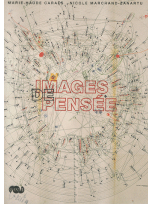


L'invention des mondes : penser l'image de pensée

Julia Peslier



Marie-Haute Caraës & Nicole Marchand-Zanartu, *Images de pensée*, postface de Jean Lauxerrois, Paris : Réunion des Musées Nationaux, 2011, 127 p., EAN 9782711858040.

fabula
LA RECHERCHE EN LITTÉRATURE



Pour citer cet article

Julia Peslier, « L'invention des mondes : penser l'image de pensée », Acta fabula, vol. 13, n° 6, « En rythme », Juillet-Août 2012, URL : <https://www.fabula.org/revue/document7135.php>, article mis en ligne le 02 Juillet 2012, consulté le 19 Mai 2026, DOI : 10.58282/acta.7135

L'invention des mondes : penser l'image de pensée

Julia Peslier

Aux éditions de la Réunion des Musées Nationaux paraît le beau volume *Images de pensées*, sous la direction de Marie-Haude Caraës et de Nicole Marchand-Zanartu, « des figures au bout d'une longue quête dans tous les champs du savoir » (p. 7), des « figures — schémas, dessins, plans, diagrammes, trajectoires, tracés, échelles — créées pour apprivoiser ce que le langage est impuissant à saisir : le surgissement de la pensée dans son effervescence secrète » (p. 8). La soixantaine d'énigmes ici rassemblées en constitue une nouvelle, plus étendue : qu'est-ce que nous apprend la collection des images de pensée ? Quelles leçons, quel jeu de déchiffrement, quelles trouvailles d'intelligence est-on amené à déployer, au fil de ces pages composites ? Propices à esquisser une archéologie de la modernité et des sciences et arts qui s'y déploient, les manuscrits, œuvres et documents réunis autour de ce syntagme — l'image de pensée — nous questionnent de manières exploratoire et épistémologique sur la culture occidentale du xix^e et du xx^e siècles et ses grands mo(nu)ments de pensée.

Les traversées comparatistes qu'on effectue dans l'ouvrage témoignent d'une dissémination de certaines formes graphiques afin de penser, d'imaginer ou de fonder quelque chose qui commence et qui fait ensuite date. Leur inventeur dessine et écrit par images pour mettre à jour une discipline ou un courant de pensée (Rudolf Steiner et son projet d'anthroposophie en 1924), pour composer une œuvre (tels les « tableaux détachés » de Claude Simon pour *La Route des Flandres* sur le mode de la table de montage), pour créer une institution (Langlois et la Cinémathèque Française, Klee et l'école du Bauhaus à réformer, Queneau pour la galerie d'art L'Œil) ou, encore, pour servir une idéologie ou une utopie (*Printsiipy de la NOT /Nauchanaia Organizatsiia Truda*¹ de l'artiste constructiviste Gustav Klucis). Partant d'un geste typologique pour cartographier l'ouvrage, on s'interrogera sur la définition même d'une « image de pensée », thèse centrale des auteurs qui est d'emblée une proposition suggestive et proprement critique, ayant pour charge de nommer certaines images parmi d'autres dans la grande iconothèque de la pensée.

Définitions, limites et extensions : l'approche typologique

Le désir de classement fait surgir une typologie imagée des modalités pour consigner la pensée, entre le dessin et la métaphore, entre la naïveté figurative et la complexité de l'abstraction. Images géométriques, anthropomorphes, abstraites, tabulaires, arborées ou rhizomatiques, ces documents pensent par analogie et associent configuration spatiale et imagination critique (voir la typologie en annexe). La métaphore du corps humain rend compte d'une organisation, de ses fonctions et foyers névralgiques, l'arbre, de ses racines à ses embranchements, nomme un certain rapport au savoir et à la généalogie, le cercle, pupillaire, évoque le regard panoptique, le temps cyclique, le mouvement de la pensée conçu comme art de mémoire, roue chromatique et totalité illimitée, qu'on saisit d'un seul regard. La typologie latente de ces images tient parfois d'un abécédaire à la Prévert, signe de la diversité des emprunts et du bricolage constitutif de la pensée.

Du geste du classement provient le goût de la comparaison. Or, si l'essai typologique est premier, il est ardu de commenter ensemble les matériaux divers du volume, de les rassembler en une synthèse, d'en tirer des conclusions, voire une définition stricte de ce que serait une image de pensée. La focalisation sur chaque document rapporté à l'œuvre ou l'événement qu'il associe paraît plus évidente, plus fascinante que le geste comparatiste entre des modes graphiques pour bâtir et déconstruire la pensée, puisque le caractère hétéroclite même de cette collection rend hasardeux la généralisation. La préface des auteurs et la postface signée de Jean Lauxerrois témoignent elles aussi de cette tentation du vertige que constitueraient la synthèse et la préférence vers une saisie par approximation.

D'où le caractère particulièrement problématique d'une définition unique autour du syntagme « image de pensée » avancé par M.-H. Caraës et N. Marchand-Zanartu. Il s'agirait, au-delà de sa compréhension subjective, de l'aborder en ces termes :

Nous devrions aller plus loin que la simple intuition. L'idée de système sera déterminante. La figure ne devient image de pensée qu'à condition d'être dans des exigences de relation où les signes fonctionnent entre eux. (p. 11)

Définition qu'elles assouplissent ensuite, en insistant sur la nature potentiellement souterraine, indicielle, de la relation :

Les liens sont parfois directs, parfois ténus : au fond, il n'y a rien de plus souple ni de plus malléable que la relation qui ne se dévoile jamais totalement, procédant par indices. Image, pensée, système, la solidarité de ces trois termes sera désormais au cœur de notre recherche. (*ibid.*)

De là découle le nécessaire désherbage parmi la grande iconographie des images ayant partie liée avec la pensée — dire ce qu'elles sont, ces images de pensée auxquelles les auteurs veulent donner consistance, c'est également déterminer ce qu'elles ne sauraient être :

Nous abandonnons sans regret les belles figures de la cosmologie, de l'astronomie, de l'anatomie, de la physique, les cartes, mappemondes et atlas de toutes époques ; les arbres de la connaissance, les généalogies, les grands classements, la taxinomie sous ses formes d'addition, d'entassement, de listes, etc. Nous éloignons aussi les mirages esthétiques, les tracés en tous genres qui ne sont que gestes ou broderies, nous écartons les images des théories systémiques, les mouvements artistiques qui utilisent le schéma comme territoire formel. Des esprits joueurs nous signalent des images sans système, des systèmes sans images, des images sans pensée et sans système. (*ibid.*)

Cette définition sur le mode de la négation invite à nouer un dialogue critique avec les auteurs du récent ouvrage *Penser l'image*, sous la direction d'Emmanuel Alloa aux Presses du réel, et autour de leurs variations sur « ce que l'image donne à penser² », sur l'« image pensive » extrapolée de Barthes³ et la « pensivité de l'image »⁴, ou encore sur la « main pensante⁵ ». Sous cette belle expression, Horst Bredekamp reprend d'ailleurs des images et des documents manuscrits qui entrent en correspondance avec ceux rassemblés par M.-H. Caraës et N. Marchand-Zanartu, dans un article où il s'intéresse de manière passionnante aux rapports entre image et science, depuis l'illustration dans les revues scientifiques aux dessins originaux d'un nœud de jarretière de Leibniz et à sa cosmologie. S'il aborde différentes images davantage sur le plan monographique que typologique, la liste qu'il esquisse en filigrane présente des analogies troublantes avec celles que l'on retrouve dans *Images de pensée* : double hélice, lune de Galilée, nœuds de Leibniz, corail de Darwin, œil de Mach, spirale de Crick, voici bien des cercles, des arbres, des yeux, des spirales plus ou moins compliquées qui viennent nommer quelque chose de la pensée par le dessin.

2

3

4

5

Un musée imaginaire, curieux et mélancolique

Au départ de leur introduction, un manuscrit de Freud, le *Sexualschema* (1895), « une île au trésor où se cacherait la mélancolie. Un territoire inventé avec son contour tremblé, ses détours, ses flèches, ses pointillés ». Il y a dans leur approche un rapport souterrain à la genèse de la pensée, le désir de la surprendre à son commencement, dans sa fulgurance et son énigmatique mode d'apparition. On y trouve une parenté lointaine avec les documents iconographiques des *Éléments de critique génétique*, rassemblés par Almuth Grésillon. Son essai pour « lire les manuscrits modernes »⁶ prenait pour objet d'étude « les manuscrits de travail des écrivains en tant que support matériel, espace d'inscription et lieu de mémoire des œuvres *in statu nascendi* »⁷. Ce qui frappe cependant ici, c'est l'ambition du volume et son pari difficile : une volonté ferme d'explorer le vaste champ des sciences humaines et des créations artistiques, afin de considérer la spécificité de la pensée non tant dans le processus d'élaboration d'une œuvre (une vision monographique et analytique, qui justifierait de longs paragraphes explicatifs pour chaque document iconographique exposé) que dans la fréquentation des autres singularités, analogies et irrégularités de contact entre des pensées disparates, issues de champs disciplinaire, de langues, d'historicités et de figures contrastées, et ouvrant des horizons. Au sens du Méphistophélès de Valéry, derrière la beauté éclatante du recueil, c'est bien là un Enfer qui sommeille :

Il m'est passé des milliards d'âmes par les ongles, et qu'ils s'en soient tirés, qu'ils y soient demeurés, j'ai observé quel petit nombre sur cet énorme nombre était celui des êtres sans pareils. J'ai vu des dix mille Césars, aussi brillants que Jules, des Sophocles, des Archimèdes, des Platons, des Confucius, des Praxitèles à foison. [...] C'est un des jolis coups d'œil de chez moi. [...] Il me suffit, là-bas, de mettre le génie avec le génie de même espèce, pour jeter et maintenir dans le désespoir éternel tous les orgueilleux de grand style... [...] Si l'on savait la surabondance de ce qu'il y a de plus rare et la quantité des hommes de premier ordre par millier de siècles, le diamant de l'orgueil tomberait à zéro...⁸

Et derrière l'image de tant de crânes, pensant à imaginer la pensée, c'est la vanité même des pensées accumulées dont nous parcourons quelques-uns des spécimens les plus brillants et aboutis de la modernité, et d'autres plus anonymes ou

6

7

8

anecdotiques, mais présentés là pour l'art de la galerie — portraits, disciplines et arts, pensées inventées dans le dessin et images notant le savoir.

Réveiller ces belles endormies dans les fonds d'archives, les tiroirs et les musées, méditer sur les commencements et les fins de la pensée, sur ses sauts, d'une discipline à l'autre, faire jaillir ses rebonds et ses anachronismes féconds d'une œuvre à celles de continueurs, tels sont quelques-uns des moteurs de cette collection. Grande enquête qui pourrait amener de nouveaux volumes, c'est réellement en termes de « continent » (p. 8) et de chanson circulaire que les deux investigatrices l'évoquent dans leur préface, esquissant une double métaphore : celle de la *terra incognita* et celle du mouvement infini, spiralé, de la comptine et de son jeu de kyrielle.

L'effort de classification avait été vite écarté, M.-H. Caraës et N. Marchand-Zanartu s'autorisant de Buffon et de son conseil aux naturalistes consistant à ne pas vouloir tout systématiser. Il y a pourtant vertige et spéculation. À quelles fins errer dans ce volume, en contempler indéfiniment les pages, s'efforcer d'en tirer la substantifique moelle, s'il semble improbable d'en saisir le tout et toujours préférable d'en aborder le sens par le détail et la lecture de près — l'attrait d'une couleur, d'un auteur, d'une forme, d'une langue, d'une discipline qui nous pousse à aller plus avant dans l'exploration ? Est-ce à titre de catalogue d'exposition expérimentale qu'il faut le considérer, comme un précipité ou un produit dérivé d'un musée de curiosité sur la pensée et ses graphiques ? Quelle serait son utilité pour nous, à l'heure où se multiplient les expositions de manuscrits de travail ? Dans sa Postface, « Éloge de l'imagination graphique », Jean Lauxerrois vient par ailleurs mettre en crise le terme même d'« images de pensée », face à la diversité des documents proposées et la « déroutante variété du lexique » déployée par les auteurs pour les décrire :

Figure, schème, schéma, dessin, dessin préparatoire, esquisse, croquis, tracé, griffonnage, gribouillage, hiéroglyphe, diagramme, organigramme, carte, cartographie, généalogie, arbre, arborescence, dispositif, combinatoire, projet, projection, allégorie, vision, illumination, utopie, scène, archétype, paradigme, modèle, matrice, idéalité... l'image de pensée est tout cela à la fois. (p. 115-116)

D'où la mélancolie inhérente à cette semblance de catalogue déraisonné ou déraisonnable, d'un imaginaire musée de la pensée par image. Au rebours du mouvement induit par la curiosité, il est en effet question d'éprouver la mélancolie du savoir et sa station, celle d'un savoir non plus encyclopédique, technique et ainsi clos dans son historicité même mais bien plutôt fragmentaire, sporadique, rhapsodique. Face à tant de champs de sciences, le lecteur le plus avisé fait aussi l'expérience de ses limites, de ses ignorances dans le déchiffrement de tel ou tel document (qu'il s'agisse de la langue, de l'œuvre critique, du contexte historique, des enjeux disciplinaires). Certaines images de pensée seront pour lui évidentes,

fulgurantes, décisives. D'autres garderont leur mystère, leur beauté ornementale, ou leur illisibilité même, sans qu'il y puisse distinguer l'événement de l'anecdote, sinon à se contenter de comprendre par les quelques lignes de présentation de chaque document, c'est-à-dire d'une connaissance de seconde main, pratique mais insuffisamment appropriée. D'où un étrange programme de lecture qui se déduit peu à peu, entre passion et indifférence possibles.

Un livre à plusieurs entrées

C'est un livre à plusieurs entrées, que le dispositif de la collection dessine alors. Nous en esquisserons quelques-unes, sans souci d'exhaustivité, dans une seule optique : donner l'envie d'y aller voir de plus près, afin que, de ces images de pensées, s'en engendrent de nouvelles et que commence l'art des cartographies pour la pensée *en* et *par* images.

Mode de lecture 1 — Comment la pensée imagine-t-elle et à quelles fins ?

Quelle est la forme de la pensée et pour dire quoi ? Est-elle chape, labyrinthe, arbres, cercles ou soleil ? Quand commence-t-elle à prendre un moule, un geste figuratif, un trait et une palette pour mieux exprimer sa teneur et son énergie ? À savoir : rayonne-t-elle, s'épanouit-elle en corolle, se dissémine-t-elle en rhizome, se décline-t-elle en chromatisme ou s'échelonne-t-elle en grades successifs ? Comment s'origine-t-elle dans les graphes, listes, cercles, tableau, réseau inscrits dans le format d'une page ? Leurs fins sont plurielles, elles sont notamment l'expression de concept neuf (l'exemple de Freud et du *Sexualschema*), de classification inédite (Mendeleïv et le classement des éléments chimiques selon leur masse atomique) et d'institution à fonder (Bauhaus, Cinémathèque française), d'explicitations d'œuvre pour soi et pour les autres (ainsi le cours de Nabokov sur Dr Jekyll et Mister Hyde, la cartographie d'*À la recherche du temps perdu* par Joseph Czapski pour ses co-détenus en 1940-1941, les explications de Marcel Griaule sur la cosmogonie Dogon, le cours de Ricoeur) des notes préparatoires (Darwin sur *L'Origine des Espèces*, par exemple).

D'autres questions demeurent ailleurs, face à la collection présente, qui emprunte, après l'introduction, non plus la voie du catalogue, mais celle de l'atlas, annonçant les manuscrits par le titre de Planches. Qu'est-ce que la pensée imagine et comment s'imagine-t-elle, en réinventant l'espace de la page, afin de trouver sa pulsation

propre ? Que cartographie-t-elle au juste, entre le dessin et l'écriture, quand la pulsion du graphomane s'empare d'une pensée et le pousse à la dessiner ? Le juriste Paul Otlet, créateur avec Henri Fontaine du système de la Classification décimale universelle et fondateur du *Mundaneum*, note ainsi, à propos de ce besoin impérieux de s'appuyer sur le dessin pour commencer à penser :

Je constate qu'il me faut dessiner certaines idées, certains graphismes. Et c'est de la tête que je fais le mouvement qui les dessine : un cercle, un triangle, une ligne. C'est la continuation du mouvement qui me fait parler mentalement. J'articule mentalement et quand il n'y a plus à parler mais à dessiner, je dessine de la tête et de la mâchoire. (p. 84)

Mode de lecture 2 — Rythme de la pensée, de son invention à sa lecture

À quelle vitesse se propage-t-elle ? Quel est son tempo, quelles sont sa pulsion, sa fréquence, qui font que la main recourt au dessin plutôt qu'au mode d'une disposition textuelle plus traditionnelle, rédigée et linaire ? Dans le manuscrit se lisent tous les éléments qui ressortissent au *tempo de la pensée*, pour reprendre le terme efficace de Patrice Loraux⁹, 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, manifestes par les énumérations, les zones, les expressions laissées en blanc ? On se souviendra ainsi que de Pascal face à ses pensées, Barthes évoque « le lâcher, la vitesse, la "roue libre" » dans *La Préparation du roman*¹⁰.

L'inachèvement constitutif du croquis de pensée — qu'il s'agisse de son caractère programmatique qui demande le déploiement ou de sa fonction de synthèse qui appelle la rédaction, fait place à la densité et à l'intensité de ces notations. Là où A. Grésillon proposait une « histoire des pratiques d'écritures », dans son ouvrage précédemment cité, on trouverait dans ces pages une esquisse possible des pratiques de pensées et de leurs temporalités juxtaposées — celles de l'écriture et de la conception, celles de la saisie rapide par déchiffrement et errance, celles alenties de la méditation et de la mise en relation avec l'esthétique d'une œuvre, l'historicité d'une discipline ou la globalité d'une création. Une telle observation rejoint d'ailleurs celle de Horst Brodekamp :

À partir de ces quelques exemples que sont les dessins et les lignes se tissant à la frontière entre la pensée et ses matérialisations, il s'agissait de montrer que ceux-ci déploient une force de suggestion propre que ne partage aucune autre forme

9

10

d'expression. Indépendamment d'un quelconque talent artistique, le dessin incarne, comme première trace du corps sur le papier, le plus immédiatement la pensée. [...] L'histoire de la « main pensante » qui dessine — et tout particulièrement des mains scientifiques — est loin d'être écrite : on peut espérer qu'elle suscite à l'avenir davantage l'intérêt des historiens d'art.¹¹

Mode de lecture 3 — comment définir l'image de pensée

L'image de pensée est créative et ingénieuse — elle a à voir avec une inventivité critique, poétique, notionnelle, de configuration, qui peut s'exercer par le dessin pour produire différentes opérations de la pensée — des sommes, des réductions, des synergies, des étoilements, des anamorphoses ou des analogies, des métaphores dessinées ou des « formules visuelles » selon l'expression d'Horst Bredekamp¹².

L'image de pensée est éclairante — elle a le pouvoir de faire sens pour son auteur comme pour son lecteur. Elle joue sur les vides et les pleins, sur les gammes chromatiques, sur les ombres et les lumières pour construire, par la vision, sa propre efficace, ses masses et ses foyers de concentration, ses lieux de suspensions et d'inachèvement. Elle met en lumière quelque chose de la pensée et de son épiphanie, au sens joycien.

L'image de pensée est rythmique — elle ponctue, scande, procède par accélération et suspension, elle est tout sauf une station, un arrêt sur image contemplatif, puisqu'elle est toujours à la frontière de l'œuvre et de l'esquisse, sur le seuil d'intelligibilité.

L'image de pensée est dynamique — elle induit un mouvement duel de lecture et de recherche, elle pense avec l'espace, la disposition, le déplacement. Exemple en serait ici le *Parcours d'atelier* de William Kentridge, où il associe idées, notions, gestes et impressions à des tracés au sol reconstitués qu'il a faits, en cheminant dans son atelier, remarquant à la manière de Montaigne et de sa librairie, que :

L'atelier est un espace fermé, physiquement et psychiquement, comme un cerveau en plus grand : la déambulation dans l'atelier est l'équivalent des idées qui tournent dans la tête, comme si le cerveau était un muscle que l'on pourrait exercer pour le mettre en condition et améliorer ses performances. (p. 27)

11

12

Cette nécessaire spatialisation de la pensée serait donc un emboîtement de crânes : l'atelier clos pour être une extension et un redoublement de la boîte crânienne. L'image de pensée qu'il produit serait l'enregistrement de cet enchâssement, où l'encadré rouge et les bords de la page reconfigurent l'inclusion de la boîte crânienne dans la pièce de travail.

L'image de pensée est persistante – elle est visuelle, immédiate et séduisante et dans le même temps elle possède une durée, un après coup, qui invite à y faire retour, à la percevoir sur le mode d'un processus. Ce serait vrai et à des titres différents pour l'auteur et pour le lecteur, et ce serait aussi quelque chose qui s'apparente à ce que Barthes remarquait sur la *Notatio* :

Jusqu'ici, j'ai parlé de la *Notatio* comme d'une capture *sur le vif*, comme si un accord instantané entre ce qui est vu, observé et ce qui est écrit. En fait, très souvent, un *après-coup* de la *Notatio* : *Nota*, ce qui, après une sorte de latence probatoire, revient malgré soi, insiste. Ce que la Mémoire doit préserver, ce n'est pas la chose, c'est son retour, car ce retour a déjà quelque chose d'une forme — d'une Phrase. *Nota* : participe un peu du phénomène « esprit de l'escalier » : la vivacité déplacée, la vivacité-retard.¹³

L'image de pensée est secrète — elle a une vertu d'équation et d'énigme, une allure de formule, mettant en rapport des éléments hétéroclites, des savoirs, des relations, de façon neuve et complexe, enchevêtrée. Même son apparente facilité est toujours un mystère, quant à l'image de pensée d'emblée complexe, elle a des formes de labyrinthes.

Il y a là une dimension paradoxale à l'épreuve de la lecture, qui vient imposer la lenteur, la durée de l'approfondissement, de l'immersion dans l'image, son système et sa puissance de suggestion. Le recueil est un arrêt sur image — sur images de pensée s'entend. Le lecteur est amené à opérer par stations successives, à plonger en profondeur dans la matérialité, la conceptualisation et le rébus que chaque image de pensée contient. Or, c'est aussi un lieu de compulsion, de consultation, de pages tournées, afin que la dynamo de la pensée se remette en marche, d'une image l'autre, pour la passion des énigmes et le plaisir du déchiffrement. Retour à Barthes : quelque chose de l'ordre du *punctum*, du *tilt* et du *haïku*¹⁴, ou quelque *eurêka* du déchiffreur de mystère constitueraient la part essentiellement ludique de cette collection d'images. Au final, ce qui transite dans ces manuscrits, c'est davantage le mouvement de son intellection et le goût de sa fréquentation (sur le mode d'hapax pour chaque auteur invité), que sa capacité à s'inscrire dans une

13

14

typologie des images de pensée à travers leurs formes tantôt abstraites, tantôt figuratives, s'approchant parfois du calligramme.

Mode de lecture 4 — Lecture de loin, lecture de près — une pratique du changement d'échelle

La lecture quitte le mouvement linéaire pour se déployer en de multiples vecteurs, que chaque document présenté contient. Elle quitte d'autant plus le mode cursif qu'elle invite à se prolonger, dans une dynamique exploratoire de la bibliothèque, des arts, des sciences, des institutions et des musées ici fondés. On peut relire *Les Derniers rois de Thulé* de Malaurie, face à la seule passion du document de couverture, qui figure en pointillé et en amas les générations d'Inuits, et dont les tracés parfaitement concentriques sont comme organisés et dynamisés par des séries de points joints, désordonnés, à la manière d'un trou creusé dans la glace pour pêcher et de ses fractures irrégulières liées à la cassure. C'est alors qu'on peut se demander ce que deviennent les hommes dans l'image de pensée : qu'ils soient notés par des points bleus, en une constellation, qu'ils soient la figure d'où s'engendre et se dessine la pensée, qu'ils soient des noms disposés sur le papier selon des arborescences et des généalogies, qu'ils soient mis en pièce, en détail, en blason, en armée pour exprimer l'idée à forger ou réduit à l'emblème de la main pensante.

Dès lors, la puissance de la notation ne vient pas seulement de sa temporalité, de son tempo et de son historicité pour une démarche de pensée — le moment critique, fondateur ou décisif qu'elle enregistre et détermine en même temps pour son auteur, mais bien de l'effort de contention, de relecture, de recherche qu'elle nous porte à produire, à partir d'un simple document, et de sa mise en relation avec l'ensemble d'un livre, d'une pensée, d'une œuvre. La patience appelée par ces documents est infinie — patience au sens aussi des cartes que l'on pose sur une table opératoire pour y scruter des lignes de passés, des forces en présence, des perspectives pour l'avenir. On pourrait y dépenser quelques heures de plus, y découvrir de nouvelles images de pensée — un tome 2. On fait retour sur son propre mode d'inscription, de constitution et d'écriture du savoir, entre le discontinu et le continuum, le rhapsodique et le suggestif, le désir de synthèse et le mouvement vers l'inachevé. On y peut aussi emprunter de nouvelles modalités — des *dispositions*, des *colorations*, des *modes de notations* — pour consigner et agencer ses idées, ses thèses, ses questions afin d'en habiter le mouvement, là où le dessin, le graphe, le gribouillage prennent une dimension matricielle et font penser

autrement ce que l'on n'a pas encore commencé à penser. La méthodologie a beaucoup à apprendre de ses images de pensée et de leurs rythmes divers, diffus, profus.

Synthèse

C'est un ouvrage original et passionnant que ces *Images de Pensée* rassemblées par Marie-Haude Caraës et Nicole Marchand-Zanartu, tant dans sa facture, sa composition choisie, son cheminement suggestif, son chatolement d'encre et de dessins. Couvrir « tous les champs du savoir », nommer les manuscrits et textes fondateurs d'une démarche de pensée (disciplinaire, institutionnelle ou artistique), recueillir les formes imagées de la pensée notée, telles sont les ambitions qui ont guidé l'esprit de la collection ici présentée. Si d'aucuns ont reproché aux auteurs le caractère succinct des analyses monographiques, (les documents sont exposés comme autant de tableaux ou d'œuvres graphiques d'une scénographie plus vaste de la pensée), la finesse et la beauté intrinsèques du volume, l'originalité de la démarche adoptée, favorisent le (r)éveil de la curiosité et sollicitent un effort de culture, toujours bénéfique, ce dont témoigne l'accueil très favorable qu'il reçoit de la critique.

Proposition de classement typologique :

— graphes et schémas dynamiques pour concevoir un panorama d'avant-gardes artistiques (les recherches pour réaliser la couverture de l'exposition « Cubism and Abstract Art » par Alfred H. Barr, en 1936, celle de Marinetti sur les courants d'innervation et d'affinités — les-ismes — avec le futurisme, celui de Lars Vig sur les pratiques religieuses Malgaches) ;

— tableaux, diagrammes et cartographies pour synthétiser une histoire ou un quotidien (par exemple tableau de Merce Cunningham pour la chorégraphie de *Suite by chance*, diagramme de Louis I. Khan pour édifier une église, cartographie pour totaliser la somme de connaissances tirée du magistral *De architectura* de Vitruve, selon une proposition de Bernard Cache et celle sur les questions liées au quotidien par les artistes Peter Fischli et David Weiss) ;

— arbres et réseaux pour représenter les relations (le travail de Mark Lombardi sur les scandales financiers et politiques, le faux organigramme d'un parti national-fasciste que Pavel Florenski se voit contraint de dessiner, comme preuve de sa trahison sous le régime de Staline), les processus (celui du physicien Stephen

Wolfram, à propos du « Comportement d'un automate cellulaire de règle 18) », les affinités terme à terme (Valéry et une page de ses *Carnets*, où l'on retrouve des éléments de sa poétique et de foyers d'attention, par substantifs clés), mais également pour figurer l'architecture hypertextuelle à l'ère d'internet (le site web du site *Désordre* de Philippe de Jonckheere¹⁵, le schéma tiré de *What's on my Mind*, par Theodor H. Nelson, inventeur du concept d'hypertexte et du projet Xanadu), les passages d'état et les étapes initiatiques (arbre de la sagesse, à partir du *Livre de la Création*, à la fin du xiii^e siècle), les généalogies et la classification par espèces (la fascinante carte des oiseaux, par l'ornithologue Strickland, de 1843) ;

— rose des vents de Walter Benjamin, incluant le cercle et la flèche comme formes et forces pour dire « les vents, bons ou contraires, qui se jouent de l'existence humaine¹⁶ » ; flèche de Joseph Beuys, comme vecteur qui dynamise le langage et lui donne une direction ascendante ;

— cercles concentriques et courbes pour signifier des visions cosmogoniques (*Le Jeu du monde* de Kostas Axelos, de 1969, que l'auteur qualifie de « schéma non schématique et cercle problématiquement circulaire du jeu de l'errance¹⁷ »), des dispositifs pupillaires (les deux globes oculaires dans le *Traité de l'homme* de Descartes, la magnifique sphère colorée d'Itten pour ses *Dreidimensionales Denken*, 1919-1920, la roue chromatique de Goethe), la disposition d'une étoile incluse dans deux cercles concentriques imaginée par Paul Klee pour repenser l'école du Bauhaus, le diagramme coloré *Écorce terrestre dans son rapport avec la zoologie*, de Agassiz et Addison Gould, tel un œil qui nous regarde), spirale du romancier russe Bielyj — ces dernières images de pensée circulaires font souvent partie des plus magnifiques de la série ;

— palettes chromatique du musicien Iannis Xenakis, dans un geste de réinvention du mode d'écriture par le solfège et de la notation du son et la forme du spectre pour le romancier Stefan Wul, à propos de *Noô*, publié en 1977 ;

— calculs, équations et dessins géométriques (Joseph Michel de Montgolfier et la chute freinée des corps, à propos d'un parachute étudié en 1784, page de calcul confiée par le mathématicien Cédric Villani, manuscrit d'Alfred Dreyfus, mêlant calculs, dessins de balances et autres formes en volume, réflexion en image sur les lois de l'optique pour l'ingénieur Peter Rice, à propos du Théâtre de la pleine lune, *Microfilm* du poète Andrea Zanzotto sur la notation d'un rêve en 1963 en association avec l'hypoténuse, la géométrie et le chiffre zéro) ;

15

16

17

- champs de mines ou de bataille pour dire la guerre ou ses hantises (Dziga Vertov et son projet *Enthousiasme*, cerné d'obus, pour dire avec rage le harcèlement de la censure et de la pression soviétique pour mettre en cadre la création artistique, le dessin anonyme « La Revanche » par un prisonnier de guerre, en 1904, montrant un visage humain terrifiant, cerné par les flèches, les obus et les canons de troupes ennemies) ;
- maisons et usines pour configurer des espaces, des dispositifs et faire œuvre de mémoire, si terrible soit-elle (ainsi le dessin d'enfant de Thomas Geve, déporté à Auschwitz, pour exposer les camps, *Desenfektion*, 1947, le *Schème des trois demeures* du sculpteur Étienne Martin, où le dessin est un geste préparatoire à l'œuvre¹⁸, le tracé en couleur sur tableau noir de Rudolf Steiner sur les *Demeures des Dieux*, pour une conférence en 1924) ;
- corps humains, par globalité ou par détail (dessin d'un corps et nomination de ses parties par l'artiste Katharina s'inscrivant dans l'art brut, selon un rapport entre corps, alphabet et langage ; dessins sur les Cinq Peaux de Friedensreich Hundertwasser, en 1998, étrange image de pensée de *L'Anthropomètre* par Alfred Korzybski, en 1924) ;
- mises en scènes, scénographies et théâtres d'idées, de notions (le géographe Philippe Rekacewics à propos de sa *Carte de la stratégie de la pauvreté*, avec un *dramatis personae* constitué de l'Afrique et de l'Europe, l'espace scénique à filmer pour *Ministry of Fear* de Fritz Lang, le réalisateur Jean-Christophe Averty et son échiquier) ;
- montages, collages et images-manifestes (Thomas Hirschborn et Marcus Steinweg, avec *Hannah Arendt - Map*, 2003, le montage de Claude Simon pour *La Route des Flandres* déjà évoqué).

PLAN

- Définitions, limites et extensions : l'approche typologique
- Un musée imaginaire, curieux et mélancolique
- Un livre à plusieurs entrées
 - Mode de lecture 1 — Comment la pensée imagine-t-elle et à quelles fins ?
 - Mode de lecture 2 — Rythme de la pensée, de son invention à sa lecture
 - Mode de lecture 3 — comment définir l'image de pensée
 - Mode de lecture 4 — Lecture de loin, lecture de près — une pratique du changement d'échelle
- Synthèse
- Proposition de classement typologique :

AUTEUR

Julia Peslier

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : peslier@fabula.org