The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

| | |
|---|---|
| Title | La reconstruction de la vision devant l'informe chez Valéry : à travers deux actes, voir et dessiner |
| Author(s) | Hayashi, Naoko |
| Citation | Gallia. 1997, 36, p. 50-57 |
| Version Type | VoR |
| URL | https://hdl.handle.net/11094/8102 |
| rights | |
| Note | |

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

# La reconstruction de la vision devant l'informe chez Valéry

## —— à travers deux actes, voir et dessiner ——

Naoko HAYASHI

Valéry évoque l'informe dans deux domaines à la fois proches et différents : la création et la perception. Ces notions sont proches, parce qu'elles concernent l'acte de voir ; différentes, parce que la première exige un autre acte que voir : dessiner. Les peintres ne se contentent pas seulement de voir l'informe, mais ils veulent le dessiner. Qu'est-ce que l'informe ? Comment voit-on l'informe ? Comment dessine-t-on l'informe ? Nous tenterons dans ce travail de répondre à ces trois interrogations.

### I. Les caractéristiques de l'informe

Le recueil esthétique *Degas Danse Dessin*, qui inclut un essai « Du sol et de l'informe », a été publié en 1934. Cependant, Valéry révèle déjà son intérêt pour l'informe dans ses premiers *Cahiers*. Il le mentionne dans la recherche sur la méthode des artistes, en particulier, sur celle de Léonard de Vinci et de Degas. Nous allons examiner les caractéristiques de l'informe chez le jeune Valéry.

En ce qui concerne la méthode de Léonard, il faut commencer par l'analyse du terme « quelconque » qui apparaît dans son premier *Cahier, Journal de Bord* de 1894 : « Considérer une chose telle qu'elle est. Comme un quelconque » (*c*.1, 60) [1]. Quelconque, à savoir ce qui n'a aucune propriété particulière, qui se montre tel qu'il est, une chose innommable, insaisissable : c'est le point de départ de l'approche de l'informe. En effet, cette notion

1) Tous les textes de Paul Valéry sont cités d'après l'édition des *Œuvres*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 1-2, 1957, 1960 (en abrégé, *Œ*.1-2), des *Cahiers*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 1-2, 1973, 1974 (*C*.1-2), des *Cahiers* C.N.R.S., tome 1-29, 1957-1961 (*C*.I-XXIX), des *Cahiers 1894-1914*, Gallimard, tome 1-5, 1987, 1988, 1990, 1992, 1994 (*c*.1-5). Nous indiquerons le numéro des pages à la fin de ces abréviations. Les termes soulignés le sont toujours par Valéry.

s'identifie avec celle de l'informe plus tard : « la difficulté qu'ont la plupart des esprits à reconnaître dans leur pensée les *quelconques*, les informes » (*c*.1,112)[2]. L'innommable, l'insaisissable, ces ambiguïtés de l'informe sont soulignées dans le *Cahier* de 1899 : « J'ai songé cent fois à ce qui est informe — c'est ce qui ne ressemble à rien » (*c*.3, 291). Ici, l'informe se révèle comme un être unique que l'on a jamais vu, un être qui n'est identique à rien de connu. Cette propriété deviendra familière chez Valéry pour indiquer des choses vagues : le poète donne la caractéristique de « ne ressembler à rien » à une « chose » inconnue qui est ramassée sur le rivage dans *Eupalinos* en 1921 (*Œ*.2, 118), et aussi à la réalité dans *Mon Faust* en 1945 (*Œ*.2, 389).

En ce qui concerne Degas, Valéry examine sa méthode dans le *Cahier* de 1897 : « L'art de Degas consiste à choisir son sujet par forme ou couleur ( + des recherches techniques inouïes) mais en le détachant de sa signification en tant qu'objet. Retour à l'informe » (*c*.2, 63). Cette citation révèle le mystère de la manière de voir chez le peintre : le détachement vis-à-vis de la signification de l'objet. Le peintre conserve la forme et la couleur de l'objet, mais il supprime sa signification.

Pourquoi Valéry a-t-il commencé par ce détachement ? En effet, la signification n'exprime pas la chose même, mais elle la représente. Elle joue le rôle d'un code qui est valable pour tout le monde, pour que l'on arrive à une connaissance commune. Les choses significatives impliquent donc la généralisation par le concept. Ce que cherche Degas c'est l'impression brute avant d'être significative.

Cet extrait nous rappelle deux manières de voir inscrites dans l'ouvrage de jeunesse de Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* :

> La plupart des gens y voient par l'intellect bien plus souvent que par les yeux. Au lieu d'espaces colorés, ils prennent connaissance de concepts. Une forme cubique, blanchâtre, en hauteur, et trouée de reflets de vitres est immédiatement une maison pour eux : la Maison ! (*Œ*.1, 1165)

---

2) Jeannine Jallat remarque que ce « quelconque » apparaît dans le premier *Cahier* peu avant le projet de l'*Introduction*. Elle considère ce quelconque, qui s'identifie avec l'informe, comme un motif important pour l'*Introduction*. Jeannine Jallat, *Introduction aux Figures valéryennes*, Jean Touzot, 1982, p.20.

Valéry apprécie *son* Léonard comme un homme qui sait voir avec ses yeux. Les gens qui voient par l'intellect négligent la première étape de la vision, la réception des « espaces colorés ». Ils passent immédiatement à la seconde étape, aux concepts, « une maison ». L'expression de Valéry, « la Maison » insiste sur la généralité des concepts. La « Maison » indique la notion généralisée, mais elle n'évoque pas l'existence effective : cette maison devant nous, sa couleur, sa forme. Valéry reprend cette idée en 1930, il en donne un commentaire en marge du texte de l'*Introduction* : « *Utilité des artistes. Conservation de la subtilité et de l'instabilité sensorielles* » (*Œ*.1, 1165). Le regard de l'artiste vise à conserver les impressions sans les fixer sous le concept.

Ainsi, l'informe chez le jeune Valéry implique une caractéristique incertaine : le quelconque qui n'a pas de nom, pas de signification, pas de ressemblance. Le « retour à l'informe », selon l'expression de Valéry, désigne le retour à l'état antérieur au significatif, à l'état primitif de la perception[3]. Il vise la déconstruction du savoir constitué sur lequel s'appuie notre jugement. Ces propriétés se retrouvent dans *Degas Danse Dessin*, publié cinquante ans après :

> Je pensais parfois à l'*informe*. Il y a des choses, des taches, des masses, des contours, des volumes, qui n'ont, en quelque sorte, qu'une existence de fait : elles ne sont que perçues par nous, mais non sues ; nous ne pouvons les réduire à une loi unique, déduire leur tout de l'analyse d'une de leurs parties, les reconstruire par des opérations raisonnées. (*Œ*.2, 1194 )

Le fait de « réduire », de « déduire », de « reconstruire par des opérations raisonnées » indique la fonction de l'esprit : celle de juger des éléments selon la suite d'un raisonnement. Une fois que l'on a trouvé un ordre entre les éléments, on n'a plus besoin de voir le tout. On peut deviner ou prévoir le reste qui suivra. Ainsi, Valéry considère que l'informe n'implique pas la loi en tant que formule générale entre des phénomènes mentaux : « Informe. Il y a des figures dont la loi est connue, d'autres dont il n'y a pas de loi —— et pas de nom » (*c*.3,

3 ) Michel Philippon transpose ce retour dans le domaine poétique. Il révèle un aspect de Valéry autre que celui de poète « formaliste » en analysant le poème en prose *Automne*. Cf. Michel Philippon, « La beauté des choses finissantes : *Automne* de Paul Valéry » in *Courrier international de Poésie*, Bruxelles, n° 206, 1995, pp.15-23.

535).

L'erreur de celui qui devine et prévoit au lieu de voir, c'est de *lire* les impressions visuelles en tant que « signes » [4] ; comme l'évoque le poète dans son essai sur Berthe Morisot : « Tous, ils subissent un certain système de couleurs ; mais chacun d'eux sur-le-champ les transforme en signes » (Œ.2, 1303). Valéry oppose l'impression produite par un ensemble de couleurs aux signes qui indiquent quelque chose. Considérons ici les caractéristiques des signes.

Les impressions visuelles sont uniques et irremplaçables, puisqu'elles sont éprouvées uniquement par le sujet qui voit. Mais l'essentiel des signes consiste à remplacer l'expérience par un concept fixe. Les signes existent comme système autonome des impressions brutes du sujet. Ils peuveut exister sans le moi, c'est-à-dire en l'absence du moi qui voit un ensemble de couleurs. La transformation des couleurs en signes désigne le passage de la sensation vécue au système qui existe hors du moi.

Le refus de l'intervention du jugement, la déconstruction du savoir constitué désignent le retour à zéro, à l'état original, à la sensation[5]. Cependant, cette déconstruction exige une autre construction.

## II. Voir l'informe

Valéry écrit dans *Degas Danse Dessin* : « Cet exercice par l'informe enseigne, entre autres choses, à ne pas confondre ce que l'on croit voir avec ce que l'on voit. Il y a une sorte de construction dans la vision, dont nous sommes dispensés par l'accoutumance » (Œ.2, 1195). Le clivage entre ce que l'on croit voir et ce que l'on voit est le décalage entre l'intellect et la sensation, entre la vision habituelle et la vision vécue. Le défaut de celui qui voit par l'intellect consiste à se hâter d'atteindre le concept. Au contraire, la déconstruction par l'informe cherche à construire, ou plutôt à reconstruire la vision vécue. L'informe provient donc de deux actions opposées : la déconstruction et la reconstruction. Comment reconstruit-on la vision ?

L'informe indique, chez Valéry, le point de départ de la perception du réel. Il l'évoque dans les *Cahiers* de 1903-1905.

---

4 ) Jeannine Jallat, *op.cit.*, p.26.

5 ) Sur ce point, voir Jean-Marc Houpert, *Paul Valéry, lumière, écriture et tragique*, Méridiens Klincksieck, 1986, pp.36-37.

> Ce qui me caractérise —, ma vertu particulière — mon don c'est presque seulement la capacité de percevoir des phénomènes subjectifs *non significatifs*. Je me tiens toujours en relation avec l'informe, comme degré le plus pur du réel — du non interprété. (*C*.1, 34)

L'informe s'identifie avec le réel le plus pur. Le réel pur, c'est ce qui n'a pas de sens : « Le réel pur ne signifie rien, ne profère rien, *Coeli non enarrant quidquam* » (*Œ*.2, 1520). L'informe est considéré comme le réel du degré zéro, à savoir le réel empirique. La reconstruction de la vision commence ici : « Il faut toujours partir de l'informe, du non-significatif, du zéro des valeurs ajoutées, associées » (*C*.1, 358). Le fait de « partir de l'informe » désigne l'action de commencer par le commencement[6], par l'état d'absence de la signification.

Valéry donne l'exemple d'un aveugle pour expliquer le mécanisme de voir l'informe : « [...] un aveugle doit, en la palpant, accumuler les éléments de contact d'une forme, et acquérir point par point la connaissance et l'unité d'un solide très régulier » (*Œ*.2, 1195).

Le regard de l'aveugle ne s'adresse à rien. Il n'a aucun préjugé sur ce qui est posé devant lui, il commence donc toujours par le point zéro. Même en touchant un objet, il n'y ajoute jamais son jugement. Sa connaissance est toujours accompagnée par l'action de toucher, mais elle n'anticipe jamais la sensation empirique. Il perçoit « point par point » quelque chose devant lui, finit par construire sa propre « vision » à partir de son propre toucher.

L'informe est une chose toujours vue pour la première fois, puisqu'il est un être singulier. On ne peut jamais le comprendre à l'aide de sa connaissance. Voir l'informe, c'est voir une chose en demeurant dans la sensation.

· Dans les réflexions esthétiques, Valéry se propose de faire intervenir dans cette reconstruction un autre organe : la main. En 1930, le poète, commentant son texte de 1894, écrit dans l'*Introduction* : « *Plus il approchera dans la recherche de cette forme d'une expression plus individuelle et plus convenable pour lui, plus l'acte et plus l'ouvrage d'autrui lui seront-ils étranges* » (*Œ*.1, 1239). Valéry considère que Léonard *voit* les choses à sa manière, en même temps qu'il *exprime* sa vision d'une façon « plus individuelle et plus

6) Valéry exprime cette volonté de commencer par le commencement avec une insistance qui confine à la « manie ». Les extraits qui l'indiquent sont dispersés dans les *Cahiers* sur une durée de quarante ans. Cf. *C*.1, p.45, p.113, p.155, p.185, p.247.

convenable ». La méthode de Léonard lui permet d'exprimer à sa propre manière, la vision obtenue par ses propres yeux. Comment les peintres dessinent-ils donc l'informe ?

## Ⅲ. Dessiner l'informe

A la différence de voir, dessiner vise une incarnation de la vision sur un support : le papier ou la toile. Le peintre cherche à reconstruire encore une fois sa vision, mais cette fois-ci, avec la main et sur la toile. Le dessin est un fruit de la collaboration du corps du peintre —— l'œil et la main. C'est en prêtant son corps que le peintre change le monde visuel en peinture. Cette transformation se fait par le passage de voir l'informe à dessiner l'informe, de la sensation visuelle au travail manuel : « Chaque coup d'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. Il y a transformation d'un tracement visuel en tracement manuel » (*Œ*.2,1189). C'est à travers l'acte de dessiner que l'informe va prendre une forme fixe, que la vision du monde va se transformer en vision sur la toile.

Mais est-ce toujours la vision qui guide le dessin ? Dessiner ne fait-il que fixer ce que l'on a vu ? Certes non. L'objet vu peut se changer ou se corriger en le dessinant.

> Même l'objet le plus familier à nos yeux devient tout autre si on s'applique à le dessiner : on s'aperçoit qu'on l'ignorait, qu'on ne l'avait jamais véritablement vu. (*Œ*.2, 1187-1188)

La main, elle aussi, guide la vision. Le dessin se produit par la collaboration réciproque entre la main et les yeux[7], comme un dialogue entre le *je* qui voit et le *je* qui dessine. Un fragment du *Cahier XXV* nous montre précisément cet échange successif : « Forme —— La main et l'œil *suivent* la courbe commencée et lui cherchent *la grâce successive* et lui raccordent d'autres a[i]res qui *plaisent aux deux* » (C.XXV, 554) [8]. Ce texte relève deux rapports

7) Sur le rôle de la main qui guide la vision, voir Marie-Line Gente, « Voir et Tracer » in *Rémanences*, Bordeaux, 1995, p.187.

8) Ce texte se trouve à côté d'un dessin fait par Valéry. Ce dessin représente le poète lui-même qui trace quelque chose à la plume. Serge Bourjea analyse ce dessin dans « Rhombes » in *Poétique*, n° 97, 1994, pp.7-8.

entre le *je* et l'objet ; en premier lieu, l'objet domine le *je* qui voit et dessine, puisque ce dernier ne fait qu'en suivre la courbe. En second lieu, l'inverse se produit, le *je*, maître de la main et de l'œil commence à chercher la « grâce » qui anticipe la trace [9].

Le dessin se réalise par cette collaboration complexe. Valéry nous indique deux exemples de dessin dans *Degas Danse Dessin* : un mouchoir et un rocher.

> Je jette sur une table un mouchoir que j'ai froissé. Cet objet ne ressemble à rien. Il est d'abord pour l'œil un désordre de plis. Je puis déranger l'un des coins sans déranger l'autre. Mon problème, cependant, est de faire voir, par mon dessin, un morceau d'étoffe de telle espèce, souplesse et épaisseur, et d'un seul tenant. (*Œ*.2, 1194)

Le désordre des plis d'un « mouchoir froissé » est le produit du hasard ; le poète le voit pour la première fois et une fois pour toutes. Valéry commence à le dessiner en traçant les plis, il tente de reconstruire sa vision sur le papier par les lignes. Cet exercice vise à faire voir ce que le poète a vu. L'autre exemple nous montre un différent objectif.

> On prétend qu'il [ = Degas ] a fait des études de rochers *en chambre*, en prenant pour modèles des tas de fragments de coke empruntés à son poêle. Il aurait renversé le seau sur une table et se serait appliqué à dessiner soigneusement le site ainsi créé par le hasard qu'avait provoqué son acte. Nul objet de référence sur le dessin ne permettait de penser que ces blocs entassés n'étaient que des morceaux de charbon gros comme le poing.
>
> S'il est vrai, cette idée me semble assez *vinciste*. (*Œ*.2, 1193-1194)

On croit que c'est un rocher qui est dessiné bien que ce ne soit qu'un bloc de charbon gros comme le poing. Degas protège son dessin contre le jugement des autres en supprimant l'objet de référence. Ce que vise Degas, c'est présenter sur le papier non seulement ce qu'il a vu mais aussi ce qu'il a voulu faire voir. Il a réussi à créer un monde fermé qui se constitue par sa

---

9 ) Sur cette double réciprocité entre la main et l'œil, voir Serge Bourjea, *art.cit.*, p.7.

vision et sa volonté de l'exprimer.

Valéry oppose les dessinateurs à la chambre claire. Le but de cette dernière, c'est la représentation exacte des choses vues. Cette machine ne révèle pas l'originalité de celui qui dessine. On ne peut pas comparer l'ouvrage de l'un avec l'autre. Au contraire, la valeur des artistes tient dans la particularité de leur manière de voir ; comme le dit Degas à Valéry, « Le Dessin n'est pas la forme, il est la manière de voir la forme » (Œ.2, 1224).

*　　*　　*

Le retour à l'informe, une faculté que Valéry a découverte chez Degas, constitue le retour à l'état originel et primitif de la perception chez les artistes. Les peintres repartent de l'informe pour reconstruire leurs propres visions. Cette reconstruction se produit suivant plusieurs étapes. D'abord, les artistes voient par leurs yeux, ils reçoivent leurs propres impressions visuelles. Ensuite, ils les expriment sur la toile de la manière qui leur est propre. Ce processus implique un échange entre la main et l'œil, une transformation de voir à faire voir. Le dessin, trace fixée sur le papier, est le témoin de « la manière de voir la forme » chez le peintre.

(大阪大学博士課程在学)