«État en acte». L'esthétique poïétique dans l'art visuel chez Valéry

Paul Ryan

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/7104>

DOI : 10.4000/studifrancesi.7104

ISSN : 2421-5856

Éditeur

Rosenberg & Sellier

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2010

Pagination : 70-78

ISSN : 0039-2944

Référence électronique

Paul Ryan, « «État en acte». L'esthétique poïétique dans l'art visuel chez Valéry », *Studi Francesi* [En ligne], 160 (LIV | I) | 2010, mis en ligne le 30 novembre 2015, consulté le 07 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/7104> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.7104>

Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

«État en acte».

L'esthétique poïétique dans l'art visuel chez Valéry

S'interrogeant en 1930, au début de *Choses Tues*, sur le but de l'œuvre d'art, Valéry affirme dans une formule très succincte qu'au-delà du simple désir mimétique de «produire l'illusion de choses vues» (CE, II, 474), ou encore de plaire à la sensibilité visuelle, «l'objet de la peinture est indécis». Il s'agit d'une constatation capitale qui, hormis l'indétermination téléologique évidente qu'elle exprime, soulève d'importantes questions concernant la nature de l'œuvre artistique. D'autant plus que ce genre de formule, appliquée habituellement par Valéry à l'œuvre littéraire, traduit de sa part un souci de définition plus rare en matière d'arts visuels. Point n'est besoin de souligner sa conception de l'œuvre qui doit se penser comme autre chose que son unité finale ou thème. Il récuse ainsi la fonction esthétique voulant que l'œuvre d'art soit déterminée par ce que Genette appelle sa «finalité (principale)» et qui serait «comme tout moyen, au service de sa fin»¹. Le poète, qui a toujours reconnu sa particularité d'apprécier les ouvrages comme des actes, conçoit toutes les pratiques artistiques en tant qu'expressions très diverses de l'action et qui «s'analysent en termes d'action» (CE, I, 1401-1402). On ne saurait s'étonner de cette idée puisque, comme il le rappelle au début de l'essai *Notion générale de l'art*, le mot art (*ars*) – même si l'acception a largement disparu – a à l'origine uniquement signifié «*manière de faire*» (CE, I, 1404). Si la gestuelle dans l'acte d'écrire a été bien reconnue comme faisant partie intégrante de la dynamique génétique chez Valéry², elle a cependant moins été analysée dans le contexte artistique plus large. Nous nous proposons ici de dégager un axe central de son esthétique, celui de la motricité dans l'art visuel qui est en l'occurrence la poïétique ou «l'action du peintre dans son travail» (C, IX, 815)³, et d'illustrer à quel point le dessin – qualifié en 1943 de «forme d'action primitive» (C, XXVI, 794) – et la sculpture seraient à l'origine de cette conception, largement abordée dans les œuvres publiées mais particulièrement approfondie dans les *Cahiers*.

Ce serait mal connaître l'ambition intellectuelle de Valéry que de penser qu'il cherche, dans le sillage de Baudelaire et de Mallarmé, à établir une doctrine définitive du Beau. Refusant de succomber à la grande et «irrésistible tentation» (CE, I, 1235) qu'est l'esthétique, et restant fidèle à sa méthode qui consiste à soumettre la réflexion esthétique à l'analyse scientifique rationnelle, Valéry circonscrit son attention à l'expérience sensible phénoménale, une notion très distincte des appréciations

(1) *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Paris, Seuil, 1994, p. 12.

(2) Voir en particulier l'article de ROBERT PICKERING, *Graphie, calligraphie: l'esthétique valéryenne et l'acte d'écrire*, in *Paul Valéry 8 – Un nouveau regard sur Valéry*. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, août-septembre 1992, Paris, Lettres Modernes, 1995 («La Revue des Lettres Modernes», série Paul Valéry), pp. 163-180. Pour plus de précisions, voir du même auteur l'ouvrage *Paul Valéry, la page,*

l'écriture, Association des publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1996.

(3) Les lettres C et CE renvoient respectivement aux vingt-neuf tomes des *Cahiers* publiés au CNRS (1956-1961) et aux deux tomes des *Œuvres*, Paris, Gallimard (tome I, 1957; tome II, 1960), «Bibliothèque de la Pléiade». Les termes soulignés le sont toujours par Valéry.

traditionnelles de la beauté qu'il estime dénuées de toute utilité. D'où la différence centrale qu'il établit entre «Esthétique» (CE, I, 1311), qui se rapporte au domaine des sensations ou réactions sensibles⁴, et «Poiétique» qui a trait à «l'action humaine complète, depuis ses racines psychiques et physiologiques, jusqu'à ses entreprises sur la matière ou sur les individus» (1311)⁵.

À la différence de la conception de l'esthétique philosophique qui s'est développée «in abstracto dans l'espace de la pensée pure» (CE, I, 1298), celle qu'élabore Valéry – et en dehors des courants théoriques allant de Baumgarten à Heidegger – repose moins sur le discours purement verbal dont il essaie de s'affranchir que sur l'expression d'une formule d'actes, ou le «pouvoir». Ainsi Valéry est-il à cet égard dans la continuité de Léonard de Vinci – son modèle souverain intellectuel – qui, comme il l'énonce dans *Degas Danse Dessin*, voyait dans la peinture et le dessin «un moyen – ou plutôt une manière de spéculer par les actes – sorte de Philosophie nécessairement supérieure à celle qui se borne à des combinaisons formées de termes non définis» (CE, II, 1211). À cette remarque fait encore écho celle de l'essai *Léonard et les philosophes* où Valéry, opposant «la réflexion de l'artiste» à «l'esthétique philosophique», précise que celle-ci ignore «l'importance des modes matériels, des moyens et des valeurs d'exécution» (CE, I, 1243-1244)⁶. Nous rejoignons ici l'une des pierres fondamentales de la théorie esthétique valéryenne, le «poiëin» (CE, I, 1342) qui sert à désigner, comme l'indique son étymologie, la notion toute simple de faire ou de façonner et, par extension, tout ce qui relève des moyens physiques dans la génération de l'œuvre.

Pour rendre plus claire cette problématique, il convient de faire état de la dialectique énoncée par Valéry dans *'Infini esthétique'*, l'essai où l'on rencontre les assises de cette conceptualisation qui oppose deux régimes, celui de l'ordre «pratique» (CE, II, 1343) et celui de «l'ordre des choses esthétiques». Par analogie avec la faim, Valéry postule que notre perception excite généralement ce qu'il faut pour abolir le désir et, une fois ce but atteint, le réactive tout en faisant évanouir les conditions de l'acte, tandis qu'un aliment délicieux fait tout contrairement renaître le désir de le perpétuer ou d'en restituer un autre⁷. Ce dernier régime «à tendance infinie», qui s'applique à toutes les formes de la sensibilité, consiste à conserver les perceptions initiales. Or, l'ordre pratique, «qui est l'ordre de l'action» (1344), se combine avec celui de l'esthétique dans l'œuvre d'art, laquelle, résultant à son tour d'une action finie, cherche de son côté à provoquer une résonance infinie et inépuisable⁸. Il s'agit là d'une «utilité du second ordre» (CE, I, 1329) de la motricité humaine qu'on observe éminemment dans la danse vue comme «poésie générale de l'action des êtres vivants» (CE, I, 1402) et qui, en opposition avec la marche (acte pratique, uniforme et dirigé vers un but fini),

(4) Du grec, le terme *aisthêtikos* (forgé de *aisthêsis* «sensation») a évolué au XVIII^e siècle de l'idée de réception sensible à celle de reconnaissance esthétique. La conception de Valéry est ainsi clairement dans la continuité de l'acception étymologique originale.

(5) Valéry subdivise cette seconde classification en deux groupes: «d'une part, l'étude de l'invention et de la composition, le rôle du hasard, celui de la réflexion, celui de l'imitation; celui de la culture et du milieu; d'autre part, l'examen et l'analyse des techniques, procédés, instruments, matériaux, moyens et supports d'action» (CE, I, 1311).

(6) Bien que Léonard «ne sépare point le comprendre du créer» (CE, I, 1252), il n'est pas philosophe et chez lui «le culte d'un art plastique» (1261)

tient lieu de philosophie.

(7) Voir dans l'essai *Le discours sur l'esthétique* la longue explication du concept du plaisir (CE, I, 1298-1301).

(8) Grand thème de réflexion chez Valéry, la danse s'impose ici dans la mesure où elle forme «une enceinte de résonances» (CE, I, 1400) c'est-à-dire «un état qui ne serait que d'action [...] comparable à la vibrante station d'un bourdon» (p. 1396). Dans une perspective philosophico-esthétique plus large, Valéry affirme dans l'essai *Léonard et les philosophes* que Léonard était d'une époque qui ne confondait pas «l'utile [...] avec ce qui provoque l'état de résonance et de réciprocité harmonique entre les sensations, les désirs, les mouvements et les pensées» (CE, I, 1258).

constitue un système de figures infiniment variées tourné vers lui-même et dont le seul objectif est de «créer, et d'entretenir en l'exaltant, un certain *état*» (CE, I, 1330)⁹.

La conception motrice évoquée ici, qui par analogie avec la poésie concerne tout autant la danse ou l'exécution d'un morceau de musique comportant un régime périodique, peut être également observée dans tous les arts visuels que Valéry se plaît à placer sous le signe de la poïétique et du rythme¹⁰. Une note des derniers *Cahiers* en établit une corrélation très claire: «Comme la marche, la danse, la nage [...] sont des cas particuliers d'action des membres, ainsi j'ai voulu considérer les divers modes d'expression, arts, connaissances *en acte* [...] comme des emplois particuliers d'un système à concevoir» (C, XXV, 714). Cette perspective se profile en particulier dans l'esthétique du dessin et de la peinture où le processus de formation se transforme en œuvre en évolution et devient à la fois la dynamique et l'objectif du travail en progrès. Si les critiques de Valéry ont suffisamment insisté sur la problématique de l'inachèvement relatif à l'œuvre littéraire, et nous dispensent ainsi de nous y attarder, on peut tout de même en dégager d'intéressants parallèles en matière d'art.

L'influence de Degas, que lui présente Henri Rouart et avec lequel Valéry se lie d'amitié dès 1894¹¹, s'impose d'emblée dans ce contexte puisqu'il conçoit l'œuvre d'art comme évolution génétique, conséquence «d'une quantité indéfinie d'études, et puis, d'une *série d'opérations*» (CE, II, 1199). Mais la toile dite finie ne constitue en rien un terme à proprement parler dans la mesure où Degas «ne concevait pas qu'un artiste pût revoir un de ses tableaux sans ressentir le besoin de le reprendre et d'y remettre la main» (p. 1199)¹². Considérée dans cette optique, la formation par tâtonnements, épreuves ou reprises successives sur la toile se fixe donc difficilement dans le cadre du principe de la téléologie et de la condition d'achèvement qui consiste à effacer tout ce qui indique la production d'un ouvrage. Loin de confondre l'exercice avec le résultat, et dans le sillage du peintre de la danse qui n'a jamais été satisfait du premier jet, Valéry conçoit l'œuvre comme résidu du travail ou de la somme d'actes et de gestes que l'artiste, pour des raisons pratiques, a amenée à un certain stade d'accomplissement: «Je conçois les arts en tant qu'actes. *Chacun des arts conserve une partie des actes générateurs*» (C, XVII, 726). De même que ceux-ci peuvent être retracés et dégagés à travers le brouillon manuscrit du poème, le tableau, qui laisse parfois «paraître les dessous» (CE, II, 843), porte également sa propre évolution génétique et suggère ainsi l'acte et les circonstances matérielles de la création. Pour Valéry, rien n'est plus vivant pour l'imaginaire et n'évoque mieux ce moment virtuel de l'artiste en attente devant l'implexe de la toile, qu'«une boîte de couleurs ou une palette chargée» (CE, II, 1304), ces moyens mêmes qui font partie de «l'espace de son art»¹³. Il

(9) Valéry se sert souvent de l'analogie de la marche/danse pour expliquer l'opposition prose/poésie. Le poème, comme la danse (désignée «une *poésie générale de l'action*» (CE, I, 1402), n'a pour fin que de «créer et d'entretenir un certain *état*» (CE, I, 1330). Il est significatif à ce titre que Valéry évoque la résonance du célèbre portrait de Berthe Morisot par Manet de 1872 qui, dit-il, relève de la «*Poésie*» (CE, II, 1333).

(10) Valéry précise que la création poétique constitue une catégorie très particulière: «La poésie est d'ailleurs essentiellement *'in actu'*. Un poème n'existe qu'au moment de sa diction, et sa vraie valeur est inséparable de cette condition d'existence» (CE, I, 1415).

(11) C'est lors de la soirée de contrat de mariage d'Eugène Rouart à l'hôtel d'Henri Rouart, rue de

Lisbonne, que Degas introduit Valéry auprès de Julie Manet et de ses cousines Paule et Jeannie Gobilard (nièces de Berthe Morisot). Valéry se marie à celle-ci en mai 1900.

(12) SOLANGE THIERRY en offre l'anecdote suivante: «La seule œuvre offerte par Degas [à Henri Rouart] est *Danseuses à la barre* donnée en compensation d'un pastel que Degas avait repris pour le retravailler et qui a été complètement endommagé», *Au cœur de l'impressionnisme. La famille Rouart*, Paris, Musée de la Vie Romantique, 2004, p. 122. Valéry relate dans *Degas Danse Dessin* que ce même tableau fut par la suite «fixé au mur avec un cadenas pour que Degas ne pût l'emporter» (CE, II, 1233).

(13) C'est ce que Valéry a pu observer intimement chez Degas «37 rue Victor-Massé», titre d'un

s'agit au fond d'un état d'imminence pure qui «chante de tous ces tons les préludes du possible», et que Valéry compare dans l'essai «Berthe Morisot» à l'incohérence sonore de l'orchestre qui s'apprête à jouer: «un désordre plein de promesses et plus général que toute musique, qui irrite avec délices toute l'âme sensitive, toutes les racines du plaisir» (p. 1304).

Que Valéry mène tout au long des *Cahiers* une réflexion poursuivie sur l'essence du dessin ne doit pas surprendre car cet intime des impressionnistes, qui toujours a su entretenir un dialogue constant avec les artistes de son milieu, ne pouvait que difficilement manquer de s'imprégner de l'esthétique du dessin qu'il classe au même rang que les mathématiques et les vers comme expression suprême du pouvoir transformateur¹⁴. Si Valéry postule qu'il n'y a pas «d'art qui puisse engager plus d'intelligence que le dessin» (CE, II, 1204), c'est parce que celui-ci associe simultanément l'acte de l'œil qui interroge la forme au geste traceur qui la représente, comme il l'affirme dans *Degas Danse Dessin*: «Qu'il s'agisse d'extraire du complexe de la vue la trouvaille du trait, [...] de prononcer en soi une forme avant de l'écrire; ou bien que l'invention domine le moment, qui fasse obéir, se précise, et s'enrichisse de ce qu'elle devient sur le papier [...] tous les dons de l'esprit trouvent leur emploi dans ce travail» (pp. 1204-1205). On touche ici au cœur de ce qui est pour Valéry l'acte de dessiner, c'est-à-dire ce moment précis de la genèse où la conception mentale se tourne en acte traceur et qu'il définit dans ce même essai comme la «transformation d'un tracé visuel en tracé manuel» (1189)¹⁵. Rien d'étonnant donc si la volonté – constante de la réflexion scientifique dans les *Cahiers* et rarement définie sans rapport à «un certain système de muscles» (CIV, 123) – se révèle être une fonction centrale nettement inscrite dans la réflexion que Valéry consacre à la psychologie du dessin¹⁶. Loin de se limiter à la gestuelle, il conçoit le stade qui précède le geste et le contact avec le papier ou la toile comme faisant partie intégrante du processus créateur et qu'il nomme dans un texte intitulé *Poëin* le «faire premier»: «C'est une véritable production que fait le peintre, ou plutôt – qui se fait du peintre –, quand il s'attache par les yeux à quelque disposition des choses vues [...] il commence [...] à opérer de l'esprit combiné avec les actes des yeux sur cet ensemble, et en faisant déjà quelque chose de lui» (C, XX, 689). Ainsi l'opération poïétique de l'artiste va-t-elle, à proprement parler, du regard actif et dynamisé qui parcourt l'objet et le déconstruit visuellement – caractéristique d'ailleurs de la perception valéryenne –, au geste manuel et même à une participation corporelle plus large qu'il importe dès lors d'élucider.

Dans la symbolique de Valéry aucune image n'est plus riche de résonance poétique que celle de la main «tantôt [...] calme, tantôt dans le tâtonnement et dans son acte» (C, VII, 455). Il n'est pour s'en convaincre que de mettre en lumière sa propension à illustrer au pinceau et à la plume la morphologie de l'«appareil de représentation» (C, XI, 111): dans les *Cahiers* on dénombre ainsi pas moins de quatre-vingts représentations aussi bien de la main seule tenant cigarette ou plume (C, XXVI, 286) que de l'*ego scriptor* saisi dans l'acte de tracer et dont l'œil polarise la pointe du stylo

des chapitres de *Degas Danse Dessin* où il évoque le «laboratoire pictural» de l'artiste: voir (E, II, 1174-1179).

(14) Pour une analyse plus détaillée, voir notre ouvrage *Paul Valéry et le dessin* (préface de Martine ROUART), Frankfurt am Main, Peter Lang, 2007 (Série «Rostocker Romanistische Arbeiten», no. 11).

(15) Valéry conçoit tôt une «théorie de l'instrument» (C, XII, 227) à travers laquelle il analyse l'opération mécanique et psychique du dessin qui,

selon lui, se compose d'une «pointe visuelle» et d'une «pointe tactile qui trace» (C, VII, 602), la correspondance des deux constituant l'essence de cette opération.

(16) La volonté constitue une des définitions de base du dessin et fait l'objet de nombreuses réflexions dans les *Cahiers*. On peut en lire une synthèse dans le chapitre «Voir et tracer» de *Degas Danse Dessin*.

pour suivre son parcours au contact du papier (C, IX, 730) ce qui témoigne d'un souci autant figuratif que d'observation de sa propre main en acte. Que Valéry se soit posé en émule de Léonard¹⁷ dans cette perspective créatrice ne surprendra pas puisque la «génération de l'idée et de la représentation par les mains» (C, XIII, 555) postulée par le maître florentin a profondément orienté le système scientifique des *Cahiers* dans lequel sont cernées les multiples actions motrices de la «Main opératrice» (C, XXII, 507)¹⁸. Valéry s'est souvent attaché à exalter la motricité de la main et l'acte manuel musculaire, qu'il soit chirurgical, artisanal ou musical: «Considérez un virtuose au travail, un violoniste, un pianiste. Ne regardez que les mains [...] agir et courir sur l'étroite scène que leur offre le clavier. Ces mains ne sont-elles pas des danseuses qui [...] ont dû être soumises pendant des années à une discipline sévère, à des exercices sans fin?» (E, I, 1400)¹⁹. Cependant, c'est dans le contexte de la réflexion sur le dessin que Valéry interroge avec le plus d'acuité l'acte de la main, aspect qu'il estime être sérieusement négligé dans la réflexion esthétique, comme il l'énonce dans cette remarque «à propos du dessin» confiée à un cahier de 1935: «personne n'a eu l'idée simple d'étudier les mouvements de la main! comme les maîtres de danse l'ont fait pour le corps entier» (C, XVIII, 64). Il n'est pas sans intérêt que dans un texte clé où il esquisse les grandes lignes d'un projet sur le dessin qui traiterait de la ressemblance, de la volonté et des divers «traces, accidents et incidents matériels», Valéry envisage significativement «un chapitre sur les *mouvements* – indépendance – liberté de la main» et un autre sur le trait défini comme «correspondance de mouvement au tracement» (C, VI, 897)²⁰.

Ainsi se laisse pressentir un dessein esthétique qui s'avérera durable chez Valéry dans les *Cahiers* et qui trouvera par la suite une expression plus intégrale et accomplit dans les *Pièces sur l'art*. Agent dynamique dans la genèse formatrice de la trace, la main s'associe à l'œil pour former un système musculaire-visuel unitif que Valéry nomme «la *main de l'œil*» (C, XXI, 164)²¹. Le défi que se pose l'artiste, dit-il, est de «trouver des solutions par le pinceau» (CIX, 118)²², non au niveau de l'intellect, ni en fonction de l'objet de la peinture, mais de manière plus importante au niveau du dynamisme de la trace lui-même conjugué avec l'œil: «l'indépendance du pinceau qui va [...] créer des relations – nées de l'acte même [...] non de la vue seule [...] mais du mouvement traceur déjà associé à la vue». Il s'agit donc d'une réciprocité motrice, au terme de laquelle la main devient en définitive l'extension physiologique de l'œil. Il n'est pas étonnant que Valéry, dans le cadre de cette recherche sur l'opération psychique et mécanique du dessin, reprenne à la fin des années vingt sa «vieille

(17) Voir le dessin de main gauche accompagnant la transcription autographe en italien par Valéry du feuillet 22, intitulé «Lionardo – anatomia. Foglio A», du recueil *Dell'anatomia* de Vinci, reproduit dans CVII, planche IX.

(18) Dans le *Discours aux chirurgiens*, où il dédie une partie à la «manuopera, manœuvre, œuvre de la main» (E, I, 918), Valéry se dit être étonné «qu'il n'existât pas un 'Traité de la main', une étude approfondie des virtualités innombrables de cette machine prodigieuse» (919).

Les *Cahiers* de 1945 interrogent toujours autant l'opération de la main: voir C, XXIX, 435 et 459 où Valéry envisage une «étude de main».

(19) AGATHE ROUART-VALÉRY, «L'apologie de la main chez Paul Valéry», dans *Paul Valéry contemporain*, Textes rassemblés et présentés par Monique PARENT et Jean LEVAILLANT, Paris, Editions Klincksieck, 1974, pp. 277-287. Il n'est pas sans intérêt

qu'elle évoque aussi la fascination de son père pour la méthode muette que pratiquait un virtuose de violon couché sur son lit dans l'obscurité de sa chambre (p. 285).

(20) Ce texte du début de 1918 a été incontestablement inspiré par la mort de Degas. En entendant la nouvelle le 26 septembre 1917, l'«*Âge*» (sobriquet donné par le peintre à Valéry) consigne dans son cahier une longue note sur la disparition de «ce chef d'œuvre de l'esprit humain» (C, VI, 747).

(21) Cette relation continue de préoccuper Valéry jusqu'à la fin des *Cahiers*: «Comment s'allient la main et le complexe visuel-moteur de l'œil. *L'œil-tact?*» (C, XXIX, 435).

(22) Les initiales CI à CXI, renvoient à PAUL VALÉRY, *Cahiers 1894-1914*, édition intégrale, établie, présentée et annotée sous la responsabilité de Nicole CELEYRETTE-PIETRI et Robert PICKERING, Paris, Gallimard (1987-2009).

théorie de *l'instrument*»²³ (C, XII, 227) laquelle se rattache au «moyen», cette phase intermédiaire de transmission généralement négligée par l'artiste et qui se situe entre la prise de conscience volontaire de l'objet à représenter et le geste matériel du tracé lui-même.

À diverses reprises dans les *Cahiers*, Valéry aborde la notion du trait défini comme tâtonnement formel lorsque le pinceau sur la toile procède par «*approximation successive*» (C, XII, 15). De façon plus significative, la trace, définie comme «une sorte de *projection* qui *conserve ou plutôt restitue, une mimique*» (C, XXV, 680), constitue une détermination matérielle de la main-instrument et de l'œil dans l'espace virtuel que représente la toile: «l'acte de tracer une ligne transforme en *visuel* par l'intermédiaire d'un *possible* (la main) et dans un possible (le champ)» (C, XX, 743). Il s'agit donc d'une aventure visuelle scripturale du pinceau qui se livre à l'impromptu et à l'arbitraire du blanc de la page. Mais, la motricité fait partie intégrante du processus explorateur de la formation, ce que Valéry appelle une «recherche sur le papier – par l'action elle-même» (C, XXI, 801)²⁴. Si la vue est simultanée, la formation du dessin est par contre successive, d'où l'intérêt pris aux forces employées dans l'acte de former qui se conservent dans le tableau: «un état qui *pourrait* se poursuivre».

Outre le paradigme de la main, ce qui s'impose ici c'est l'attention singulière accordée à la motricité corporelle qui aboutit, bien avant Nelson Goodman, à la conception d'une véritable poétique de l'acte artistique ou «œuvre de performance»²⁵. Point de conception plus radicale en matière esthétique que celle qui consiste à concevoir non seulement la motilité gestuelle et par extension celle du corps entier comme étant inséparable voire indistincte du mode d'existence de l'œuvre. Conscient de la hardiesse de cette notion, Valéry affirme dans l'essai *Philosophie de la danse* qu'éliminer «les intervalles de repos ou d'abandon» (CE, I, 1402) qui suspendent l'exécution d'un tableau et faire en sorte que les actes successifs accomplis par l'artiste s'agencent en temps rythmés revient à dégager un «type simplifié de la danse» (p. 1400). Tout acte ou «*action qui produit l'œuvre*» (p. 1400) qui ne relève pas de l'utile et n'a pas d'extériorité, tend au fond à créer un système ou état «*en acte*»²⁶, se suffisant à lui-même et est consubstantiel à sa temporalité.

Il n'est pas surprenant que les *Cahiers*, pierre de touche intellectuelle avec laquelle toute l'œuvre publiée tisse une infinité de liens, se fassent de cette notion l'écho de la «danse [...] inconsciente» (C, XVII, 269) du peintre qui s'immobilise, tâtonne et reprend son exercice devant son travail. Valéry va ainsi jusqu'à appréhender cette suite motrice comme un système chorégraphique qui se compose de différentes figures corporelles et tend vers une esthétique propre: «Le corps du peintre exécute une danse sacrée devant sa toile. Et même on peut séparer les actes en catégories les uns qui ne font pas partie de la danse, prendre les couleurs, les mêler. Danse dont la rétine fait partie. Danse d'accommodations» (C, IX, 375)²⁷. À ce titre, il importe de faire

(23) C'est dans une lettre à Mallarmé de janvier 1894 que Valéry en fait état pour la première fois: «J'ai simplement songé, cher Maître, à comprendre dans une même *figure* – tout ce qui, en toute chose, est le Moyen – ou, depuis la bêche, la plume, la parole, la flûte, jusqu'aux fugues et au calcul intégral – une théorie de *l'instrument*. L'homme fait presque tout pour n'y plus penser – et s'en servir», *Lettres à quelques-uns*, Paris, Gallimard, 1952, pp. 48-49.

(24) Pendant l'exécution, il y a ce que Valéry appelle «échange perpétuel [...] entre *forme* c[est]-à-d[ire] *action* [...] et *matière*» (C, XVI, 199).

(25) Selon la conception de Genette, le champ des pratiques performatives recouvre tout ce qui se donne en spectacle, comme le théâtre, le cinéma, la danse et le ballet, la mime et même le sport.

(26) De manière intéressante, cette notion revient dans le contexte de l'écriture. L'action composée de la main, mécanisme qui réunit des éléments moteurs, exige «une coordination de perception actuelles, d'impulsions et d'images du moment avec tout un 'matériel' de réflexes, de souvenirs, d'habitudes. Tout ceci résulte de la moindre observation du langage 'en acte'» (CE, I, 1440).

(27) Les *Cahiers* du début des années vingt por-

état du premier projet de ballet-mime de Valéry, en date de 1900, intitulé *L'Hiéroglyphe* (CIV, 60-1), conceptuellement et étymologiquement ('*gluphein*' signifiant 'graver') placé sous le signe du graphisme et envisagé comme une espèce de transcription symbolique des gestes corporels. Par-delà les projets dramatiques les plus divers et dans sa quête d'un modèle théâtral applicable à l'étude de l'intellect, Valéry théoricien tend inmanquablement vers la conceptualisation. Ainsi est-ce lors de l'élaboration génétique de l'essai *Degas Danse Dessin* à travers les *Cahiers* qu'est le plus clairement établie l'étroite homologie conceptuelle existant entre la danse, désignée «algèbre corporelle» (C, XIII, 761), et le physique de la peinture («le dessinateur cherche des 'mouvements'»)²⁸. Un texte intitulé «p[our] Degas» de 1925 témoigne de cet intérêt pris pour les mouvements corporels de l'artiste dont l'être entier participe activement et intégralement à la création en se transformant en instrument unifié de l'exécution: «L'artiste approche, recule, place et ôte quelque chose, se comporte de tout son corps comme son œil, devient tout entier un organe de recul ou de grossissement» (C, XI, 298)²⁹.

Dans cette perspective de «l'acte de peindre» (C, IX, 331), le formel prime sur le significatif à tel point que le moyen en vient à supplanter la fin. C'est ainsi, dit Valéry dans «Philosophie de la danse», qu'il est possible de concevoir «la réalisation d'une œuvre d'art, une œuvre de peinture et de sculpture, une œuvre d'art elle-même, dont l'objet matériel qui se façonne sous les doigts de l'artiste n'est plus que le prétexte, l'accessoire de scène, le sujet du ballet» (CE, I, 1402). Il s'agit au fond d'une véritable kinesthésie du peintre qui consiste non seulement à imiter l'objet mais à s'y adapter sur le plan musculaire, comme l'énonce ce texte important: «Un mode de peindre les choses est de ressentir par soi [...] de tenter d'ajuster à la représentation de leur figure et à la feinte sensation de leur volume, une composition de nos forces corporelles en tant qu'elles nous sont sensibles à volonté par action de l'idée sur les muscles et réflexion vers l'idée. Nous feignons de devenir *forme* [...] et nous en déduisons par *intégration* d'*identification* des quasi-sentiments que nous prêtons aux choses» (C, XII, 658).

Nous rejoignons ici le concept valéryen du «Gladiator» – métaphore fréquente dans les *Cahiers*³⁰ – qui sert de paradigme du pouvoir physique ou intellectuel de «l'homme instrument» (C1, 355)³¹ porté à la pureté («*Elegantia*», C, VIII, 534) et dont le dessin constitue l'une des expressions privilégiées (C, XI, 823)³². Valéry voit

tent de nombreuses réflexions sur la danse (C, IX, 73), tantôt accompagnées de croquis de danseuses (C, IX, 1374) tantôt en rapport avec les dialogues que Valéry a publiés à l'époque, en l'occurrence *L'Âme et la danse*.

(28) Ce texte fait allusion à «Ida», danseuse et mécène russe, dont la compagnie de ballet représentera *Amphion* de Valéry sur une musique d'Arthur Honegger en 1931. En plus des mélodrames et des nombreux projets de ballet qui parsèment les *Cahiers*, le poète entretient des rapports avec Serge Lifar, Jacques Copeau et en 1900, en bon disciple de Mallarmé, conçoit un projet de collaboration (un livret sur le mythe d'Orphée) avec Debussy. Sur l'œuvre dramatique valéryenne, on lira avec profit HUGUETTE LAURENTI, *Paul Valéry et le théâtre*, Paris, Gallimard, 1973.

(29) La version de ce fragment incluse dans la monographie *Degas Danse Dessin* (achevée en 1934 et publiée en 1936) comporte quelques variantes: «l'artiste avance, recule, se penche, cligne des yeux, comporte de tout son corps comme un accessoire

de son œil, devient tout entier organe de visée, de pointage, de réglage, de mise au point» (CE, II, 1189). Des fragments «p[our] Degas» apparaissant ponctuellement dans les *Cahiers* des années vingt témoignent de la longue genèse du livre.

(30) Valéry a placé son analyse des actes, qui sont souvent à fonction esthétique, sous la rubrique «Gladiator» (titre d'une des trente et une classifications des *Cahiers*) où il consigne son éthique intellectuelle sous le signe de la méthode et du dressage discipliné, notion qui s'étend aussi au domaine de la création artistique: «Gladiator ou le Sportif. Le philosophe du jeu. Et l'artiste, le joueur, l'acrobate et l'athlète intellectuel» (C, IX, 561).

(31) Passage inédit publié dans PAUL VALÉRY, *Cahiers*. Édition établie, présentée et annotée par Judith ROBINSON, Paris, Gallimard, 1973, «Bibliothèque de la Pléiade», tome I.

(32) Dans un texte de la rubrique Gladiator, Valéry énonce: «Les trois meilleurs exercices – les seuls peut-être, pour une intelligence sont: de faire des vers; de cultiver les mathématiques; le dessin.

dans cette méthode une «vraie philosophie» qui consiste à travailler la sensibilité «en artiste» (C, VI, 901) afin d'atteindre l'idéal de maîtrise de moi, ou virtuosité (C, XVI, 374) par le dressage, en supprimant l'apparence de l'effort³³. C'est ce principe de l'entraînement et de l'exercice même qui sous-tend toute son «Esthétique» comme l'indique déjà ce texte: «C'est une jouissance que d'exécuter certains actes avec de bons instruments qui font le mieux du monde avec le moindre effort de moi, ce qu'ils ont à faire» (C, XVI, 765).

Si la théorie esthétique sert de trait d'union entre les divers arts dont Valéry a saisi la profonde unité, et lui permet de faire concourir l'intérêt qu'il leur porte à l'étude de leur genèse poétique, c'est surtout dans le commentaire relatif à la sculpture que nous retrouvons de nombreux préceptes esthétiques déjà dégagés, et en l'occurrence la création observée «évolutivement *in actu*» (C, XV, 509). Que l'idée de «concevoir comme une œuvre d'art l'exécution d'une œuvre d'art?» (CE, II, 1362) intervienne dans le contexte de la sculpture n'a finalement rien de surprenant puisque Valéry a eu en personne l'occasion de contempler Renée Vautier, entre autres, réaliser un buste de lui, expérience relatée magistralement dans l'essai *Mon buste*³⁴. Cet art, où «le travail devient alors son propre but» (p. 1358), permet mieux que tout autre d'observer de près l'acte d'exécution progressif qui se tourne en effet lui-même en pratique performancielle³⁵ ou «drame de transformations que l'on peut rêver mimé, dansé, figuré devant soi» (p. 1360). Alors que chaque artiste apporte inévitablement une limite à la somme d'actes dont se compose son œuvre terminée – état que Valéry considère dès lors, à l'instar de la conque abandonnée, «comme déchet, rebut, chose morte» (p. 1359) –, Valéry se plaît plutôt à songer d'instinct à toute la gestuelle perdue l'ayant générée, «comme si on ne conservait d'une sculpture que la pantomime des actes du sculpteur dont la glaise aurait disparu» (C, XVII, 726)³⁶. Placée sous le signe des pratiques gestuelles, la sculpture – à laquelle on pourrait «faire correspondre un morceau de musique» (CE, II, 1362) créé selon la motilité et la modulation de l'artiste –, est ainsi réduite à sa plus simple expression motrice. D'où l'évocation du 'drame' (signifiant 'action' en grec) du sculpteur lequel enchaîne inconsciemment des figures et des gestes dans un mouvement constant qui tient en dernière analyse de la danse: «Voir une sculpture. Mais la voir se faire, c'est la voir en toute profondeur – c'est voir *actes, matière et modèle* dans leur *drame*»³⁷.

On se rapproche en effet ici d'une véritable kinésique de l'œuvre d'art dont la valeur est consubstantielle à sa condition de fabrication³⁸. La forme, non seulement

[...] Ce sont les trois choses artificielles où l'homme peut ressentir loin et précisément sa machine transformatrice» (C, VI, 204).

(33) On mettra en relief le texte légendé «Gl[adiator]», se doublant d'un croquis d'artiste en train de peindre devant le cheval: «Artiste. Son genre d'action. La partie en train. Tennis et le système partiel corporel-psych[ologique] intéressé. Ces variations d'accommodation et la Composition» (C, XXIV, 225).

(34) *Renée Vautier – Sculpture de 1923 à 1935*. Préface de Paul VALÉRY, Paris, sous la direction de L. et B. PLAS et Y. ALEXANDRE, 8 mars 1935. Le buste a été réalisé en 1931 et exposé au Salon d'automne.

(35) Ce terme chez GENETTE s'applique plus correctement aux œuvres préexistantes et de régime allographique, telles «l'art de l'acteur, du danseur ou du musicien interprète» plutôt qu'aux pratiques d'exécution d'un objet matériel: *L'œuvre de l'art*.

Immanence et transcendance, chapitre 5 «Performances», Paris, Seuil, 1994, p. 72.

(36) Cette note des *Cahiers*, contemporaine de la rédaction de la préface *Mon buste*, est siglée «NR», anagramme de Renée et surnom que Valéry attribue au sculpteur dont il tombe amoureux, mais d'un amour non partagé.

(37) Cette conception n'est pas sans rappeler le langage théâtral hiéroglyphique évoqué par ARTAUD: «Une forme de cette poésie dans l'espace [...] appartient au langage par signes [...] par gestes et attitudes ayant une valeur idéographique tels qu'ils existent dans certaines pantomimes», *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, «Collection idées», pp. 58-59.

(38) Julia KRISTEVA définit la kinésique comme le comportement gestuel du corps en mouvement dans la communication. Voir «Le langage des actes», *Le langage, cet inconnu – une initiation à la linguistique*, Paris, Editions du Seuil, 1981, pp. 299-305.

expression du fond, conserve la gestuelle et constitue ainsi une manière de voir ou de ressentir l'action qui produit l'œuvre. Ce que Valéry appelle la «peinture poétique» (C, XX, 557) est celle en majorité pratiquée par les maîtres de la ligne du 'siècle d'Or' hollandais tels Rembrandt, Hals et Vermeer qu'il a énormément admirés, mais l'œuvre de Vélazquez et Manet en relèvent aussi; il s'en dégage le *poëin*, tantôt perceptible tantôt dissimulé mais toujours immanent: «Dans certaines œuvres l'exécution visible est belle – Hals – Manet – on pense aux actes du peintre – La forme est geste. Dans telles autres elle est cachée, résorbée par un dernier souci, une pudeur – Van Eyck» (C, XX, 361)³⁹. Pourtant, c'est justement cet aspect qui, d'après Valéry, a été largement négligé par un enseignement qui privilégie l'œuvre achevée au détriment du moyen: «Musique, dessin, rythmique musculaire – *Langage* – Etude de l'action – et voilà qui n'est pas dans les humanités» (C, XXIII, 580). Si la satisfaction réside dans le plaisir inhérent à l'acte, ce dernier comporte nécessairement la peine de l'entraînement qui est le principe même du Gladiateur. Valéry a appris du 'spartiate et stoïcien' Degas, pour qui la discipline du labeur infini du dessin était «l'objet d'une mystique et d'une éthique qui se suffisaient à elles seules» (E, II, 1210), que le grand art consiste au fond à faire tirer de l'artiste des exercices voire des tourments perpétuels dans sa tentative de maîtriser ou de posséder pleinement la pratique de son métier. Ainsi, au lieu du principe de la téléologie, l'œuvre a-t-elle comme visée l'action même qu'induit l'opération de recherche, comme l'énonce bien ce texte: «la vertu éminente de l'art et de toute spéculation (car le dessin par exemple est une véritable *spéculation* [...]) est de tirer de nous des *actions* et des produits d'action que nous ne savons pas 'contenir'» (C, XVIII, 41).

PAUL RYAN

(39) Ce texte fait écho à une déclaration de Valéry relative à l'admiration portée par Degas aux meilleures toiles de Manet lesquelles touchent «au suprême de l'art» (E, II, 1179) par «une sorte d'instinct stratégique de l'action picturale» qu'il nomme «*la résonance de l'exécution*» (E, II, 1179). Rares sont les artistes qui, dit-il, atteignent ce «de-

gré sublime» (1333); l'œuvre de Rembrandt fait exception à la règle et «s'élève enfin au point où l'art même s'oublie, se rend imperceptible, car son objet suprême étant saisi comme sans intermédiaire, ce ravissement absorbe, dérobe ou consume le sentiment de la merveille et des moyens».