

Écartis léonardiens de Paul Valéry: l'esprit sensible

Anne Elisabeth Sejten

Dans l'étonnant quatrième texte, surplombant les trois essais sur Léonard de Vinci sous forme de remarques détachées dans les marges, l'auteur précise que *l'Introduction à la méthode de Leonard de Vinci* fut en effet sa « première commande ». Ce texte marque effectivement l'effort de Valéry pour s'imposer, de façon inaugurale et constitutive, une stratégie d'écriture et de pensée dont on mesure encore mal l'orientation. Il veut aussi répondre à l'aspiration vertigineusement théorique (mais quelle théorie vise-t-il ?), sorte de miroir concave aussi déconcertant que *Monsieur Teste*, qui parut au même moment écrit deux ans après la rupture quasi mythique avec la poésie d'un côté et, de l'autre côté, les efforts dédiés à une nouvelle pratique d'écriture, celle des *Cahiers*, cette première « commande » n'en fut que le commencement de tous ces textes de circonstance qui vont suivre tout au long de la vie Valéry, et qui constitueront entre la poésie et les *Cahiers* une sorte d'œuvre en soi, souvent trop inaperçue. Or les nombreux articles, préfaces, conférences, discours, solennels ou moins solennels, sont autant d'*occasions* de la part de Valéry pour saisir et continuer, dans la forme brève et toujours bien circonscrite des textes de circonstance, les multiples commencements dont fourmillent les *Cahiers*.

Lorsque Valéry s'interroge en 1915 sur la particularité des *Cahiers*, il affirme effectivement que l'écriture qu'ils permettent doit « conduire » l'écrivain à ce qu'il pense, et non pas le contraire. « Je *n'arrive* pas à ce que j'écris, mais j'écris ce qui me conduit – où ? ». Aussi dit-il que « ces cahiers représentent la nature provisoire, et perpétuellement telle, de tout ce qui me vient à l'esprit ». L'un des grands intérêts des *Cahiers*, c'est justement de permettre d'accueillir des pensées d'un « premier état », des pensées ou des idées en quelque sorte peu conscientes d'elles-mêmes, car « encore mal éveillées », des pensées en mouvement ou tout simplement des pensées possibles : « Ainsi ce que j'écris ici est souvent écrit, non comme ma "pensée" mais pensée possible

qui sera mienne, ou non mienne et éliminée. C'est le juge de ces arrivées, que l'on peut seul *critiquer* dans un auteur » (Valéry [1973] : 7).

Les essais publiés se présentent-ils comme des moments opportuns de cet ordre pour transformer des « arrivées » des Cahiers en une pensée qui serait « mienne », comme dit Valéry ? En tout cas, l'exemple de Léonard fournit un texte initiatique analogue à une rupture, tout en s'engageant sur un terrain de la réflexion philosophique qui se refuse les facilités des schémas traditionnels en philosophie. Plus près de nous que de ses contemporains, Valéry semble être à la recherche d'une pensée esthétique là où il pose des questions de fond sur le fonctionnement de la conscience et de l'esprit.

Autre indice d'une pensée en train de se donner un espace propre à travers le texte de circonstance, les retours par lesquels il ne cesse de revenir à Léonard dès que l'occasion se présente pour réécrire le texte, l'élargir et « discuter » : d'abord en 1919 avec la *Note et digression*, qui malgré sa tentative affichée de vouloir expliquer le premier Léonard est encore plus difficile à lire ; ensuite en 1929, avec le *Léonard et les philosophes*, texte certes beaucoup plus abordable que les précédents, mais qui opère lui aussi un changement de perspective. S'y ajoute ce ruban continu de commentaires que Valéry notait, ici et là dans les marges, lorsqu'il préparait en 1930 une édition comprenant les trois textes sur Léonard, et qui va paraître sur le titre ludique des *Divers Essais sur Léonard de Vinci de Paul Valéry commentés par l'auteur lui-même*. Cette dernière discussion avec lui-même ne fait que renforcer l'impression d'un Valéry qui multiplie des écarts autour de Léonard.

Si nous avons donc choisi d'invoquer ici le corpus hétérogène des trois essais sur Léonard, encadré du fulgurant texte des marges, c'est qu'il nous semble constituer un accès privilégié à une pensée qui prolonge, qui concentre et en quelque sorte se fait « juge » des ébauches dont fourmillent l'atelier d'écriture des *Cahiers*, tout en réalisant un beau travail de *réécriture* grâce aux reprises au cours de plus de 35 ans à l'occasion de Léonard. Or en plongeant dans les écarts produits au voisinage de ces textes, tous vertigineusement dédiés aux thèmes de l'esprit – de la conscience, de la rigueur en art, des opérations mentales –, représentant autant des réponses à la question valéryenne de ce *que peut un homme* qui est essentiellement un homme d'esprit, le *sensible* se dégage d'abord de très loin dans quelques passages presque inaperçus, pour ensuite organiser la confrontation et le rapprochement finals que Valéry opère entre Léonard et les philosophes. À suivre l'enchevêtrement des textes sur Léonard, une véritable stratégie du sensible, à peine avouée au départ, finit par orienter l'ensemble des efforts d'une pensée initiée sous l'autorité du nom de Léonard. Du moins, c'est ce que nous

aimerions suggérer ici. Commençons par voir comment Valéry se met lui-même dans une position de réécriture.

Réécriture et transformations de Léonard

De nombreux et sévères reproches sont infligés par Valéry à l'auteur plus jeune qu'il était lorsqu'il rédigea, en 1894, *l'Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci*, à commencer par la vanité de parler de « méthode » : « Il me faut excuser d'un titre si ambitieux et si véritablement trompeur... » (ND : 1199¹). Plus tard, dans les commentaires dans les marges, non seulement le titre se voit dénoncé, mais l'ensemble du texte : « Quant au texte... mais le texte, on ne songerait même pas à l'écrire. *Impossible* dirait maintenant la raison ». Malgré l'imposture philosophique, il ne s'agit nullement de renoncer à l'écrit prétentieux. Valéry annonce une relecture : « Relire, donc, relire, sans ombre de tendresse, sans parenté ; avec froideur et acuité » (ND : 1200). Comme si elle n'était pas de lui (« sans parenté »), cette relecture détachée (« avec froideur et acuité critique ») va pourtant confirmer l'intérêt de l'étude. Valéry, au fond, ne regrette rien (« l'objet en vaudrait la peine »). Après quelques maigres explications sur tout ce qui ne l'intéressait pas en Léonard (« je n'avais nulle envie de redire qu'il fut ceci ou cela : et peintre, et géomètre, et ... », ND : 1202; « Je ne voulais ni son histoire, ni seulement des productions de sa pensée », ND : 1205), il ne fait que poursuivre le même projet, si bien que la *Note et Digression* semble plutôt aggraver l'aspect « impossible » de toute cette affaire sur Léonard.

Si les deux essais affichent le même caractère « impossible », c'est certainement dû à la persévérance avec laquelle Valéry explore jusque dans les détails infinitésimaux l'implication de l'activité pensante dans le travail du peintre. Léonard est censé donner « une vue sur le détail d'une vie intellectuelle » (ND : 1211), de sorte qu'une double déduction a lieu en son nom : d'une part nous-mêmes déduit de Léonard, ce dernier ne représentant au fond qu'une organisation, si exceptionnelle et sophistiquée soit-elle, de ce que nous contenons tous en germe, voire en possibilité, d'autre part Léonard déduit de nous, puisqu'il nous mène à ce même *Moi* qu'il importe surtout à penser pour Valéry.

¹ Les renvois aux textes de Valéry sur Léonard sont insérés directement dans notre texte avec l'emploi des sigles suivants : « M » pour *l'Introduction de la Méthode de Léonard de Vinci* (1894), « ND » pour la *Note et digression* (1919) et « L » pour *Léonard et les philosophes* (1929), textes qui ont tous été insérés aux volumes de *Variété* (Valéry [1957]). Les références consécutives à une même page ne sont pas répétées.

Si Valéry donc s'est « égaré si loin de Léonard », il s'empresse de déclarer que « tout chemin m'y conduit : c'est la définition de moi-même » (ND : 1215). D'où ces glissements constants oscillant entre, d'un côté, des images héroïques par lesquelles l'essai de méthode transforme Léonard tantôt en Apollon lumineux et rationnel, tantôt en Bonaparte sachant trancher et décider, et, de l'autre côté, les analogies iconoclastes 25 ans plus tard dans la *Note et digression*, où précisément Léonard s'efface derrière l'esprit le plus pur, un moi étrangement universel, purement fonctionnel, neutre, une sorte de centre de commande en dehors du sujet « ordinaire », biographique.

Valéry élargit donc à la fois Léonard et le rétrécit à l'image de cet esprit qui est *en droit*, ou virtuellement, le possible de tout être humain. L'enjeu majeur d'une telle étude sur Léonard, à la fois prétexte, projet et leitmotiv, consiste à penser l'esprit œuvrant. Faire voir les mouvements et les moments successifs de la conscience, c'est non seulement s'imaginer les espaces mentaux qui entourent chaque touche de peinture dans les œuvres d'art du grand peintre, ces intervalles invisibles qui en quelque sorte transpercent l'œuvre de toutes parts, c'est aussi, et surtout, suivre de tout près le travail d'un esprit qui se divise, qui s'examine et s'observe, *l'esprit de l'esprit*, la grande figure dialectique qui est l'un des concepts philosophique que Valéry cherche à fabriquer, et à raffiner, tout au long de sa vie. Or, étant donné la grande précision avec laquelle Valéry poursuit l'investigation de l'esprit, mis en quelque sorte sous microscope, la pensée qu'il décèle chez Léonard n'est pas abstraite, ni spéculative, mais foncièrement *pratique* : « On voit que nous touchons ici à la *pratique* même de la pensée » (ND : 1171). On dirait que le regard en quelque sorte myope jeté sur le fonctionnement du penser brouille la distinction entre la pensée et la matière. L'esprit se fait *chair*, et voici que le *sensible* s'affirme sinon comme le double, du moins comme prolongement antérieur de l'esprit.

Il est pourtant vrai que, surtout dans les années de jeunesse suivant la rupture avec la poésie, Valéry manifeste un mépris incontestable à l'égard de ce qu'il appelle les « choses vagues » que sont, pêle-mêle, les sentiments, inspirations et intuitions. Infatigable ; il récuse l'idée de gratuité en art, invoquant tout ce travail, souvent pénible et pas du tout sûr d'aboutir, qui précède les gestes apparemment divins du génie : « l'inspiré était prêt depuis un an » (ND : 1160). Comme l'a montré Nicole Celyrette-Pietri, les premiers Cahiers, suite à la rupture avec la poésie, témoignent d'une détermination presque obsessionnelle de la part de Valéry à ne s'occuper que du spirituel à travers les sciences, notamment les mathématiques (Celyrette-Pietri [1979]: 178-180). Une prétention scientifique similaire parcourt l'écrit contemporain sur Léonard, où les noms de Poincaré, Féline et Faraday se profilent pour refléter les pressentiments de

Léonard en matière de sciences exactes. Cette ambition à vouloir faire science n'empêche cependant pas que la sensation et le travail des sens soient pris, ici et là, en considération. On dirait bien au contraire que l'inspection minutieuse, aussi imaginée soit-elle, conduit Valéry à suivre l'esprit jusque dans ses enroulements sensibles et corporels, si bien qu'une certaine phénoménologie de la perception s'insère au sein de la théorie de la connaissance.

Certes, Valéry ne dresse qu'implicitement les amorces d'une réflexion sur les sens, mais il est évident que l'accent mis sur l'homme complet, dès l'ouverture de l'essai de 1919, modifie le discours pathétique sur l'esprit et le Moi, désormais impliqués et ancrés dans le corps agissant. Lorsque Valéry, par exemple, commente un passage des Carnets de Léonard, il souligne l'idée de « la mort, interprétée comme un désastre *pour l'âme !* » (ND : 1213). Que la mort soit un coup fatal pour l'âme, qui du moins dans la tradition chrétienne a le monopole d'être immortelle, ne peut s'expliquer que par la participation nécessaire du corps dans la connaissance ; ce sera d'ailleurs aussi la grande leçon d'Eupalinos. Le corps est tout simplement équipé de facultés, de « propriétés » qui, parallèlement à l'âme, résolvent une grande quantité de tâches compliquées : « ce corps a trop de propriétés, il résout trop de problèmes, *il possède trop de formations et de ressources pour ne pas répondre à quelque exigence transcendante, assez puissante pour se construire, pas assez puissante pour se passer de sa complication* » (ND : 1213-14).

Si la mort corporelle est un « désastre » pour l'âme, c'est donc que le corps est nécessaire à l'âme et que sa perte réduit celle-ci au pur « être », détaché du vouloir et du pouvoir, et probablement aussi du savoir : « Elle [l'âme] n'a guère que l'être même [...] Elle a tout dépouillé, pouvoir, vouloir ; savoir, peut-être ? » (ND : 1214) Voici que de thèmes dignes de Merleau-Ponty s'annoncent dans les fissures de l'éloge de l'esprit léonardien : l'incarnation, l'enroulement de la pensée dans le corps qui se meut et participe à établir des rapports entre pouvoir et savoir. Même la notion merleau-pontienne de la chair ne semble pas étrangère à l'effort de Valéry pour penser, au-delà de la différence entre corps-sujet et corps-objet, leur participation croisée.

Bien que la *Note et digression* n'approfondisse pas les rapports que peut entretenir l'esprit le plus élevé, la réécriture qu'elle s'impose invite, par son obstination même à penser la pureté de l'esprit léonardien, à être reliée au corps percevant et agissant, désirant et souffrant, voire à ce corps sensible qui était déjà en jeu dans l'écrit sur la méthode, et qui prendra dans l'essai sur *Léonard et les philosophes* la forme d'une esthétique proprement dite. Revenons donc d'abord en arrière, en commentant les

écarts par lesquels Valéry semble buter sur le sensible, et même faire un peu plus que de s'y arrêter.

Entre modestie et mégalomanie : une stratégie du sensible

La part des sens au travail de la connaissance était forcément un sujet du premier écrit sur la *Méthode*, bien que les sens y soient peut être considérés dans leur qualité plutôt mécanique. La démystification de l'effet *miraculeux* de l'œuvre, laquelle précisément ne tombe que rarement du ciel, le démantèlement du génie créateur, ce sont là autant d'écarts qui favorisent tout ce qui s'articule *autour* des œuvres, y compris, dans une couche élémentaire, la sensation et la perception. C'est d'ailleurs dans un vocabulaire de l'oubli que Valéry annonce ce déplacement majeur de perspective qui amène, ou plutôt qui *ramène* à la zone élargie que représente la « génération » d'une œuvre, évoquant, par rapport aux œuvres d'art, l'« oubli singulier de leur génération » (M : 1157). Oubli qui en recouvre un autre : « On se souvient pas souvent qu'elles n'ont pas toujours été » (M : 1157).

Valoriser ainsi, avec l'insistance qui lui est propre, la façon dont les œuvres ont dû *devenir* ce qu'elles sont, c'est se placer aux moments incertains d'une œuvre en devenir ou qui ne connaît pas de devenir. C'est du même coup faire preuve de modestie, car rien n'est plus éloigné des « notions de gloire et des épithètes laudatives » (M : 1157) que les tâtonnements d'un artiste, peintre, écrivain ou autre. En ce sens, l'essai de la *Méthode* relève d'un paradoxe. D'une part, la réflexion de Valéry prend en considération ce qu'on oublie quand l'œuvre est faite et qu'elle éblouit le spectateur par sa perfection afin de faire état de tout le contraire de la perfection : « la relativité sous l'apparente perfection » (M : 1157). C'est qu'au niveau de l'exécution d'une œuvre, il n'y a « aucune idée de supériorité, aucune manie de grandeur » (M : 1157), mais dépouillement. D'autre part, Léonard est exalté comme l'exception, comme étant celui qui sait souverainement naviguer dans l'espace-temps, se pressant autour de et à travers l'œuvre en train de prendre forme ; il se situe extraordinairement dans cet espace intermittent de possibilités pour capter les moments les plus opportuns pour s'approcher sur un mode ludique, touche par touche, d'une œuvre parmi d'autres, mais œuvre certaine. C'est alors, précisément, que tout se passe comme si la visée générale de Valéry d'inspecter l'univers mental du peintre, jusque dans les premières impulsions pour se mettre au travail, portait atteinte à l'idée même de ce que peut être un univers mental. Car si « intérieurement, il y a un drame », ce drame mental aura d'ores et déjà débordé ses

limites, puisqu'il est hanté par des « ombres » et des « fantômes qui précèdent » (M : 1158).

Quelques-unes de ces ombres et ces fantômes qui en rappellent les obstacles et les problèmes vécus au cours de la fabrication d'une œuvre se rapportent aux sens dans leur usage plutôt élémentaire. Déjà, dans l'essai sur la *Méthode*, Valéry semble anticiper la distinction entre artistes et philosophes qui organisera l'essai sur *Léonard et les philosophes*, lorsqu'il compare les philosophes, les savants et les artistes en fonction de leur approche respective au réel, au « Monde » et à la « Nature ». Les philosophes sont vite écartés, parce qu'ils s'installent dans la sphère des purs concepts, et « ils ne vont guère au delà » (M : 1164). Les savants et les artistes, en revanche, font preuve d'un certain attachement au monde à travers leurs sens, quoique de façon différente : les hommes de science calculent et mesurent en faisant usage des catégories de l'entendement, alors que les artistes procèdent de façon plus libre, *comme s'ils* avaient mesuré : « Les uns [les savants] ont fini par mesurer, puis construire ; et les autres par construire comme s'ils avaient mesuré ».

Les hommes de science apprivoisent, pour ainsi dire, la matière avant qu'ils ne créent, tandis que les artistes construisent sans maîtriser scientifiquement la matière, mais ils le font dans le mouvement analogique du *comme si*. Les deux pourtant passent par *l'observation* que Valéry justement décrit au niveau des rapports que « la personnalité des sens » entretiendrait au monde. Il y aurait un tri accompli par l'observation, tri antérieur à toute abstraction ou construction, permettant au sujet sentant de retenir une série de sensations parmi plusieurs infiniment possibles : « Mais avant d'abstraire et de bâtir, on *observe* : la personnalité des sens, leur docilité différente, distingue et trie parmi les qualités proposées celles qui seront retenues et développées par l'individu ». Avant l'abstraction, avant la construction, une saisie purement perceptive de la matière, un échange caractérisé en termes d'une « circulation lente et heureuse », est la condition pour que quelque chose « presque sans pensées » devienne « pensée réfléchie d'une personne ». Dans cette perspective, la perception serait le commencement de l'homme universel : « L'homme universel commence, lui aussi, par contempler simplement ». Même Léonard, cet être extraordinaire qui généralement est montré comme étant une possibilité intellectuelle, doit commencer ici, passer par ce degré de zéro que représente l'individuation à travers les sens. Le dépassement de l'individuel qui définit l'homme universel n'est donc pas seulement orchestré dans son ascension vers des sommets intellectuels, mais tout autant en suivant le mouvement inverse, en aval, vers une sorte de soubassement sensoriel.

Il n'est donc pas étonnant que Valéry, en prolongeant sa réflexion sur l'observation, abandonne les savants pour seulement se fier aux artistes, puisque ceux-ci l'invitent à rapprocher l'observer du *voir* dans son sens le plus ouvert et non-lié. Ainsi, dans le travail du peintre *voir* est-il réhabilité comme événement sensoriel, concret ; parce qu'en refaisant naître le visible sur la toile qu'il peint, le peintre expérimente le visible en remontant aux conditions de la vue. C'est pourquoi implicitement le peintre fait une critique de l'automatisme aveugle chez ceux qui pensent voir sans le faire en réalité : « la plupart des gens y voient par l'intellect bien plus souvent que par les yeux » (M : 1165). L'art sert donc, entre autres choses, à désapprendre, voire à 'désémantiser' le monde, dans la mesure où ses œuvres appellent à être *vues* encore et encore, et non pas lues ou décodées dans un seul instant. Il y aura toujours quelque chose de plus à voir – même si ce plus est plutôt un *moins* –, une couche perceptive qui demeure inséparable de ce qui apparaît comme visibilité. Valéry qui relict son opus de jeunesse en tire la conclusion dans la marge : « Une œuvre d'art devrait toujours nous apprendre que nous n'avions pas vu ce que nous voyons »².

L'esprit, tant exalté dans le portrait que Valéry dresse de Léonard, dériverait, en dernière instance, d'une première activité sensorielle thématifiée dans le domaine de la vue. Si le miracle de la vue consiste à retenir quelques formes (« formes toutes quelconques » sur un fond de l'Un, « là où elles avaient toujours été », M : 1168), pour que le visible ait lieu dans ce qui est indivisiblement, ce sont ces mêmes opérations élémentaires qui caractérisent les fonctions mentales décrites si minutieusement par Valéry. Une certaine assimilation du niveau visuel à celui de la pensée se ferait même sentir, dans la mesure où le travail de la pensée est décrit par des métaphores empruntées au

² La note suivante dans les marges semble contredire ce pressentiment d'une phénoménologie de la perception à l'œuvre de la réflexion sur Léonard, parce que Valéry y parle de la nécessité de cultiver le visible au détriment de l'invisible : « Un artiste moderne doit prendre les deux tiers de son temps à essayer de voir ce qui est visible, et surtout de ne pas voir ce qui est invisible », cet invisible étant pourtant synonyme des abstractions spéculatives des philosophes, tandis que le visible s'attache à l'idée d'un invisible sensible, c'est-à-dire à ce que « la plupart des gens » ne voient pas », telles « toutes les modulations que les petits pas, la lumière, l'appesantissement du regard ménagent » (1165). Il est donc question de la même stratégie : se défaire du déjà appris et des conventions sémantiques pour s'installer au niveau d'une sensation, une première saisie de matière, sur laquelle les actes supérieurs de la connaissance fondent leur travail, ces conditions de la sensation qu'ils ont accoutumance à refouler, et nous voilà de retour au thème de l'oubli, car l'oubli organisé (« notre grand pouvoir d'oubli ordonné ») est probablement une condition pour la perception « claire et distincte » (dont on sait qu'elle relève justement davantage de l'esprit que des sens).

travail des sens. La « pratique [...] de la pensée » ressemble aux rétractions sensorielles dans le courant de virtualités : « Penser consiste, presque tout le temps que nous y donnons, à errer parmi des motifs dont nous savons, avant tout, que nous les connaissons *plus ou moins bien* » (M : 1171). Pareille aux sens, la pensée erre au voisinage des « motifs » d'une nature plus ou moins solide. Elle a probablement une fonction plus régulatrice que les sens, car « purement différentielle » (M : 1173), mais demeure pour partie liée à l'expérience perceptive.

Le besoin qu'éprouve le jeune Valéry de s'approcher du sensible, au-delà de tout sentimentalisme, l'amène à établir un axe transversal à partir duquel Léonard peut apparaître comme celui qui, au moyen de la science et de l'art – et au moyen seul de l'art lorsque la science n'y suffit pas –, explore le Tout en allant vers le moins. Dans le commentaire des marges il est souligné que cette méthode, qui va du plus au moins, est bien plus difficile que l'approche habituelle : « Le passage du *moins* au *plus* est spontané. Le passage du *plus* au *moins* est réfléchi, rare, – effort contre l'accoutumance et l'apparence de compréhension » (M : 1171). Ce serait pourtant dans ce mouvement que consiste l'étonnante « méthode » annoncée dans le titre, celle de Léonard, envisagée de façon si “myope” qu'il est difficile de maintenir une distinction claire entre la sensation et la pensée, car on ne sait où commence la pensée, ni où finit la sensation ?

Vers une philosophie matérielle

Lorsqu'une troisième fois, en 1929, le nom de Léonard est « invoqué » (« sous le nom de l'invocation de Léonard de Vinci », L : 1234), le prétexte en est explicitement celui d'« une méditation d'esthétique pure ». Mais on se rend vite compte du besoin qu'éprouve Valéry de parler d'esthétique autrement que le font traditionnellement les philosophes. Il va jusqu'à congédier celui qui lui avait demandé d'écrire ce texte comme préface. Car même si la préface de Valéry se présente comme une *Lettre à Léo Ferrero*, loué pour sa capacité de traiter du Beau à partir de l'art de Léonard de Vinci – « rien de plus noble et de plus hardi » –, Valéry avoue aussitôt son scepticisme : « Mais c'est aller un peu plus avant dans l'imprudence que de me demander d'introduire votre passage auprès du public ». Dès le départ, Valéry se sera détourné du destinataire de la lettre, laquelle prise dans le même mouvement de distanciation, grossit considérablement, atteignant une quarantaine de pages qui organisent un espace de réflexion entièrement

consacré à la confrontation, annoncée dans le titre *Léonard et les philosophes*, entre artistes et philosophes³.

Ce troisième opus sur Léonard oscille effectivement entre une critique écrasante de la philosophie et sa réhabilitation prudente. La provocation va à l'extrême, le philosophe n'en étant qu'une espèce d'artiste dont le malheur consiste à nier son appartenance aux familles des artistes. Il se prend trop au sérieux et ne voit pas le sérieux des artistes. D'où l'habituelle correction, de la part de Valéry, pour faire voir les efforts intellectuels que demande tout travail véritable, artistique ou autre : « Peut-être le philosophe pense-t-il qu'une *Éthique* ou une *Monadologie* sont choses plus sérieuses qu'une suite en ré mineur ? » (L : 1236). Ce sera d'ailleurs le même message fort de la grande conférence *Poésie et pensée abstraite*, donnée initialement à Oxford en 1939 : la poésie et la pensée abstraite reposent sur un faux dualisme, la pensée abstraite n'étant nullement réservée au philosophe, mais étant d'autant plus vitale qu'elle résulte du travail poétique - à force de s'y impliquer et en participant de s'approprier ce quelque chose d'éphémère et d'incertain qui est à l'origine émotive de l'œuvre d'art. L'émotion ne fait pas à elle seule l'œuvre, elle n'est que son impulsion, un premier incident en attente de son élaboration difficile.

En réalité, Valéry est soucieux de corriger des deux côtés. Car il est aussi erroné de s'imaginer « des philosophes sans mains et sans yeux » que « des artistes aux têtes si réduites qu'il n'y tient plus que des instincts » (L : 1261). C'est là déjà annoncer le corps et les sens au niveau des moyens. La certitude du philosophe de se distinguer des artistes l'empêche non seulement de voir l'investissement intellectuel de l'artiste dans le travail de celui-ci, mais l'aveugle carrément quant à se voir lui-même, à mesurer l'importance des moyens matériels dont il use. Ce que Valéry rapproche le plus au philosophe, c'est précisément qu'il « se figure mal l'importance des modes matériels des moyens et des valeurs d'exécution, car il tend invinciblement à les distinguer de l'idée » (L : 1243-44). En remédiant aux illusions du philosophe, Valéry fait valoir que la pensée, elle aussi, est matérielle, puisée et forgée dans l'étoffe du langage qui est le moyen le plus important, sinon exclusif, dont dispose le philosophe. D'où l'ironie de Valéry, lorsqu'il dénonce l'illusion des purs concepts en qualifiant le philosophe d'« une sorte de *spécialiste* de l'universel » (L : 1235), pour aussitôt rétorquer que « cet universel n'apparaît que sous forme *verbale* » (L : 1235). Toujours est-il, et c'est peut-être son expérience

³ Autre signe que le texte constituait un intérêt en soi pour Valéry comme pour le public est sa publication hors contexte comme article, dans la revue *Commerce*, avant de figurer comme préface à l'ouvrage de Ferrero.

poétique qui l'y pousse, que Valéry attire l'attention sur les efforts de construction de tout "travailleur" de l'esprit, que ce soit avec ou sans pinceaux et couleurs ; si bien que la philosophie se résume, elle aussi, dans une enquête de formes : « A mon avis, *toute philosophie est une affaire de forme* » (L : 1238).

Quel rapport à Léonard ? Plutôt absent des attaques menées contre l'insensibilité des philosophes, il fait son apparition au milieu de l'essai, tout aussi *dérivé* comme c'est fut le cas dans le premier essai (« un nom me manque à cette créature de pensée... » : M, 1156), pour s'imposer comme le « type de ces individus supérieurs » , L, 1251), voire cet homme de la Renaissance, complet, follement capable, expérimentant, sûr de ses moyens et qui, en fonction de tout cela, croît sans cesse en lui-même. Cela explique la figure paradoxale qu'embrasse le Léonard imaginé et continuellement réécrit par Valéry. Il est exalté d'une part aux antipodes des philosophes – Léonard n'est certainement pas un philosophe –, d'autre part comme étant analogie ou modèle de ce que pouvait être et de ce que devrait être un philosophe, si seulement il en avait le courage. C'est également pourquoi le caractère exemplaire de Léonard finit par coïncider avec la thèse principale de Valéry, selon laquelle Léonard est philosophe « parce qu'il a la peinture comme philosophie » (L : 1259).

Qu'est-ce que cela veut dire que d'avoir « la peinture comme philosophie » ? Non seulement que la mobilisation du peintre est de nature intellectuelle, non seulement que sa réflexion n'a rien à voir avec des thèses ou un métadiscours survolant l'œuvre, qu'elle s'exerce au contraire au même du faire processuel de l'œuvre ; mais, plus profondément encore, cela veut dire que l'activité picturale *tient lieu* de philosophie. Car c'est dans ce mouvement de substitution que l'autre face, la face sensible, va différer l'esprit, à la fois le mettre en défaillance et le guider. En exerçant son art, le peintre doit reculer, avoir une attitude d'attente, se mettre à l'écoute des formes plutôt inattendues qu'il reçoit en retour de ses efforts. Cette attente est sensible et « savante » (L : 1259), voire philosophique, dans la mesure où le peintre, selon l'expression de la *Note et digression*, « consulte en lui quelque chose d'éternellement actuel » (N : 1210). Autrement dit, le peintre ne peut se conformer à ses habitudes ou à ses idées reçues – « il ne rejette pas l'ancien, parce qu'il est ancien; ni le nouveau, pour être nouveau », mais doit savoir répondre en sujet sensible, ici et maintenant.

Cette philosophie repensée à travers la peinture, qui en tient lieu, est donc une esthétique, puisqu'elle se *soucie* des formes : « la place que tient la philosophie dans la vie d'un esprit, l'exigence profonde dont elle témoigne, la curiosité généralisée qui l'accompagne [...] c'est *la permanence du souci de l'œuvre peinte qui en tient exactement*

lieu chez Léonard » (L : 2161). Qu'il y ait « souci » permanent de l'œuvre, voici donc ce que le philosophe doit apprendre de l'artiste : être aux aguets, prêt à investir des formes qui lient les pensées et grâce auxquelles on peut *faire* de la pensée, c'est dans cette perspective que le philosophe devait rejoindre le peintre que fut souverainement Léonard. Lorsque Valéry ainsi, à la fin de l'essai, souligne l'idée des « philosophes musiciens » et des « architectes » (L : 1269), c'est une autre et dernière façon de faire appel aux artistes pour lesquels la matérialité et l'immatérialité se croisent forcément, les uns en construisant par des sons, les autres en faisant chanter les pierres. Si Léonard a sur eux tous un ascendant, c'est qu'il représente en fait cet écart par la peinture qui permet à Valéry de mettre de la non-philosophie dans la philosophie pour sauver la philosophie. Dès le départ, il a été clair que le philosophe doit apprendre du peintre plutôt que le contraire : « Le philosophe s'était mis en campagne [...] pour *expliquer* ce que sent, ce que fait l'artiste, mais c'est le contraire qui se produit et que se découvre » (1246). Parce que ce renversement, le sentir et le faire du peintre s'imposent comme les instances pratiques qui informent le philosophe sur les conditions de possibilité de sa propre activité de philosophe. Le « faire » philosophique comporte également une part sensible. Pareil à l'artiste le philosophe ne peut se défaire de l'étoffe matérielle qui enveloppe sa pensée, lorsqu'il forge ses idées et concepts dans les mots et images du langage. La forme et le fond ne se résolvent pas dans les projets et les œuvres de l'esprit, mais participent au même titre dans cet échange que le peintre sait « perpétuel » et « égalitaire ». La leçon majeure apportée par Léonard aux philosophes consiste justement à faire entendre que les idées n'ont pas de supériorité sur la forme. Il y aurait quelque chose comme une doublure de l'idée, une sorte de résonance matérielle. S'imaginer ainsi des idées sensibles, c'est embrasser deux notions philosophiques que la tradition a eu tendance à séparer et à opposer, ce depuis la tradition platonicienne et métaphysique qui, précisément, prétend voir avec les yeux de l'esprit. Valéry propose une manière de penser qui cherche à développer une voie différente en passant par la peinture.

Bibliographie

- Celyrette-Pietri, N., 1979: *Valéry et le moi. Des Cahiers à l'œuvre*, Paris, Klincksieck.
Valéry, P., 1957: *Œuvres*, éd. par J. Hytier, vol. I, Paris, Gallimard (coll. de la Pléiade).
Valéry, P., 1973: *Cahiers*, éd. par J. Robinson, vol I, Paris, Gallimard (coll. de la Pléiade).