

**LA « MAIN DE L'ŒIL » ET LES « ACTES DU REGARD »
INTELLIGENCE GRAPHIQUE ET IMAGINATION DIAGRAMMATIQUE
CHEZ PAUL VALÉRY**

Laurence Dahan-Gaïda
(Université de Franche-Comté)

Résumé

Valéry avait eu l'ambition d'élaborer une « théorie générale des notations », ce qui l'a amené à s'intéresser de près aux rapports entre écriture et dessin, deux formes graphiques mettant en jeu des organes étroitement liés entre eux, l'œil et la main. Il a en effet reconnu que l'intelligence humaine est motrice, qu'elle fonctionne de manière somatique, qu'elle dispose donc avec la main et l'œil de technologies de l'intellect participant pleinement au processus de naissance de la pensée. Cette étude montre le rôle que jouent l'intelligence tactile et l'intelligence visuelle dans le projet valéryen de saisir l'émergence de la pensée, son stade diagrammatique, qui est le site originaire à partir duquel toutes les notations sont possibles (scripturales, algébriques, géométriques, musicales, etc.

Abstract

Valéry had the ambition to elaborate a "general theory of notations", which led him to take a close interest to the relationship between writing and drawing, two graphic forms bringing into play organs closely linked between them, the eye and the hand. He has indeed recognized that human intelligence is motoric, that it functions in a somatic way, that the hand and the eye have therefore to be considered as two intellectual technologies, fully participating in the process of birth of the thought. This study shows the role that tactile intelligence and visual intelligence play in Valéry's project to grasp the emergence of thought, its diagrammatic stage, which is the original site from which all notations are possible (scriptural, algebraic, geometric, musical, etc.)

Pour désigner les traces durables de gestes manuels de toutes sortes, André Leroi-Gourhan avait choisi le terme de *graphisme*, mettant ainsi à mal l'hypothèse qui consiste à poser, aux origines des inscriptions graphiques, une distinction claire entre dessiner et écrire, distinction qui ne fut établie qu'à un stade ultérieur par la phonétisation du mot et l'alphabétisation de ses représentations. L'écriture à l'origine est donc de nature visuelle. Se définissant par la présence d'une composante graphique et spatiale, elle met en jeu le regard mais aussi la main qui dessine et qui écrit. Longtemps considérée comme une simple transcription de la parole orale, comme un calque de la langue, l'écriture est aujourd'hui envisagée comme une forme relativement autonome de l'expression, qui présente des performances propres dont l'impact est sensible à la fois sur la manière dont nous communiquons et sur la nature de ce que nous communiquons. Le fait d'écrire ouvre en effet la voie à l'abstraction, facilite la mémorisation, aide à faire advenir la pensée en l'inscrivant dans la matérialité de la page. L'écriture peut dès lors être comptée au nombre de ces « technologies de l'intellect », que Jack Goody définit comme des outils ou méthodes (recettes) qui aident à penser, à élaborer, à faire des inférences ou à faciliter un raisonnement : le langage, le dessin, les cartes, les dictionnaires, les tables de

multiplication, etc.¹ Ces artefacts cognitifs ont été inventés et introduits dans notre culture dans le but spécifique de donner un support à notre pensée. Ils ont une très longue histoire qui remonte à la préhistoire et qui se perpétue aujourd’hui avec l’utilisation de graphes ou de diagrammes qui permettent d’étudier une grande variété d’objets.

Valéry, qui avait l’ambition d’échafauder une « théorie générale des notations », s’est intéressé de près à ces outils, notamment aux rapports entre écriture et dessin, en vue de dégager les conditions communes à tous les systèmes symboliques : « la musique écrite, certains genres d’ornementations, les cryptographies, etc. », soit tous systèmes susceptibles d’analyses sémantiques². Cette réflexion sur le signe s’est accompagnée dans les premiers *Cahiers* d’une pratique polymorphe visant à explorer tous les moyens capables de donner forme au « possible, imaginable, concevable, nominable – écrivable » (C II, 135)³. L’écriture apparaît alors comme un moyen de notation parmi d’autres, au sein d’une constellation graphique où elle côtoie d’autres systèmes sémiotiques comme l’algèbre, la géométrie, le dessin, etc. L’acte d’inscription se trouve ainsi rattaché à un régime hybride, qui permet de rendre le langage verbal visible comme image et l’image lisible comme texte. Ce qui est une caractéristique fondamentale du diagramme, dont l’opérativité tient précisément à l’interaction qu’il instaure entre éléments graphiques et scripturaux, entre texte et image. C’est en ce sens que l’on parlera ici d’une intelligence diagrammatique qui permet de réunir écriture et dessin dans une même approche, de les envisager comme des artefacts cognitifs producteurs de sens et de connaissance.

1. Penser par l’image

Très tôt, Valéry a souligné l’importance des images qui accompagnent la vie mentale et donnent un support à la pensée : « nous ne pensons que par images » (IX, 612), écrit-il dans les *Cahiers*. Déjà, dans *l’Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1894), il insistait sur l’importance de « l’imagerie mentale », dont les phénomènes sont « fort peu étudiés ».

« Je maintiens mon sentiment de leur importance. Je prétends que certaines lois propres à ces phénomènes sont essentielles et d’une généralité extraordinaire ; que les variations des images, les restrictions imposées à ces variations, les productions spontanées d’images-réponses, ou complémentaires, permettent de rejoindre des mondes aussi distincts que ceux du rêve, de l’état mystique, de la déduction par analogie » (Œ 1, 1193). Commune aux activités en apparence les plus éloignées, l’image possède une puissance paradigmatique et modélisatrice qui en fait le terreau non seulement du poétique mais aussi de la pensée scientifique. Elle tire sa puissance heuristique de sa capacité à *mettre sous les yeux de l’esprit* des relations qui n’auraient pas été perçues sans elle. D’où le rôle crucial qu’elle joue dans un domaine comme les mathématiques qui allient rigueur logique et puissance visuelle :

« S’amuser à tenter de traduire tout en math[ématiques]

1)P[our] avantage d’image

2)P[our] avantage de logique et sentir les variations et ordres de quantités. »

¹ Goody J., *The Power of the Written Tradition*, Washington, DC, Smithsonian Institution Press, 2000, p. 148.

² Valéry P., « Michel Bréal : *La Sémantique* », in *Œuvres* 2, p. 1449-1456. Ici p. 1454. Nous citons d’après les *Œuvres Complètes* dans l’édition de la Pléiade (Gallimard), qui seront désormais référencées directement dans le corps du texte et introduites par Œ 1 pour le tome 1 (1957) et Œ 2 pour le tome 2 (1960).

³ Les citations extraites des *Cahiers* renvoient majoritairement à l’édition typographique intégrale établie par Nicole Celeyrette-Pietri et Judith Robinson-Valéry, qui recouvre la période allant de 1894 à 1914, soit les vingt premières années d’écriture des *Cahiers* (Paris, Gallimard, 1987). Les références aux différents tomes de cette édition sont indiquées en chiffres *romains*, celles de l’édition de la Pléiade en chiffres *arabes*.

(*Selfbook I*, C I, 1896-1897, 97).

Le binôme mathématisation-visualisation permet de négocier l'écart entre le visible et l'intelligible, ouvrant littéralement à la possibilité de « concevoir : autrement dit, accéder à un voir conceptuel⁴ ». Rendant *visibles* des relations qui n'étaient pas immédiatement accessibles, les mathématiques ouvrent à un *voir plus* qui est aussi un *penser plus*. Peirce a confirmé cette idée en montrant que les raisonnements déductifs des mathématiques n'étaient rien d'autre que des diagrammes, c'est-à-dire des icônes : la vérité mathématique, écrit-il, « est dérivée de l'observation des créations de notre propre imagination visuelle que nous pouvons coucher sur le papier sous forme de diagrammes⁵ ». Alors même que l'on est enclin à considérer les formules algébriques comme les êtres mathématiques les plus abstraits et les plus conventionnels, Peirce leur reconnaît des propriétés iconiques qui découlent de leur structure unitaire, de leur caractère synthétique, grâce auquel elles parviennent à rendre perceptible aux sens la totalité des relations entre signes. Elles autorisent ainsi la découverte de conclusions imprévues et informatives : « toute équation algébrique est une icône, dans la mesure où elle rend perceptibles par le moyen des signes algébriques (lesquels ne sont pas eux-mêmes des icônes), les relations existant entre les quantités visées⁶ ». Pour Valéry, cette propriété caractérise non seulement les mathématiques mais plus généralement toutes les sciences de son temps, qui semblent avoir amorcé un tournant graphique et visuel :

« La grande invention de rendre les lois sensibles à l'œil et comme lisibles à vue s'est incorporée à la connaissance, et *double* en quelque sorte le monde de l'expérience d'un monde visible de courbes, de surfaces, de diagrammes qui transposent les propriétés en figures dont, en suivant de l'œil les inflexions, nous éprouvons, par la conscience de ce mouvement, le sentiment des vicissitudes d'une grandeur. Le *graphique* est capable du continu dont la parole est incapable. Il l'emporte sur elle en évidence et en précision [...] On voit se constituer peu à peu une sorte d'idéographie des relations figurées entre qualités et quantités, langage qui a pour grammaire un ensemble de conventions préliminaires (échelles, axes, réseaux, etc.) ; pour logique, la dépendance des figures ou des portions de figures, leurs propriétés de situation, etc. » (Œ 1, 1266-1267)

Valéry discerne l'émergence d'un nouveau régime de connaissance basé sur l'intelligence diagrammatique qui permet d'inculquer au réel un ordre « lisible à vue ». Pour évoquer la supériorité du visible sur le lisible, il évoque ailleurs les « métaphores matérielles » de Lord Kelvin qui mettent la pensée sous les yeux de l'esprit :

« Sir Thompson a voulu réaliser matériellement ces mécanismes de compréhension. En fer, en cuivre, en verre, il a fait des métaphores. Toute la physique d'aujourd'hui est une métaphore hydraulique, et lui, l'a extraite des formes algébriques pour donner aux sens eux-mêmes le spectacle de la continuité de la pensée⁷. »

⁴ Klinkenberg J.-M., « Conclusion. Énonciation et diagrammatisation », *Visible* n°9, 2012, p. 231-238. Ici p. 237-238.

⁵ Peirce C. S., *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Volumes 1-6 (1931-1935), in C. Hartshorne and P. Weiss (éd.) ; Volumes 7-8 (1958), A. Burks (éd.), Cambridge, Harvard University Press, CP, 2.77 (1902).

⁶ *Ibid.*, CP, 4.530.

⁷ Valéry P., « Lettre sur lord Kelvin », probablement de 1893 ou 1894. Note de Jean Hytier, *Œuvres 2, op. cit.*, p. 1434.

Ces métaphores matérielles ne servent pas seulement à rendre sensibles – visibles et palpables – des forces inaccessibles aux sens, elles traduisent également sous une forme concrète les « mécanismes de compréhension » qui permettent à l'esprit de les saisir. Ce qui est précisément l'objet premier des *Cahiers* dont l'ambition est de *connaître ce qui connaît*, autrement dit de comprendre le fonctionnement de l'esprit.

Les réflexions de Valéry sur l'image et son rôle dans la pensée connaissante s'inscrivent à l'intérieur d'une interrogation plus générale qui concerne la nature du signe et la dimension idéographique du langage. Il a en effet longtemps nourri le rêve d'une idéographie qui joindrait « écriture / dessin / idéographie / essayer d'en fabriquer une » (C1, 191). Si ce rêve ne fut jamais réalisé, il a laissé sa trace dans les *Cahiers* où la convergence entre ce qui s'écrit et ce qui se dessine rattache l'acte d'inscription à un régime hybride, où « dire » et « montrer » sont deux opérations concomitantes. Entre texte et image, il y a selon Benedetta Zaccarello une réversibilité potentielle qu'elle rattache à la quête d'un « langage pur », capable de dissoudre l'image (vécue) dans le langage abstrait mais nourri en retour par un travail second de création d'images⁸. Ancré dans la possibilité pour l'image de constamment se « précipiter » en écriture et inversement, le « langage pur » est capable d'opérer la réversibilité de deux régimes d'intellection : l'image et le texte, la linéarité du discours et l'instantanéité de la vision. Il constitue donc le médium idéal pour exprimer la vie de l'esprit, qui se caractérise à la fois par « la coappartenance et l'impossibilité du verbal et de l'image⁹ ».

La quête de ce « langage pur » suppose en amont une conception de l'écriture qui ne réduit pas cette dernière à sa dimension verbale, linguistique, mais qui tient également compte de sa composante graphique, donc de sa dimension visuelle, spatiale et iconique. Alors que le dogme phonologique, longtemps dominant, considérait l'écriture comme une simple notation de la parole, l'approche graphique l'envisage comme image. Il ne s'agit plus alors d'écriture « au sens ordinaire et ethnocentrique mais d'une technique, celle de l'inscription du sens », dont la tâche est « d'archiver et de transmettre de la pensée organisée, du texte »¹⁰. La philosophe allemande Sybille Krämer a proposé de subsumer sous le terme d'écriture tous les modes « graphiques » de conservation et de transmission des savoirs et des messages, ce qui inclut les écritures phonologiques aussi bien que les écritures synthétiques ou analogiques. Car l'écrit « chaque écrit – possède une dimension visuelle-iconique fondamentale » qu'elle appelle « iconicité notationnelle » (*Schriftbildlichkeit*)¹¹. Cette conception résonne avec l'approche de Valéry qui, en abordant l'écriture comme un système de notation parmi d'autres, lui accorde un statut comparable à celui de l'image, dont elle participe au même titre que les diagrammes, les figures géométriques ou les signes algébriques.

2. L'opérativité du dessin : visualiser, schématiser, abstraire

Les méditations de Valéry sur les propriétés cognitives de l'image ne peuvent être séparées de ses réflexions sur le dessin, qu'il considère comme une forme de graphisme intégral, un outil d'acuité et de clarification visuelle qui engage plus d'intelligence que toute autre forme d'art. Le dessin est une activité de construction et de rééducation de soi

⁸ Zaccarello B., « Paul Valéry : pour une logique organique du tracé », in *Genesis*, n°37, 2013, p. 2.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Battestini S., *De l'écrit africain à l'oral*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 24.

¹¹ Krämer S., « Die Schrift als Hybrid aus Sprache und Bild. Thesen über die Schriftbildlichkeit unter Berücksichtigung von Diagrammatik und Kartographie », in *Bilder : ein (neues) Leitmedium ?*, Göttingen, T. Hoffmann und G. Rippl hrsg, 2006, p. 79-92. Ici p. 88.

qui vise à retrouver une unité originaire entre la perception, la volonté et l'intervention mécanique de la main. Réunissant tous les dons de l'esprit, il est à côté des mathématiques l'une des « manières de voir » les plus performantes, le fondement d'une nouvelle manière de voir et de connaître. Opérant par schématisation abstraite, il permet de « dresser » l'esprit en l'entraînant à *voir juste*, en le formant à l'économie de moyens et à l'abstraction propres au principe de dressage de l'intellect prôné par Ignace de Loyola dans les *Exercices spirituels*.

Loin de toute conception rationaliste de l'abstraction, Valéry l'envisage toujours en rapport avec le tracé sur la page et avec les potentialités du sens. L'abstraction reste ainsi ancrée dans une matérialité qui joue sur différents registres graphiques pour faire émerger la signification. Participant à « l'entreprise intellectuelle globale », elle sert une volonté de simplification qui est indissociable d'un désir de saisie visuelle directe : il s'agit de rendre immédiatement sensibles les propriétés structurelles et dynamiques des objets. Or le dessin, beaucoup plus que l'écriture ou la peinture, est capable d'*abstraire*, c'est-à-dire au sens propre d'*extraire* d'un objet ses relations internes ou le jeu des forces qui sont à son origine. L'intérêt de Valéry pour ce mode graphique manifeste son adhésion à une vision synthétique dans laquelle la réduction et l'abstraction ont des fonctions comparables : offrir des possibilités d'élucidation directement visuelles. En témoigne une note du « Journal de bord », où il exprime son désir de « réduire à une abstraction la notation » (C 1, 55) et envisage dans la foulée une sorte d'« esthétique navale » qui réduirait ses objets (les bateaux) à une série de lignes, à des formes élémentaires : « Exemple : un bateau : mouvement, élasticité, fumée, droites, courbes » (C 1, 55). Exercice de schématisation à dimension figurative, ce type de croquis vise à éliminer une partie des inexactitudes engendrées par les « éléments instantanés » de la mémoire qui viennent surcharger l'objet de détails qui ne sont pas *vus* mais *sus*. Le dessin se voit ainsi attribuer des propriétés proprement diagrammatiques. Qu'est-ce en effet qu'un diagramme sinon un artefact cognitif qui permet d'abrégé un raisonnement, d'accélérer la pensée en lui donnant une forme graphique, spatiale et visuelle ? Le diagramme suppose l'abstraction, la miniaturisation et la mise en espace en tant que moyens de modéliser la situation que l'on cherche à comprendre. L'opération de modélisation passe par la visualisation et la spatialisation pour faire émerger de la connaissance à l'interface du sensible et de l'intelligible.

Il en va de même du dessin, avec sa vocation abstractive et schématique qui lui donne son pouvoir cognitif. Le dessin, dans la pratique de Valéry, n'est jamais divorcé de la pratique d'écriture qui lui donne sa cohérence et qui, en retour, règle sa démarche sur des techniques graphiques visant à condenser et à préciser. Les modèles de Valéry en ce domaine sont Léonard, Poe et Mallarmé, triade de créateurs qu'il relie par leur qualité d'*abstrakteurs* : « Je ne puis entrer dans le détail des réactions de mon être en présence spirituelle de cette trinité d'artistes abstrakteurs, tous les trois si diversement engagés dans les difficultés et les enchantements du même problème, qui est, en somme, le calcul des combinaisons des productions de la sensibilité avec les pouvoirs opératoires de l'intellect » (Œ 2, 1539). Loin de vider l'œuvre de sa chair pour n'y laisser qu'un contour vide, l'abstraction est une opération à la fois cognitive et esthétique qui permet de combiner le pouvoir des sens et ceux de l'intellect : « l'abstraction est création du vivant : elle est condition de l'action » (C VII, 452).

Le goût de Valéry pour l'abstraction se manifeste aussi dans les nombreuses pages remplies de signes algébriques qui, sans être indépendantes du travail de composition verbale, ne traduisent pas pour autant une inféodation de la pensée à une démarche proprement scientifique. Il faut plutôt y voir une manière de dépayser la pensée, de se

désolidariser du langage conventionnel pour essayer temporairement un système de notation alternatif qui aidera à canaliser, à fixer et à mettre en forme les idées vagues ou fugitives. Doublant l'écriture discursive, ces pages rendent sensibles par leur caractère non verbal, imageant, schématique, les limites du discours verbal, tout en faisant signe « vers une coappartenance de langage et image¹² ». Les pages algébriques des *Cahiers* sont souvent complétées par des graphiques, des diagrammes ou des figures géométriques qui leur confèrent une fonction-image, ailleurs incarnée par le dessin. Ce que la notation algébrique (ou géométrique) a de commun avec l'image, c'est une même immédiateté visuelle ainsi qu'un caractère synthétique qui permet de condenser l'information sous une forme réduite. De l'algèbre, on peut dire qu'elle participe d'un même régime diagrammatique que l'image, entendue au sens large d'image mentale ou d'image de langage. En témoignent les remarques de Valéry qui assimilent la poésie à « une algèbre des images » ou la rhétorique à « une géométrie du langage ». Le « langage pur » trouve ainsi un pendant dans une « poésie pure » ou « absolue » qui a vocation à exprimer la vie de l'esprit avant que ses productions ne se spécifient en images ou en verbe. Il s'agit de reproduire la spontanéité et la complexité de la vie de l'esprit à travers un procédé artificiel, la poésie, qui sera elle-même l'image de la relation profonde qui, dans l'esprit, unit le sensible et l'intelligible, le successif et le simultané, la diction et la monstration, « les potentiels de l'algèbre et la sensibilité du chant¹³ ». La « pureté » au sens algébrique renvoie donc à cette traduction mutuelle, toujours possible, du texte en image et inversement ; une traduction qui s'opère à ce stade préverbal de la pensée où elle est émergence, surgissement, jaillissement du nouveau.

3. Penser par le dessin

Valéry pense qu'il existe une conjonction entre l'idée naissante et le dessin, car ce dernier oriente le regard vers le caractère processuel du voir et réfléchit ainsi les conditions de son origine, les processus cognitifs et sensoriels dont il découle. Souvent vu comme l'écriture des images, le dessin, en effet, ne devient jamais entièrement symbolique, il n'est jamais seulement la représentation fixée d'une forme extérieure mais, comme l'écrit Valéry, « une forme d'exposition du regard sur les choses dans leur état de naissance », un moyen de saisir à chaque instant « le mécanisme de notre pensée, de le relier à la réalité ou à autre chose » (C III, 115). Parce qu'il porte en lui les traces de sa propre genèse, le dessin peut être crédité d'un fonctionnement diagrammatique. Le diagramme en effet ne se contente pas de produire de la connaissance mais, par son tracé, il exhibe la manière dont cette dernière se construit. Le diagramme, autrement dit, est tel que sa genèse fait partie de sa définition. Plus qu'un artefact cognitif, il est un mode majeur de l'avènement du nouveau, un paradigme de la pensée en tant qu'émergence, une *poiesis*.

Image de la pensée en train de se faire, le diagramme est aussi le lieu où se donne à voir l'origine partagée de tous les systèmes symboliques. Valéry semble avoir anticipé une intuition de Per Aage Brandt qui prête une racine commune à tous les systèmes de notation, lesquels se seraient progressivement détachés d'un fonds diagrammatique commun avant de prendre leur forme spécifique : écritures, graphiques, mathématiques, logiques, chimiques, musicaux, chorégraphiques, etc. Autrement dit, l'écriture (comme les autres systèmes de notation) serait « le résultat d'un glissement incertain à partir de certaines représentations, aboutissant aux chiffres, aux lettres, aux notes musicales et aux

¹² Zaccarello B., « Paul Valéry : pour une logique organique du tracé », art. cit., p. 9.

¹³ *Ibid.*, p. 4.

symboles computationnels, à travers un stade diagrammatique qui reste avec nous¹⁴ ». C'est ce stade diagrammatique que Valéry semble avoir en vue lorsqu'il décrit le dessin comme le site originare à partir duquel toutes les notations sont possibles (scripturales, algébriques, géométriques, musicales, etc.), le fondement visuel des choses en voie d'élaboration, un moyen de saisir l'ensemble des opérations visio-motrices par lesquelles la main refait, avec ses moyens propres, ce que le cerveau fait spontanément. Dans les *Cahiers*, cette idée est illustrée par certains rudiments de figures, où l'on observe une dissolution de l'image en ligne et de la ligne en points, la renvoyant ainsi à « un degré zéro de l'image », à « sa genèse dans le trait » où sa nature reste indéterminée¹⁵. De ce degré zéro, tous les prolongements sont possibles comme si ces protofigures permettaient toutes les transitions d'un registre à un autre, d'un système de notation à un autre (chiffres, lettres alphabétiques, idéogrammes, figures géométriques, etc.). Cette recherche du degré zéro de tout graphisme doit être mise en rapport avec la quête d'un état asignant de la perception¹⁶, d'un état de fonctionnement de l'œil avant l'intervention du cerveau, d'un point de vue originare sur le monde ; ou du moins d'un point de vue sur le monde en train de se construire, avant que cette construction soit achevée : « [...] reprendre les choses ab Chaos ; ab infantia, ab materia, ab somniis » (C VIII, 300). Cette quête de l'informe explique la valeur accordée par Valéry au dessin d'enfant, qui est l'expression la moins perfectionnée, la moins déviée du principe d'immédiateté visuelle : c'est « un dessin dominé par le reconnaissable – Dessin d'enfant, presque hiéroglyphique¹⁷ ». La pureté et la spontanéité du geste libéré par le dessin d'enfant montrent comment les choses se présentent lorsqu'elles sont débarrassées de leur signification, sans la « consultation de l'œil des formes » ni d'aucun « album de souvenirs » (C VI, 480). Le dessin d'enfant est inséparable d'un regard qui disloque les modes habituels de la perception, d'une sorte de vision « rafraîchie », non encore altérée par l'habitude, qui permet de « retrouver l'insignant, le brut, le réel » (C XII, 465). À l'inverse, la connaissance schématique suppose la comparaison entre la perception présente et les perceptions passées, ce qui implique que l'on ait intériorisé au préalable l'idée générale de cet objet, son schème : « Reconnaître un objet, c'est lui substituer un semblable préexistant » (C XXV, 366). Au contraire, « l'art (au sens dessin et peinture) » suppose le regard d'un homme qui « perd la reconnaissance » (C VIII, 340), qui accepte une forme de méconnaissance pour déconstruire le déjà-su et retrouver cet état où les choses ne peuvent être que « perçues par nous, mais non vues » (CE 2, 1194)¹⁸. C'est

¹⁴ Brandt P. A., « Visualisation et mathématisation », in *Visible*, n°9 : « Images & dispositifs de visualisation scientifiques », S. Badir et M. G. Dondero (dirs.), 2012, p. 101-116. Ici p. 116.

¹⁵ Zaccarello B., « Paul Valéry : pour une logique organique du tracé », *art. cit.*, p. 10.

¹⁶ Comme Valéry l'écrit encore : « Voir vrai, c'est – si l'on peut – voir insignant – voir – informe » (C IX, 615).

¹⁷ Note de 1926. Cité sans référence par R. Pickering, *Paul Valéry, La page, L'écriture*, Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1996, p. 325.

¹⁸ Comme l'a montré Gabriele Fedrigo, cette idée est à mettre en rapport avec la littérature médicale de l'époque qui « considérait la vision comme un processus double d'impression de la rétine et d'envoi successif de l'image rétinienne au cerveau pour sa compréhension, d'où la distinction entre le moment de la vision et celui de la compréhension de ce qui est vu » (*Valéry et le cerveau dans les Cahiers*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 115). Valéry partage avec la culture neurologique de son temps l'idée d'une distinction entre la sensation visuelle et sa compréhension, c'est-à-dire entre l'impression sensorielle brute, sans signification, et celle qui est élaborée ensuite par le cortex qui lui confère une signification. Cette conception implique une échelle temporelle de formation de l'impression qui passe de la chose « perçue » à la chose « vue », de la sensation à la perception. La référence de Valéry en la matière pourrait être Helmholtz qui distinguait la sensation (l'impression brute, en tant qu'elle agit sur nos sens sans qu'il y ait

précisément ce qui fait la différence entre voir une chose *sans* le crayon dans la main et la voir *en la dessinant* :

« Même l'objet le plus familier à nos yeux devient tout autre si l'on s'applique à le dessiner : on s'aperçoit qu'on l'ignorait, qu'on ne l'avait jamais véritablement *vu*. L'œil jusque-là n'avait servi que d'intermédiaire. [...] Je ne puis préciser ma perception d'une chose sans la dessiner *virtuellement*, et je ne puis dessiner cette chose sans une attention volontaire qui transforme remarquablement ce que d'abord j'avais cru percevoir et bien connaître. Je m'avise que je ne connaissais pas ce que je connaissais : le nez de ma meilleure amie...¹⁹ » (Œ 2, 1187-1188)

Voir avec le crayon à la main oblige à se libérer des schèmes préstructurés qui sont susceptibles d'orienter le travail de transposition graphique. L'objet est dépouillé des interprétations préconçues que l'habitude a naturalisées et qui tendent à charger le visible de significations prédéterminées, nous rendant aveugles à ce que nous voyons vraiment : nous ne percevons que des signes renvoyant à un contenu préexistant qui est ensuite intégré, par une pragmatique de la perception finalisée, à l'objectif de rendre la réalité intelligible. Le réel est une « construction », un « ordre » imposé par notre appareil cognitif qui opère essentiellement par mémorisation, de sorte que l'on pourrait affirmer *voir* l'objet par ces seules activités cognitives : « Ce que nous recevons des sens, ce n'est pas le "monde extérieur", – c'est de quoi nous *faire* un monde extérieur » (C XX, 712). Il faut donc se débarrasser de la vision « utile », du regard « pragmatique », pour remonter à l'état de naissance des choses, à « l'informe, comme degré le plus pur du réel – du non-interprété » (C III, 364). L'informe, c'est aussi bien la tache aux contours imprécis (les sfumatos de Léonard) que « les formes informes » (Œ 2, 1194) que nous livre notre appareil perceptif, avant l'intervention de la cognition :

« Comme le penseur essaie de se défendre contre les mots et les expressions toutes prêtes qui dispensent les esprits de s'étonner de tout et rendent possible la vie pratique, ainsi l'artiste peut, par l'étude des choses informes, c'est-à-dire de forme singulière, essayer de retrouver sa propre singularité et l'état primitif et original de la coordination de son œil, de sa main, des objets et de son vouloir. » (Œ 2, 1195).

On le sait aujourd'hui, la possibilité de voir le monde avant toute construction par le cerveau n'a pas de sens physiologiquement : le rêve d'une perception originelle relève d'une impossibilité neurologique, le système nerveux ne percevant d'emblée que du significatif. Pris entre le « mythe » de l'œil qui voit sans comprendre ce qu'il voit (la « forme informe ») et la conviction que seule l'activité du cerveau permet d'acquérir une certaine connaissance du monde, Valéry ne fait pas l'erreur de penser que la vision « naïve » de l'enfant ou du dessinateur se confondrait avec le « pur phénomène » :

représentation) et la perception (l'impression en tant qu'elle sert à former une représentation des objets extérieurs). Comme lui, Valéry considère le perçu comme le résultat d'une élaboration qui se produit dans le cerveau : « à l'échelle de la sensation pure, il n'y a plus de choses » (C XXVII, 127). Cette idée a été battue en brèche par les neurosciences contemporaines qui considèrent que toute perception visuelle est d'emblée signifiante.

¹⁹ Valéry P., « Voir et tracer », in *Paul Valéry. Degas danse dessin*, Paris, Gallimard, 1965, p. 69. Et Valéry ajoute entre parenthèses : « Il y a quelque analogie entre ceci et ce qui a lieu quand nous voulons préciser notre pensée par une expression plus voulue. Ce n'est plus la même pensée. », *Œuvres 2, op. cit.*, p. 1188.

« Le pur phénomène n'est pas une expérience plus qu'une vision est un dessin : il y manque tous ces actes indépendants (analogues à des "constantes arbitraires") qui s'introduisent nécessairement dans le passage de l'impression instantanée de la vue... on limite arbitrairement une région ; on dispose aussi du point de départ, de la continuité et de l'acuité du mouvement dans cette région... actes indispensables, très souvent imperceptibles, mais entièrement libres à l'égard du phénomène qui construisent un objet pour le dessin. Cet objet détermine à son tour le trait – qui subsistera. Tracé enfin, et isolé des opérations qui le conduisent, le trait peut être regardé ou comme une ligne d'entre l'infinité des lignes, ou comme la figure d'une chose connue. » (C VI, 233)

Visualiser en vue d'un dessin implique de nombreuses décisions qui n'entrent pas en jeu dans la simple vision phénoménale : actes sensori-moteurs, découpage d'un espace, sélection des traits pertinents, etc. Le tracé fera à son tour l'objet d'une visualisation qui conduira éventuellement à le corriger, à le remanier, à expérimenter avec lui. Toutes ces opérations convergent vers une propriété précieuse du dessin, qui est celle d'extérioriser sous une forme visuelle le fonctionnement de la sensibilité et des réactions sensorielles²⁰. Sollicitant l'intelligence de l'œil comme celle de la main, le dessin permet de comprendre comment ils se coordonnent dans l'acte graphique.

4. L'œil et la main

Alors que dans les premiers *Cahiers*, le dessin était surtout vu comme un prolongement de l'acte d'écrire, il finira par renvoyer à une réflexion sur l'instrument même de l'inscription et du graphisme²¹ : « La main [qui] se fait compteur, alphabet, outil [...] / Acteur universel, agent général, instrument initial » (C XXI, 620). Très tôt, Valéry a reconnu que l'intelligence humaine est motrice, qu'elle fonctionne de manière somatique, qu'elle dispose donc avec la main et l'œil de deux organes étroitement liés entre eux. Certaines notes des *Cahiers* évoquent ainsi les « actes du regard » qui font apparaître tout graphisme comme le produit d'un magma où l'œil, la main et l'esprit communiquent : « Que faire de ce grand champ pur du haut – où le mouvement de l'œil ne trouve rien qu'une douceur libre ? / que faire de [...] ces formes sur quoi la *main de l'œil* passe et qu'elle éprouve [...] ? » (C XXI, 164). Très attentif aux phénomènes kinesthésiques, c'est-à-dire à la perception du corps dans l'environnement, Valéry se demande « comment s'allient la main et le complexe visuel-moteur de l'œil ? L'œil-tact ? » (C XXIX, 435) Ces questions définissent un domaine problématique où sont réunis la gestuelle et le travail de transformation accompli par la main qui est le véhicule indispensable de l'écriture comme du dessin.

Dans son *Discours aux Chirurgiens*, Valéry s'étonne « qu'il n'existât pas un "traité de la main", une étude approfondie des virtualités innombrables de cette machine prodigieuse qui assemble la sensibilité la plus nuancée aux forces les plus déliées » (CE 1, 919). La main est un « organe extraordinaire en quoi réside presque toute la puissance de l'humanité », comme en témoigne la chirurgie qui est « manopéra, manœuvre, œuvre de main » (CE 1, 918). Par sa capacité à brasser « des virtualités innombrables », à exercer une infinité de tâches, la main est « *l'organe du possible* » (CE 1, 918), un véritable carrefour de

²⁰ *Ibid.*, p. 230.

²¹ Pickering R., *Paul Valéry, La page, L'écriture, op. cit.*, p. 238.

possibilités créatrices, une composante essentielle de l'activité intellectuelle. Elle peut en effet se faire « tour à tour instrumentale, symbolique, oratoire, mystique, géométrique, arithmétique, prosodique, rythmique, acteur universel, agent général, instrument initial » (C XXI, 620). Valéry considère la main à la fois dans son rôle moteur et dans sa dimension sensitive (toucher), sans oublier son corrélat neuronal, « les mains cérébrales » (C int, VI, 150) qui renvoient au pouvoir de manipulation virtuelle du cerveau. Avant que la main accomplisse un geste ou une action, il y a en effet « l'agir-en-esprit » de la « main mentale », une sorte de « faire sans faire » qui anticipe les mouvements musculaires des doigts²². Directement liée au pouvoir qu'a le système nerveux d'agir sur le réel, la main cérébrale assure une transaction, une articulation entre le corps et l'esprit : à la fois « organe du faire » et « organe de la pensée » (C VI, 40), elle fonctionne comme une instance intermédiaire (et intermédiaire) qui relie différents domaines esthétiques d'un côté et, de l'autre, des fonctions cognitives, motrices, visuelles, kinesthésiques, etc. Il n'est donc pas étonnant que Valéry décrive le chirurgien comme un artiste, c'est-à-dire un « agent d'exécution de sa pensée » qui intervient « non pas à l'étage purement psychique où se forme l'idée, mais dans l'acte même. [...] C'est le Faire qui le consacre. » (Œ 1, 917-918). Directement reliée aux facultés sensibles (voir, sentir, etc.) et à l'activité de l'intellect, la main médie entre le monde abstrait de la pensée et le monde tangible du corps, entre l'expérience sensible et la dimension kinesthésique. Célébrant l'intelligence manipulative qui est le propre de la main, Valéry va jusqu'à décrire son activité motrice comme l'origine de nos concepts les plus abstraits :

« J'irai jusqu'à dire qu'une relation réciproque des plus importantes doit exister entre notre pensée, et cette merveilleuse association de propriétés toujours présentes que notre main nous annexe. [...] Il suffit pour démontrer cette réciprocité de service de considérer que notre vocabulaire le plus abstrait est peuplé de termes qui sont indispensables à l'intelligence, mais qui n'ont pu lui être fournis que par les actes ou les fonctions les plus simples de la main. *Mettre ; - prendre ; - placer ; - tenir ; - poser*, et voilà : *synthèse, thèse, hypothèse, supposition, compréhension... Addition* se rapporte à donner, comme *multiplication et complexité* à plier. » (Œ 1, 919)

Valéry semble ici anticiper les thèses de George Lakoff et Mark Johnson qui, dans *Metaphors We Live By*, soutiennent que tous nos concepts reposent sur des métaphores usées que nous ne percevons plus comme telles²³. Nous comprenons toujours dans les termes d'autres concepts, à partir de concepts qui ne sont pas eux-mêmes structurés métaphoriquement mais qui dérivent de l'expérience directe de notre environnement physique et culturel. Autrement dit, il n'y a de connaissance possible que sur la base d'un enracinement corporel : nos mots et nos concepts doivent être reliés à notre expérience physique du monde pour faire pleinement sens. C'est la manière dont le corps élabore les informations en provenance du monde extérieur qui rend possible l'émergence de la connaissance, laquelle doit dès lors être envisagée comme une expérience physique, sensorielle et temporelle. Il est donc impossible d'échapper à la corporalité et à la matérialité pour penser : que ce soit de manière directe ou indirecte, le système conceptuel sur lequel repose la cognition humaine émerge de nos interactions avec le monde physique et culturel. De nombreuses études soulignent aujourd'hui l'artificialité d'une distinction entre l'activité théorique et une science expérimentale nécessitant un

²² Fedrigo G., *Valery et le cerveau dans les Cahiers*, op. cit., p. 222

²³ Lakoff G. et Johnson M., *Metaphors We Live By*, Chicago, Chicago University Press, 2003 (édition révisée).

travail concret. La connaissance impose des gestes, elle produit des habitudes corporelles, convoque des sensations, si bien qu'il faut y voir aussi une affaire de corps, de gestes réalisés de manière plus ou moins répétitive qui forment des habitudes ou des « chaînes opératoires²⁴ ». Désormais, l'activité de théorisation est posée, non plus comme le fruit de processus mentaux inaccessibles, mais comme le déploiement d'habiletés concrètes et incorporées qui la rendent indissociable de l'activité de gribouillage, des calculs, ratures, annotations et brouillons qu'implique le travail de la pensée. Cette conception incarnée de la connaissance a préparé la voie à ce que l'on appelle « l'imagination manipulative » qui est une forme de diagrammatisation basée sur notre familiarité avec la manipulation d'objets concrets, laquelle permet de faire émerger des raisonnements abstraits²⁵. Les gestes constituent en effet une sorte de « degré zéro » de la diagrammatisation qui mobilise vision, action et connaissance abstraite pour parvenir à une explication efficace ou faire émerger une idée naissante. Dans sa formalisation du diagramme, Gilles Châtelet a insisté sur l'acte de traçage, le geste d'inscription qui peuvent avoir des retombées considérables sur la manière de conduire une pensée, fût-elle une pensée formalisée et purifiée comme celle des mathématiques : « Gestes et problèmes font époque et guident l'œil et la main à l'insu des géomètres ou des philosophes²⁶ ». C'est aussi en termes de gestes que Châtelet définit le diagramme : il est ce « déploiement de gestes virtuels » qui précède la pensée, la notation graphique (en lettres et en chiffres) du « non-encore-pensé », le lieu intermédiaire où l'intuition s'ouvre au devenir des forces en jeu dans la pensée émergente. Jouant un rôle crucial dans la pensée naissante, il rend visible l'enracinement corporel de la pensée avec son va-et-vient entre visualisation, dessin, calcul, expérimentation, projection du corps et mémorisation. Ce qui conduit Châtelet à réclamer une phénoménologie des technologies manuelles qui permette de « renouer charnellement avec tous ces tours de mains [...] toutes ces expériences de pensée, tous ces diagrammes, toutes ces dynasties de problèmes », qu'implique l'activité de penser²⁷. Cette phénoménologie est très proche de ce que Valéry tente dans son essai de 1935, *Degas, Danse Dessin*, où il consacre une section entière – « Voir et tracer » – à l'étude des relations complexes entre la vision de l'objet, le jeu de l'œil et l'intervention de la main. La relation entre « voir » un objet et le « tracer » est évoquée à travers la main et l'œil qui opèrent chacun à son rythme propre, la mémoire latente et incarnée de la main s'opposant à la perception instantanée de l'œil : « La volonté soutenue est essentielle au dessin, car le dessin exige la collaboration d'appareils indépendants qui ne demandent qu'à prendre leur liberté de leurs automatismes propres. L'œil veut errer ; la main arrondir, prendre la tangente » (CE 2, 1188). D'où l'écart temporel séparant le « tracement visuel » du « tracement manuel » qui, pour se transformer l'un dans l'autre, ont besoin de *relais* comme « la mémoire » CE 2, 1189). En effet, « chaque coup d'œil sur le modèle, chaque ligne tracée par l'œil devient élément instantané d'un souvenir, et c'est d'un souvenir que la main sur le papier va emprunter sa loi de mouvement » (CE 2, 1189). Cette remarque fait écho à une note des *Cahiers* où le dessin est désigné comme le moyen de révéler le fonctionnement de la main en tant que « système articulé – mais muni de "forces" et de relais – d'indépendances et de dépendances » (C XXIX, 435). À la fois autonome et inféodée

²⁴ Selon l'expression désormais consacrée du préhistorien André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole*, tome 1 : *Technique et langage*, Paris, Albin Michel, 1964, p. 164.

²⁵ Giardino V., « La diagrammatisation : esprit étendu et artefacts cognitifs », in *Forme et diagramme*, Paris, Spartacus, 2022.

²⁶ Châtelet G., *Les enjeux du mobile. Mathématiques, physique, philosophie*, Paris, Seuil, 1993, p. 22.

²⁷ Châtelet G., « La philosophie aux avant-postes de l'obscur », in *L'Enchantement du virtuel, Mathématique, physique, philosophie*, Paris, éd. Rue d'Ulm, 2016 [2010], p. 158.

à l'œil, la main est l'autre relais nécessaire à la « transformation d'un tracé visuel en tracé manuel », lequel engage finalement tout le corps de l'artiste : « L'artiste avance, recule, se penche, cligne des yeux, se 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 » (Œ 1, 1189). Le corps de l'artiste se transforme ainsi en un instrument dont la gestuelle, les gestes et les déplacements dans l'espace ne sont pas sans évoquer une sorte de danse, montrant que la connaissance pour Valéry ne peut être qu'incarnée (*embodied*)²⁸. Tout en renvoyant au corps et à sa puissance d'intervention dans le travail de l'esprit, la main est l'objet vers lequel convergent les multiples facettes d'une réflexion sur la forme et son corollaire, l'informe. Dans une note des *Cahiers*, Valéry imagine ainsi ce que serait dessiner sans recourir à la vision, en mobilisant uniquement des moyens tactiles : « dessiner comme on palpe les yeux fermés une forme » (C 2, 949). Le toucher est un moyen de conserver l'informe, l'indéterminé, en mettant hors jeu les catégories habituelles de la perception, en particulier la vision :

« La matière est originellement la contrepartie du toucher et du presser-tirer, mouvoir etc. – mais en tant que ces explications sont indépendantes du temps, de l'ordre. Quand, au contraire, elles s'ordonnent – et en tant qu'elles s'ordonnent et se somment de manière à constituer une certaine Unité, on a la forme.

Ainsi une certaine interprétation du tact – motion est matière et une autre forme. On voit que l'informe est le tact-vue quand il y a impossibilité d'unifier. De re-connaître, résumer en présence d'une matière²⁹. »

L'informe ici apparaît comme persistance de la matérialité des objets lorsqu'il est impossible d'unifier les perceptions visuelles et tactiles qui permettraient d'en apprécier la forme. L'appréhension tactile exige des mouvements volontaires d'exploration pour compenser l'exiguïté du champ perceptif cutané qui est limité à la zone de contact avec les objets. Le stimulus va dépendre de la façon dont l'objet est exploré, laquelle varie à son tour en fonction des caractéristiques de ce qu'il faut percevoir. Résultant des mouvements actifs d'exploration de la main qui entre en contact avec les objets, la perception « haptique » renvoie à la matière avant la forme, au toucher avant la vue, au geste avant l'œuvre. C'est ce que suggère une autre note des *Cahiers* qui fait allusion à « ces formes sur quoi la *main de l'œil* passe et qu'elle éprouve, selon le rugueux, le poli, le nu, le poilu, le coupant, le mouillé et le sec³⁰ ». Faisant écho aux « actes du regard », la « main de l'œil » attribue à la vision des qualités haptiques, comme si elle pouvait provoquer une émulation du sens du *toucher* sans que celui-ci soit physiquement activé. Le tact renvoie à l'action autant qu'à la perception : il change son objet autant qu'il le révèle. L'importance du tact pour Valéry demande à être replacée sur l'arrière-plan d'une époque qui fut marquée par l'influence de Théodule Ribot. Dans son *Essai sur l'imagination créatrice*, ce dernier présentait le tact comme un trait essentiel de ce qu'il appelait l'imagination tactile, à savoir un moyen alternatif d'approcher la matière et de la mettre en forme³¹. Mallarmé allait jusqu'à considérer le sens tactile comme « la sensation

²⁸ Sur la notion de cognition incarnée (ou *encorporée*), voir F. Varela, E. Thompson et E. Rosch, *The Embodied Mind : Cognitive Science and Human Experience*, Cambridge, MA : MIT Press, 1991.

²⁹ Valéry P., *août 1933. Cahier inédit*, édité sous la direction de Nicole Celeyrette-Petri et Micheline Hontebeyrie, Paris, Gallimard, 2019, p. 95-96. Les soulignés sont dans le texte.

³⁰ Cité sans référence par Pickering R., *Paul Valéry, La page, L'écriture, op. cit.*

³¹ Ribot T., *Essai sur l'imagination créatrice*, Paris, Alcan, 1900, p. 154. Sur le rôle du tact chez Valéry, voir

propre », la rencontre initiale avec les choses avant la verbalisation et la cognition. Par opposition à l'effet totalisant de la vision, l'expérience tactile se distingue par sa nature incomplète, fragmentaire et discontinue, qui ne peut délivrer une image complète mais seulement des détails ou des fragments. Il en résulte une appréhension morcelée, plus ou moins cohérente, parfois partielle et toujours très séquentielle, qui conserve à l'objet sa mobilité et son indétermination mais exige en retour un travail de mémorisation. En effet, pour saisir les objets dans leur intégralité, le tact nécessite en fin d'exploration d'exploration un effort pour intégrer et synthétiser les différentes impressions, afin de parvenir à une représentation unifiée de l'objet. Les réflexions de Valéry sur l'expérience tactile sont inséparables de son intérêt pour l'informe en tant que moyen de renouer avec une perception originelle ou un état asignant de la perception. Elles sont aussi indissociables de son désir de remonter vers ce stade diagrammatique de l'expression où l'iconique et le verbal ne sont pas encore différenciés, où le texte et l'image s'inscrivent à l'intérieur d'un continuum où il n'y a ni « écriture pure », non contaminée par un sens non-verbal, ni « image purement visuelle », privée de signes ne pouvant être lus³².

5. L'espace de la page

Si le dessin et l'écriture ne sont pas séparables, c'est qu'il s'agit moins de deux médias distincts que de deux façons de *chercher* et *dire* avec la main. Tout artefact est pris dans une oscillation entre *montrer* et *dire*, entre la pure *visibilité* et la *lisibilité*, qui remet en question le dualisme traditionnel du texte et de l'image. Cette tension met à son tour en jeu une question plus fondamentale, qui est celle de l'espace et de sa prise de possession par l'acte graphique. Valéry partageait avec son maître Mallarmé la conviction que la réalisation d'une œuvre exige la contingence du support qui recueille la trace matérielle : « Ton acte toujours s'applique à du papier ; car méditer, sans traces, devient évanescent, ni que s'exalte l'instinct en quelque geste véhément et perdu que tu cherchas³⁵ ». Comme Mallarmé, Valéry est fasciné par les aspects les plus matériels et techniques du processus créateur :

« L'écriture, c'est-à-dire [...] l'espace-matière utilisé [...] sert à faire *voir* les traces, les accumulations, à les conserver, à les juxtaposer, les reprendre, retrouver, modifier
à disposer, en somme, comme matériellement de la pensée,
a permis des développements symétriques – des enchaînements alternés, des reprises que la seule mémoire en tant *qu'acte sans matière* eût ignorés – ou à peine obtenus. » (C IX, 721)

L'accent est ici mis sur la « mécanique » de l'écriture à laquelle Valéry accorde autant d'importance qu'au contenu. La formalisation de la pensée se joue en effet dans les aspects les plus matériels de l'écriture : dans le geste lié à la manipulation physique d'un objet matériel, la trace qu'il laisse sur le papier, l'appropriation de l'espace graphique par la main, etc.³⁶ Comme le dessin, l'écriture est une *techné* qui repose sur l'interaction entre le

l'article de Daniel Rosenberg, « Tactility in Valéry's Aesthetics : Fragment and Duration », in *French Forum*, vol. 45, n°1, Spring 2020, p. 33-51.

³² Elkins J., *The Domain of Images*, Ithaca, Cornell University Press, 1999, p. 91.

³⁵ Mallarmé S., *Œuvres complètes*, Tome 1, Paris, Gallimard, coll. Pléiade, 1998, p. 369. Cette citation se trouve dans un poème de de la maturité intitulé « Quant au livre ».

³⁶ Pickering R., *Paul Valéry, La page, L'écriture, op. cit.*, p. 12.

geste de tracer des lettres et les *traces* laissées par ce geste. À la fois connectée au for intérieur – à la pensée – et à l'extériorité matérielle de la page, elle cherche à circonscrire la gamme complète de ses possibles en cherchant la surface, le format, le langage et le rythme qui conviennent à ses opérations. Matérialisées sous formes de traces, ces dernières exhibent dans toute son immédiateté le besoin d'expression qui pousse la main à gratter la surface du papier. Le fonctionnement de l'écriture comme *manufacture* élève le travail manuel au statut de principe fondateur qui donne toute son importance au manuscrit – littéralement écriture de la main – qui est le lieu où les différents moments d'élaboration de la pensée peuvent être visualisés :

« [...] le *graphique* de ses impulsions, de ses variations, de ses reprises, en même temps que l'enregistrement immédiat de ses rythmes personnels, qui sont la forme de son régime d'énergie vivante [...], le lieu de son regard et de sa main, où s'inscrit de ligne en ligne le duel de l'esprit avec le langage, de la syntaxe avec les d(i)eux, du délire avec la raison, l'alternance de l'attente et de la hâte, tout le drame de l'élaboration d'une œuvre et de la fixation de l'instable³⁷. »

Le manuscrit n'est pas simplement l'inscription fixée d'une forme mais le fruit d'une interaction entre penser, percevoir et agir. Il est l'espace où se donne à voir le *tempo de la pensée* avec ses reliefs et ses accidents de rédaction, ses moments d'énonciation forte et ses moments d'articulation en creux, ses phases de profération hésitante ou de flux ininterrompu. Les changements de graphie manifestent ses rythmes d'inscription qui vont de « l'urgence de la notation à la lenteur de la somme érudite, du rythme régulier de la liste aux freinages des frottements dans les idées, manifestés par les énumérations, les zones, les expressions laissées en blanc³⁸ ». Matérialisant le rythme de la rédaction, la page écrite relève d'une organisation dans le temps qui dépend aussi de l'intensité, de la fréquence et de la durée du travail, dont l'écriture est la projection active et vivante. Toute page manuscrite possède une rythmique propre où se manifeste « le mouvement spécifique de la genèse » qui fédère à la fois du discours, des durées, des tempos et une gestuelle³⁹. Ce qui en fait une sorte de fenêtre ouverte sur le milieu où se déroule l'acte d'inscription, sur les rapports entre le geste et le support qui en accueille la trace, entre l'espace physique et la pensée qui s'y dépose. Partagée entre le labeur de l'esprit et la corporéité du geste, la main qui dessine ou qui écrit s'empare de la page pour y jeter des idées, les composer et les décomposer, les mettre en relation dans un va-et-vient entre plusieurs modes d'inscription qu'elle rassemble à sa surface, les réunissant parfois par des flèches. La page se transforme ainsi en unité de référence : « la *page*, unité visuelle » (Œ 1, 626)⁴⁰. Si la page peut servir d'« unité visuelle », c'est qu'elle agit comme un moment de mini-synthèse : elle fait « prendre ensemble » des éléments hétérogènes qu'elle homogénéise, les constituant en une unité qui n'est perceptible qu'à son échelle. Valéry

³⁷ Valéry P., « Comment travaillent les écrivains » (1937), *Vues*, Paris, Gallimard, 1993 (1948), p. 317. Je souligne.

³⁸ Loraux P., *Le Tempo de la pensée*, Paris, Seuil, 1993.

³⁹ Herschberg Pierrot A., « Chemins de l'œuvre », in *Genesis*, n°30, 2010.

⁴⁰ Sur l'espace graphique du manuscrit et la sémiotique de la page, voir les travaux de Louis Hay, repris dans *La Littérature des écrivains. Questions de critique génétique*, Paris, José Corti, 2002. Voir également : *De la lettre au livre. Sémiotique des manuscrits littéraires*, Paris, Éditions du CNRS, 1989 ; *Genesis*, n°10, 1996, notamment l'article de C. Bustarret sur les instruments graphiques ; voir enfin R. Pickering, « Écriture et unité de la page chez Valéry », *Genesis*, n°7, 1995 et Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique*, Paris, PUF, 1994, chap. II.

insiste sur le « prendre ensemble » qui, selon Jean François Bordron, est la principale caractéristique de l'iconicité :

« À côté et à part de la lecture même, existe et subsiste l'aspect d'ensemble de toute chose écrite. Une page est une image. Elle donne une impression totale, présente un bloc ou un système de blocs et de strates, de noirs et de blancs, une tache de figure et d'intensité plus ou moins heureuse. Cette deuxième manière de voir, non plus successive et linéaire et progressive comme la lecture, mais immédiate et simultanée, permet de rapprocher la typographie de l'architecture⁴¹. »

Pour saisir ce qui était voué au silence et à l'invisibilité – la pensée en acte – il faut accepter un changement d'échelle et prendre la page comme un ensemble, c'est-à-dire comme une image. Intervenant comme un moment synthétique dans la production du sens, la page constitue une totalité diagrammatique qui fait sens à la manière d'un tableau : « J'ai aimé travailler une "page" – comme un peintre un tableau / indéfiniment » (C XX, 302), écrit Valéry. S'il faut travailler la page comme un tableau, c'est pour répondre à la nécessité de brasser d'un seul coup d'œil ce qui constitue une unité de pensée. La page écrite possède une fonction de monstration dont témoigne l'étymologie du mot « document » qui, à l'origine, désignait « ce qui montre ». En effet, le rapport page-écriture marque « un moment de remarquable solidarité graphique⁴² », qui exige la prise en compte de sa dimension spatiale et du regard qui en opère un découpage : ce sont eux qui décident de ce qui sera visible ou non.

Les réflexions de Valéry sur la page comme surface d'inscription résonnent avec une révolution moderne qui a fait de l'espace de la page autre chose qu'un support, en mettant résolument l'accent sur son caractère visible. C'est à partir des expériences littéraires d'Edgar Poe et de Mallarmé que Valéry s'est mis en quête d'un procédé pour rendre *visuel*, c'est-à-dire capable d'instaurer des « rapports réciproques » entre « expression », « compréhension » et « visualisation »⁴³. Très impressionné par *Le Coup de dés*, premier poème moderne à investir la page en spatialisant l'écriture, il découvre que la page n'est pas seulement le lieu où se dépose une trace matérielle mais aussi un espace à occuper. Son organisation régit le mouvement de l'œil auquel elle impose un certain mode d'appréhension : ce qui se donnait dans un flux continu s'exhibe en un coup d'œil. Dans le poème de Mallarmé, le sens ne se construit pas de manière linéaire, en suivant l'ordre des mots, des phrases ou des événements racontés, mais il s'offre à la perception/lecture dans la simultanéité des éléments donnés à la vue. Pour traduire son émerveillement face au « dispositif » du *Coup de dés*, Valéry recourt à la même image que les anciens Chinois lorsqu'ils évoquaient l'origine légendaire de l'écriture idéogrammatique, celle des constellations stellaires :

« Il me sembla de voir la figure d'une pensée, pour la première fois placée dans notre espace... Ici, véritablement, l'étendue parlait, songeait, enfantait des formes temporelles. L'attente, le doute, la concentration étaient *choses visibles*. Ma vue avait affaire à des silences qui auraient pris corps. [...] C'était murmure, insinuations, tonnerre pour les yeux, toute une tempête spirituelle menée de page en page jusqu'à l'extrême de la pensée, jusqu'à un point d'ineffable

⁴¹ Valéry P., « Pièces sur l'art, Les deux vertus d'un livre », *Œuvres 2, op. cit.*, p. 1246-1247.

⁴² Pickering R., *Paul Valéry, La page, L'écriture, op. cit.*, p. 203.

⁴³ Manuscrits des *Cahiers* de Paul Valéry conservés à la BNF. Série L, feuillet 79 (L, f°79).

rupture : là, le prestige se produisait ; là, sur le papier même, je ne sais quelle scintillation de derniers astres tremblait infiniment pure dans le même vide interconscient où, comme une matière de nouvelle espèce, distribuée en amas, en traînées, en système *coexistait* la Parole ! [...] – Il a essayé, pensai-je, *d'élever enfin une page à la puissance du ciel étoilé*!⁴⁴ »

« *Élever une page à la puissance du ciel étoilé* »... autrement dit, élever la page à la puissance du diagramme. En effet, l'image des constellations stellaires est souvent évoquée comme le diagramme originaire, une figure que les Anciens apprirent à lire en reliant les étoiles par des lignes imaginaires. Ils ont ainsi créé des figures conventionnelles qui pouvaient être utilisées pour le repérage céleste et terrestre comme pour les représentations mythologiques. Selon Anne-Marie Christin, l'expérience iconique et spatiale du *Coup de dés* est ce qui a permis à l'Occident de se libérer, pour la première fois, de la dépendance idéologique et formelle qui liait l'écriture à l'alphabet et par là, de retourner à cette avant-langue que constituent les idéogrammes chinois⁴⁵. Appelant une visualisation autant qu'une lecture, *Le Coup de dés* propose au lecteur un agencement qui s'offre à l'œil, une machinerie qui résout le problème de la saisie immédiate et compréhensive, laquelle est normalement l'apanage du tableau et reste inaccessible à l'écriture. Là se trouve la principale et la plus profonde réussite de Mallarmé aux yeux de Valéry : il est parvenu à combiner la linéarité et la continuité de la parole à l'espace spectaculaire de la peinture. Sollicitant l'œil du regardeur-lecteur, l'invitant à *voir* et non plus seulement à *lire*, son poème opère le syncrétisme entre deux modes d'expression hétérogènes – l'écriture et l'image – que leur hétérogénéité initiale rendait en principe incompatibles. Déterminant ainsi une spatialité dont l'horizon est *décidé* par le geste qui trace, le *Coup de dés* a rendu possible une nouvelle articulation entre l'espace et le temps, hissés à l'échelle d'une vision cosmique : « L'espace est aussi... ce qui garde la trace. C'est le corps solide, et le temps, – un fleuve » (C, VIII, 826). Des années après la mort de Mallarmé, Valéry insistera encore sur la nécessité de s'attacher à la matérialité du texte pour toute future édition du *Coup de dés* : « L'essentiel dans ce poème est la distribution du texte sur la page. Il consiste surtout dans l'expérience profonde et singulière de rendre inséparable l'écrit et les blancs qui le pénètrent, l'entourent, suivant une proportion ou arrière-pensée, disparue. Toute reproduction ou publication qui ne comporterait pas l'aspect physique voulu par l'auteur serait donc nulle et nuisible⁴⁶ ». Pour le poème, le blanc n'est pas seulement une nécessité matérielle imposée du dehors, mais la condition même de son existence, de sa vie et de sa respiration. Le support textuel devient ainsi un véritable inducteur du sens, suscitant chez Valéry le désir d'exploiter à son tour l'espace de la page afin de conjuguer le simultané propre au tableau avec le successif qui caractérise l'écriture. Ce qui est aussi un moyen de rendre justice aux conditions d'exercice de la pensée qui sont elles-mêmes de nature spatiale. Dans une note ancienne, Valéry décrit en effet la pensée naissante comme quelque chose qui se déploie dans l'espace, « non de point à point mais de zone à zone » (C 2, 90), selon l'interpénétration des « aires » qui délimitent les points dynamiques de la connaissance. Dans l'accent mis sur les notions d'« aire » et de « zone » se profile une réflexion capitale pour l'œuvre entière, à savoir l'importance des conceptions spatiales pour représenter la pensée.

⁴⁴ Valéry P., « Lettre au Directeur des Marges », 1920, *Variétés 2*, in *Œuvres 2*, *op. cit.*, p. 624-626. Souligné par l'auteur.

⁴⁵ Christin A.-M., *Poétique du blanc. Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Paris, Vrin, 2009, p. 143.

⁴⁶ Lettre de Paul Valéry datant probablement de 1901-1902, conservée à la Bibliothèque littéraire J. Doucet. Cité par Anne-Marie Christin, *ibid.*, p. 155.

L'esprit est de nature topographique, mesurable dans ses rapports internes de distance ou de proximité et dynamisé par des mouvements de rapprochement ou d'éloignement qui sont indépendants de leur appartenance ou de leurs propriétés individuelles. C'est un lieu à parcourir, un espace à baliser, un réseau de relations⁴⁷. En dernier ressort, c'est l'organisation spatiale de la pensée qui détermine la manière d'occuper l'espace de la page, laquelle se présente comme une sorte de « précipité iconique » de notre topographie mentale. Dans sa réduction matérielle et la configuration mobile de ses relations internes, la page donne une réponse visuelle et spatiale aux questions posées par la topographie de la pensée. Ce qui est l'ambition première des *Cahiers*.

Conclusion

Les réflexions de Valéry sur les différents systèmes symboliques sont inséparables de sa propre pratique graphique dans les *Cahiers* qui enchevêtre une grande variété de moyens – dessin, écriture, notations mathématiques, figures géométriques, gribouillis, griffonnages, parfois notes de musique ou équations, etc. Les *Cahiers* mettent ainsi en œuvre une véritable « poétique de la notation », qui participe d'une façon décisive à la production d'idées et de formes, à l'*inventio*. Comme l'écrit Jean-Christophe Bailly :

« Il y a une poétique de la notation, et son domaine, extrêmement étendu, va bien au-delà des seuls usages littéraires. Les listes, les pense-bêtes, les croquis, les notes et les remarques inscrits sur des feuilles volantes, les carnets que l'on tient en voyage et que l'on garde on ne sait trop pourquoi, tout ce feuilletage constitue un matériau qui se présente à qui entre en contact avec lui comme un gigantesque réseau d'indices⁴⁸. »

Manifestant la pulsation de l'imagination pensante, les pages des *Cahiers* se caractérisent par une étroite solidarité entre le graphique et le verbal, le successif et le simultané, la figure et la parole, la présentation et la représentation, la ligne d'écriture et la page-tableau. Valéry conjugue les ressources de la raison graphique et de la raison discursive pour exhiber la manière dont l'esprit opère au moment de penser ce qu'il essaie de penser. Dans cette logique, l'image n'apparaît plus comme un code distinct mais elle s'inscrit dans un continuum où le verbal et l'iconique sont rendus à leur unité première, à ce stade diagrammatique de la pensée, ou « degré zéro » de l'image, où elle ne se distingue pas encore de l'écriture. La présence simultanée de ces deux registres dans les *Cahiers* permet à Valéry de mimer l'activité mentale du sujet qui vit, qui écrit et qui se cherche dans cette écriture.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 263.

⁴⁸ Bailly J-C., « Une archéologie de l'éphémère », Préface de *I Wouldn't Start from Here. Histoires égarées*, Hanns Zischler, Paris, éditions Macula, 2018, p. 7.