conséquence "immédiate" et développement dérivé » (Pouillaude [2009]: 38). Conséquence immédiate puisqu'elle s'exerce sur le même terrain que le vivant, que l'excès vital avec lequel elle est en situation de continuité et de contiguïté : elle en est l'accompagnement cinétique, la résonance qui se livre en figures, et ce, sans qu'une médiation ne vienne filtrer ce passage de puissance. La danse est l'élan vital sans transi-

²² Nous préférons parler ici de *conatus*, l'*impetus* étant le mouvement consécutif à l'action du *conatus*. Nous n'utilisons pas ici le *conatus* dans son acception spinoziste d'effort pour persévérer dans son être (« L'effort, *conatus*, par lequel chaque chose s'efforce, *conatur*, de persévérer dans son être n'est rien en dehors de l'essence actuelle de cette chose »; *Ethica* 3, pr.7), Valéry n'ayant d'ailleurs, comme l'a montré Michel Jarrety dans la monumentale biographie qu'il lui a consacré, qu'une connaissance superficielle et peu admirative de Spinoza (voir Michel Jarrety, *Paul Valéry*, Fayard, 2008, p. 667, qui cite ce propos peu amène des *Cahiers* [C, XII, 91]: « Pas de rigueur en lui. "Ethica" commode pour juger la philosophie car ses définitions et ses axiomes mettent sous nos yeux en peu de mots les grandes illusions »). Nous entendons *conatus* selon la définition qu'en donne Leibniz, d'après l'édition de Couturat, dont Valéry était un lecteur passionné (voir Oster (xxxx): 59 : « Intéressé par la philosophie des mathématiques et le positivisme logique, il se passionnera pour Couturat [...]) : "*Conatus est actio, ex qua sequitur motus, si nihil impedit*", le *conatus* est une action d'où s'ensuit un mouvement si rien ne l'empêche ». Traduction de Jean-Michel Fontanier in Aa. Vv. (2005): 42.

tion, mais en est le développement « dérivé », car en tant qu'art elle impose à cette puissance de l'artifice et de l'arbitraire pour écluser et conformer à ses fins ce surcroît de puissance et se l'adresser à elle-même. L'écluser non seulement pour détourner cette surpuissance mais aussi pour pouvoir en supporter la charge, dont la traduction ornementale en figures ne sera donc pas seulement animée par un souci de beauté ; il s'agira également de trouver les formes adéquates pour répartir cette décharge et en moduler le flux continu.

Cette déduction valéryenne, qui fait découler la danse de la vie brute, à l'état de nudité élémentaire et véhémence, pointe du même coup une certaine ambiguïté humaine, captée en son origine. La danse découle de la vie, elle n'est qu'une prolongation de son mouvement, son mouvement n'est que le prolongement de son impulsion, elles sont de même nature, alimentées par la nature naturante. Cependant, dans le même temps, la danse est au plus loin de la vie, elle s'en échappe et rompt avec elle, s'affirme comme nature seconde où le reflet de la première ne cesserait néanmoins pas de se manifester, relation aussi paradoxale que celle existant entre la danse et la marche, telle qu'Eryximaque le fait remarquer dans *L'âme et la danse* au sujet d'Athiktè. Athiktè, « palpitante » et nue, est comme menée par l'aiguillon de forces invisibles qu'elle traduit dans des trajectoires tellement épurées qu'elles semblent privées de corps :

ERYXIMAQUE – Athiktè ! Athiktè !... Ô dieux !... l'Athiktè la palpitante !

SOCRATE – Elle n'est rien.

PHEDRE – Petit oiseau !

SOCRATE – Chose sans corps !

ERYXIMAQUE – Chose dans prix !

PHEDRE – Ô Socrate, on dirait qu'elle obéit à des figures invisibles !

SOCRATE – Ou qu'elle cède à quelque noble destinée !

ERYXIMAQUE – Regarde ! Regarde !... Elle commence, vois-tu bien ? Par une marche toute divine : c'est une simple 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 a atteint. Cette seconde nature est ce qu'il y a de plus éloigné de la première, mais il faut qu'elle lui ressemble à s'y méprendre. (Valéry [1960]: 156; *nous soulignons*)

Plus loin dans le passage, on voit qu'Athiktè réalise la conversion, quasi alchimique, de l'énergie du *conatus*, qui peut se répandre sous forme de « débauche » ou de « vulgaire monnaie de pas », en « pièces d'or pur ». Athiktè s'affirme ainsi comme une orfèvre de la dépense :

SOCRATE – Eryximaque, ce petit être donne à penser... Il assemble sur soi, il assume une ma-

jesté qui était confuse dans nous tous, et qui habitait imperceptiblement les acteurs de cette débauche... Une simple marche, et déesse la voici ; et nous presque des dieux !... Une simple marche, l'enchaînement le plus simple !... On dirait qu'elle paye l'espace avec de beaux actes bien égaux, et qu'elle frappe du talon les sonores effigies du mouvement. Elle semble énumérer et compter en pièces d'or pur, ce que nous dépensons distraitemment en vulgaire monnaie de pas, quand nous marchons à toute fin. (Valéry [1960]: 156 s.; *nous soulignons*)

Plusieurs éléments apparaissent ici : la surabondance vitale qui « habitait imperceptiblement les acteurs » et qui peut s'employer en mouvements pratiques, accomplis en vue d'une fin, telle la marche décrite par Socrate (« quand nous marchons à toute fin ») est convertie « en or » par les pas de danse d'Athiktè. Si cette seconde nature de la surabondance vitale « ressemble à s'y méprendre à la première », elle est aussi ce qu'il y en a de plus éloigné : il y a autant d'écart entre elles deux qu'entre le plomb le plus vil et l'or le plus fin, car il s'agit tout simplement de l'écart entre la nature et la culture. Dans la chronologie fictive déroulée par Valéry dans *Philosophie de la danse*, la logique de continuité et d'évolution permettant de passer de la vie à la danse n'est pas dialectique mais génétique²³ :

J'ai essayé de vous communiquer une idée assez abstraite de la Danse, et de vous la présenter surtout comme une action qui se déduit, puis se dégage de l'action ordinaire et utile, et finalement s'y oppose. (Valéry [1957]: 1400)

Si le discours valéryen semblait d'abord vouloir disjoindre la danse et la technique, il met finalement en place une perspective anthropologique sur la possibilité de la *technè* elle-même, sur l'art entendu dans sa généralité la plus large. Evoquant précédemment « la comédie et l'art militaire », « les moyens de relation de la vie [...] les images et les signes qui commandent nos actions et la distribution de nos énergies, qui coordonnent les mouvements de notre marionnette » (*Ibid.*, 1392), Valéry évoque rien moins que les liens de la *phusis* et de la *semiosis*, de la *phusis* et du *logos*. *Semiosis* qui serait, de fait, accessoire. Car la *semiosis*, la capacité sémiotique n'est pas requise pour satisfaire nos besoins physiologiques, dans le cas d'animaux non grégaires. Et pour les insectes qui la maîtrisent à un degré élémentaire, comme les abeilles et les fourmis, cette énergie n'est pas gaspillée en signes ornementaux, ou en jeux :

Les animaux, cependant, semblent parfois se divertir. Le chat, visiblement, joue avec la souris. Les singes font des pantomimes. Les chiens se poursuivent, sautent au nez des chevaux [...]. Mais tous ces divertissements animaux peuvent s'interpréter comme des actions utiles, des poussées impulsives dues au besoin de consommer une énergie surabondante, ou de mainte-

²³ Ce point a bien été mis en évidence par Frédéric Pouillaude, dans son ouvrage déjà cité.

nir en état de souplesse ou de vigueur des organes destinés à l'offensive ou à la défensive vitale. Et je crois observer que les espèces qui paraissent le plus rigoureusement construites et douées des instincts les plus spécialisés, comme les fourmis ou les abeilles, paraissent aussi les plus économes de leur temps. (Valéry [1957]: 1393)

L'homme, « cet animal singulier qui se regarde vivre, qui se donne une valeur, et qui place toute cette valeur [...] dans l'importance qu'il attache à des perceptions inutiles et à des actes sans conséquences vitales » (*Ibid.*), l'homme, quand il s'adonne à la danse, condescend à l'inutile pour (se) le figurer. La problématique de la danse dépasse de loin le divertissement futile ou la question du spectacle, elle est la possibilité générale de l'art, de la *technè* avant sa spécification. La *semiosis*, « les images et les signes qui commandent nos actions et la distribution de nos énergies, qui coordonnent les mouvements de notre marionnette » (*Ibid.*, 1392) se rattacherait donc au type plus général de la danse. La détermination génétique, diachronique, de la danse, qui la définit comme l'origine de tout art, commande sa détermination synchronique, où il s'agit pour Valéry de montrer comment cette origine est à l'œuvre dans le présent de chaque art, chaque art n'étant que le cas particulier d'une certaine idée générale de la danse qui, quant elle, constitue le transcendantal de tout art, l'Art d'avant la dispersion, d'avant le morcellement empirique des arts :

Ce point de vue d'une très grande généralité [...] conduit à embrasser beaucoup plus que la danse proprement dite. Tout action qui ne tend pas à l'utile, et qui, d'autre part, est susceptible d'éducation, de perfectionnement, de développement, se rattache à ce type simplifié de la danse, et, par conséquent, tous les arts peuvent être considérés comme des arts particuliers de cette idée générale [...]. (Valéry [1957]: 1400)

Valéry articule bien ici la dépense et la mise en ordre, l'inutile et son raffinement. Si l'on peut définir l'art comme le raffinement, le perfectionnement de l'inutile, c'est bien la danse qu'on peut ériger en type général, les différents arts n'étant que des déclinaisons de ce paradigme. Mais un second motif intervient qui va nous conduire à réinterroger ce dont la danse est le type :

[...] tous les arts peuvent être considérés comme des cas particuliers de cette idée très générale, puisque tous les arts, par définition, comportent une partie d'action, l'action qui produit l'œuvre, ou bien qui la manifeste.

Un poème, par exemple, est action, parce qu'un poème n'est qu'au moment de sa diction : il est alors en acte. Cet acte, comme la danse, n'a pour fin que de créer un état ; cet acte se donne ses lois propres ; il crée, lui aussi, un temps et une mesure du temps qui lui conviennent et lui sont essentiels : on ne peut le distinguer de sa forme de durée. Commencer par dire des vers, c'est entrer dans une danse verbale. (Valéry [1957]: 1400)

À lire Valéry, on se rend compte que la danse ne serait pas le type de chaque art en son entier, mais uniquement de ce qui en chacun relève de l'*actualité*, mieux : de l'*actualisation*²⁴. La danse est le paradigme du *présent* vivant de l'art, du *présent* vivant en chaque art. Cette actualité ne saurait être celle de l'œuvre achevée : elle relève de l'*energeia*, de l'énergie en acte et non de l'*ergon*, de l'énergie convertie en œuvre. Cette actualisation s'exerce en amont de l'œuvre, dans l'action productrice qui en est à l'origine, et en aval, dans celle qui l'active, la manifeste, telle la lecture pour le poème. Si les arts prennent la danse pour paradigme, c'est parce que l'activation que nécessite l'œuvre requiert d'échapper au figement de l'œuvre achevée, substance fermement constituée qui ne répond plus à l'intervention et sur laquelle il n'est plus loisible d'agir.

4. En guise de conclusion : cartographier le sentir, éprouver le volume

C'est bien parce qu'elle est pensée à partir des données du sensible et du vivant que la poétique valéryenne est une poétique de l'*energeia*, du processus, une poétique de l'inchoatif. Car prendre la danse comme paradigme de l'acte créateur implique un rapport à l'espace relevant d'un nouveau modèle sensible. Celui-ci peut-être décrit en termes cartographiques, abandonnant le rapport directionnel à l'espace, c'est-à-dire l'orientation. Ce que nous proposons d'appeler la « cartographie poétique » et dont Valéry, ainsi que Straus, nous livreraient les éléments essentiels, suppose bien d'abandonner l'orientation au profit de la libre graphie d'un tracé, d'un mouvement créateur se plaçant dans un rapport acoustique et tactile envers l'espace, affranchi de la tutelle stricte de l'optique. C'est ici que la « cartographie poétique » s'écarte du modèle de l'arpentage, propre à la cartographie galiléo-cartésienne, fondée sur la géométrie analytique d'obédience scopique. Il s'agit ici non pas de mesurer une surface, mouvement s'annulant dans sa finalité, s'absorbant dans son point d'arrivée, déjà calculé, mais d'éprouver un volume, qui serait la spatialisation d'un rythme. Telle serait l'invitation d'Athiktè... sensuelle s'il en est.

²⁴ En cela, la danse valéryenne retrouverait la véritable valeur du présent selon Michel Deguy, qui ne serait pas, contrairement à l'assertion aristotélicienne de la *Poétique*, le temps de l'actuel mais de l'actualisation. Martin Rueff, dans son remarquable essai consacré au poète, note ainsi : « On a coutume d'affirmer depuis Aristote (*Poétique*, XX, 57a, 15 s.) que le verbe à l'indicatif présent est le vecteur privilégié de l'opposition des trois époques : l'actuel, le passé et le futur. Quand le poète affirme que le présent de l'indicatif du poème est un pseudo-présent, il exprime un doute puissant sur cette thèse et rencontre certains grammairiens quand ils formulent le doute suivant : et si le présent n'avait pas trait à l'actuel mais à l'actualisation ? » (Rueff [2009]: 386).

Bibliographie

- Aa.Vv. 2005: *Le vocabulaire latin de la philosophie*, 2^e édition, Ellipses, Paris.
- Anderson, K., 1993: *Valéry et la voix féminine*, in Gifford, P., Stimpson, B. (éd.), *Paul Valéry. Musique, Mystique, Mathématique*, Presses Universitaires de Lille, Lille.
- Badiou, A., 2008: *Petit panthéon portable*, La fabrique éditions, Paris.
- Barbaras, R., 1998: *Sentir et faire. La phénoménologie et l'unité esthétique*, in Barbaras, R., Court, R., Dastur, F., (éd.) *Phénoménologie et esthétique*, Encres marines, Paris.
- Chauviré, C., 2003: *Perception visuelle et mathématiques chez Peirce et Wittgenstein*, in Bouveresse, J., Rosa, J-J. (éd.), *Philosophies de la perception – Phénoménologie, grammaire et sciences cognitives*, Odile Jacob, Paris.
- Deleuze, G., Guattari, F., 1991: *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Minuit, Paris.
- Descartes, R., 1992: *Cinquième méditation*, in *Méditations métaphysiques*, Garnier-Flammarion, Paris.
- Fedrigo, G. 2000: *Valéry et le cerveau dans les Cahiers*, L'Harmattan, Paris.
- Gauchet, M., 1992: *L'inconscient cérébral*, Seuil, Paris.
- Hamou, P., 2002: *Descartes, Newton et l'intelligibilité de la nature*, in *Les philosophes et la science*, Gallimard, Folio-essais, Paris.
- Jarrety, M., 1991: *Valéry devant la littérature – mesure de la limite*, PUF, Paris.
- Jarrety, M., 1994: *Bulletin des études valéryennes n°65/66*, Centre d'Etudes Valéryennes de l'Université Paul-Valéry, Montpellier.
- Pouillaude, F., 2009: *Le désœuvrement chorégraphique – essai sur la notion d'œuvre en dans*, Vrin, Paris.
- Rueff, M., 2009: *Différence et identité – Michel Deguy, situation d'un poète lyrique à l'apogée du capitalisme culturel*, Hermann, coll. « Le bel aujourd'hui », Paris.
- Ryan, P., 2007: *Paul Valéry et le dessin*, Peter Lang, Francfort.
- Straus, E., 1992: *Les formes du spatial*, in Courtine, J-F. (éd.), *Figures de la subjectivité*, CNRS éditions, Paris.
- Valéry, P., 1957: *Œuvres I*, Gallimard, Paris.
- Valéry, P., 1960: *Œuvres II*, Gallimard, Paris.
- Valéry, P., 1973-74: *Cahiers*, Gallimard, Paris.
- Vercruyssen, T., 2009: *La "symétrie agitée" de Valéry – L'influence du modèle réflexe, "Recherches valéryennes – Forschungen zu Paul Valéry"*, 21.
- Vercruyssen, T., 2011: *La bêtise selon Valéry – Portrait de M. Teste en idiot*, in Donné, M., Jacques-Lefèvre, N. (éd), *Bêtise et idiotie XIXe-XXIe siècle*, ritm n°40, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, Nanterre.
- Vercruyssen, T., 2011: *Intensité et modulation – Valéry à la lumière de Deleuze*, in Briand,

Thomas Vercruysse, *De Descartes à Athikté: métamorphoses du sensible chez Valéry*

M., Camelin, C., Louvel, L. (éd.) *L'intensité – formes et forces, variations et régimes de valeurs*, La Licorne 96, PUR, Rennes-Poitiers.