

correspond à l'éternel, à l'universel, comme la poésie réunit le temps cyclique et le temps linéaire.

Valéry a dit, à propos des « Fragments du Narcisse » : « Ce qui m'a particulièrement requis... c'est la combinaison de la période syntaxique [linéarité] et de cette structure musicale perpétuelle, le vers [circularité]. » Cette idée de réunir le linéaire et le circulaire, le masculin et le féminin, rappelle le thyrsos de Baudelaire dans les *Petits Poèmes en prose* : « C'est l'élément féminin exécutant autour du mâle ses prestigieuses pirouettes », sauf que, chez Valéry, l'élément féminin figure moins comme décoration et plutôt comme une partie essentielle de sa structure.

NOTES

- 1 William Blake, « The Book of Urizen », V, 8.
- 2 Joann C. Lisberger, « Violence and the Lost Maternal : Problems of Sacrifice, Biblical Authority, and Feminine Desire in Narrative », Diss. Boston University 1991.
- 3 Paul Valéry, *Œuvres*, ed. Jean Hytier, 2 vols, Bibliothèque de la Pléiade (Paris : Gallimard, 1957 and 1960), I, 1631-32 and 1633. Further quotations from the *Œuvres* will be given in the text.
- 4 Naomi Schor, « Postscript » to « For a Restricted Thematics : Writing, Speech, and Difference in *Madame Bovary* », in *The Future of Difference* (Boston : G. K. Hall, 1980), ed. Hester Eisenstein and Alice Jardine, p. 186.
- 5 Julia Kristeva, « Women's Time », trans. Alice Jardine and Harry Blake, *Signs*, vol. 7 n° 1 (1981), p. 33-34.
- 6 A Aimé Lafont ; *Œuvres*, I, 1636.
- 7 Patricia Tobin, *Time and the Novel: The Genealogical Imperative* (Princeton University Press, 1978), p. 6, 12. Voir aussi Edward W. Said, *Beginnings: Intention and Method* (Baltimore and London : Johns Hopkins University Press, 1975), p. 162.
- 8 Jean Hytier, *Poétique de Valéry* (Paris: Armand Colin, 1970), p. 183.
- 9 Judith Robinson, « *La Jeune Parque*, poème de l'adolescence ? » *Revue des Lettres Modernes*, 498-503 (1977), p. 53-54.

Bulletin des Etudes Valéryennes
 n° 72-73, Nov 1996

Vie imaginaire de Léonard de Vinci

Dominique JULLIEN

« Le *Grand-Œuvre* est pour moi la connaissance du travail en soi – de la transmutation la plus générale, dont les œuvres sont des applications locales, des problèmes particuliers¹ ».

Au départ de cette analyse, un détail, insolite : la dédicace de l'*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* à Marcel Schwob. Le lecteur aura peut-être reconnu dans le titre, « Vie imaginaire de Léonard de Vinci », une référence au beau livre de Marcel Schwob, *Vies imaginaires*. Il s'agit là, comme on sait, de biographies imaginaires de personnages réels, célèbres ou inconnus (la Notice annonce : « Vies de certains poètes, dieux, assassins et pirates, ainsi que de plusieurs princesses et dames galantes »), textes lapidaires où Marcel Schwob condense en cinq ou six pages hautes en couleur une fabuleuse érudition puisée aux sources les plus diverses, des encyclopédies aux archives de police, des chroniques italiennes aux pièces du procès de Jeanne d'Arc.

Ces *Vies* qui avaient d'abord paru en série dans *Le Journal* à partir de 1894, sont publiées en recueil en 1896 chez Charpentier et Fasquelle, accompagnées d'une préface où l'auteur élabore sa théorie de la biographie. Schwob y développe des idées qui paraissent diamétralement opposées à celles de Valéry ; d'où l'intérêt de penser par le détour de « l'antipathique », mot cher à Monsieur Teste². « La science historique, écrit Marcel Schwob dans sa préface, nous laisse dans l'incertitude sur les individus. Elle ne nous révèle que les points par où ils furent attachés aux actions générales », par exemple que Napoléon était souffrant le jour de Waterloo (p. 7³). Mais l'art, au contraire, « est à l'opposé des idées générales, ne décrit que l'individuel, ne désire que l'unique » (p. 7). Il n'y a pas deux feuilles d'arbre semblables dans le monde, ni deux hommes qui aient les mêmes manies. « Les idées des grands hommes sont le patrimoine commun de l'humanité : chacun d'eux ne posséda réellement que ses bizarreries » (p. 8). Schwob aspire donc à une biographie qui sache recueillir ces « brisures singulières et inimitables ». (p. 8). C'est cette aptitude à « composer une forme qui ne ressemble à aucune autre » (p. 14) qui fait du biographe un créateur à part entière ; si bien que Schwob finit par dessiner un portrait du biographe en démiurge, tardif avatar, et paradoxal, du mythe romantique du Génie : « L'art du biographe consiste justement dans le choix. Il n'a pas à se préoccuper d'être vrai ; il doit créer dans un chaos de traits humains. Leibnitz dit que pour faire le monde, Dieu a choisi le meilleur parmi les possibles. Le biographe, comme une divinité inférieure, sait choisir, parmi les possibles humains, celui qui est unique » (p. 14).

L'*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* est donc dédiée à Schwob, dont les *Vies imaginaires* sont exactement contemporaines ; le contexte historique de cette double publication n'est pas sans quelque importance. A cette époque, Valéry et Schwob sont des amis assez proches ; peu après, Valéry mettra fin à cette amitié en apprenant les positions dreyfusardes de Marcel Schwob⁴. C'est chez Marcel Schwob, dans une conversation avec Léon Daudet, que l'idée du *Léonard* se précise. Il est donc compréhensible que Valéry ait voulu honorer son ami en lui dédiant le texte de son essai. Mais on voit bien aussi combien c'est paradoxal, de la part d'un Valéry qui s'attache à faire dans cet essai une « anti-biographie⁵ ».

Contre Marcel Schwob

On ne s'étendra pas sur la méthode de Valéry, qui est bien connue. Le refus, à la suite de Mallarmé⁶, des « suites d'anecdotes douteuses » (I, 1156⁷), le dédain de la particularité individuelle de l'homme (« Presque rien de ce que j'en saurai dire ne devra s'entendre de l'homme qui a illustré ce nom : je ne poursuis pas une coïncidence que je juge impossible à mal définir », I, 1156), l'idée que le singulier est l'inexplicable (I, 1172, note marginale) et qu'il s'agit au contraire d'« imaginer à l'exclusion de tous ces détails extérieurs un être théorique » (I, 1231), l'affirmation péremptoire que la vie n'apprend rien sur l'œuvre (I, 1231), la conclusion désinvolte (« Quant au vrai Léonard, il fut ce qu'il fut », I, 1233) : tout ceci fait du cycle Léonard un manifeste que l'on pourrait surnommer, à la manière du *Contre Sainte-Beuve*, un *Contre Marcel Schwob*. Le texte de 1919, *Note et digression*, nous fournit à cet égard une mise au point fort utile : sous l'éloge de Marcel Schwob, on y sent percer une critique réelle : « Je ne me sentais pas pour l'érudition toute la ferveur qui lui est due, avoue Valéry. L'étonnante conversation de Marcel Schwob me gagnait à son charme propre plus qu'à ses sources. Je buvais tant qu'elle durait. J'avais le plaisir sans la peine. Mais enfin, je me réveillais ; ma paresse se redressait contre l'idée des lectures désespérantes, des recensions infinies, des méthodes scrupuleuses qui préservent de la certitude... » (1203). Et c'est, pour finir, dans les notes marginales de 1930, une condamnation sans appel de la méthode de Marcel Schwob : « Tel est le problème. Il consiste à essayer de concevoir ce qu'un autre a conçu, et non à se figurer, d'après quelques documents, un personnage de roman » (I, 1231).

De Paolo Uccello à Léonard de Vinci

Si l'on ôte le portrait de l'artiste, les événements de sa vie, les détails de son œuvre, que reste-t-il ? Un portrait intellectuel, une construction mentale, comme le reconnaît avec lucidité cette note marginale : « Un auteur qui compose une biographie – peut essayer de vivre son personnage, ou bien de le construire. Et il y a opposition entre ces partis. Vivre, c'est se transformer dans l'incomplet. La vie, en ce sens, est toute d'anecdotes, détails, instants » (I, 1156). Si Léonard de Vinci peut servir à incarner cette construction valéryenne, c'est, on le sait, parce qu'il est le type même de l'esprit universel tel que

le rêve Valéry : premièrement, celui en qui l'art et la science, loin d'être opposés comme chez Pascal, sont parfaitement réconciliés ; deuxièmement, celui pour qui la création artistique devient un simple moyen au service d'une fin spéculative plus haute. Or ces deux qualités se retrouvent également dans le portrait de Paolo Uccello dans les *Vies imaginaires* ; c'est donc à travers le prisme de « Paolo Uccello, peintre » que l'on tentera à présent de relire l'essai de Valéry.

On compte peu d'artistes parmi les héros de Marcel Schwob (six sur vingt-deux seulement, et encore en comptant l'acteur Gabriel Spencer) ; parmi ces artistes, Uccello est le seul peintre. Le choix d'Uccello est donc, semble-t-il, d'autant plus significatif. Le portrait d'Uccello, tout en suivant de très près sa source, la « vie » de Vasari, s'en écarte pour se rapprocher à la fois du type de l'artiste romantique et du Vinci de Valéry.

Le mythe qui se forme au tournant du siècle au sujet d'Uccello a son point de départ dans ses recherches sur la perspective et la récurrence des croquis géométriques (les fameux *mazzocchi*, figures circulaires imbriquées, qui devinrent pour ainsi dire la signature d'Uccello), dessins énigmatiques qui semblent représenter à la fois une quête métaphysique et une recherche théorique. S'il n'est pas douteux que ses recherches sur la perspective possèdent une dimension métaphysique – en artiste anthropocentrique de la Renaissance, Uccello perçoit une correspondance entre la forme du cosmos et la base de la proportion humaine, ce qui le range notamment aux côtés de Léonard de Vinci – ; on a considérablement exagéré, au tournant du siècle, l'étendue de ses connaissances scientifiques et philosophiques. Ses recherches sur la perspective ont beaucoup contribué à la réputation de mystère et de modernité d'Uccello (les cubistes le salueront comme un précurseur) ; si bien que, condamné pendant plusieurs siècles pour ses excentricités (Vasari, on le verra, est en partie responsable de cela), Uccello sera ensuite, à l'aube du vingtième siècle, encensé comme un génie d'une stature intellectuelle presque égale à celle de Léonard de Vinci, une personnalité divisée entre l'artiste et le savant, mais plus penseur au fond que peintre, un être solitaire et secret, le protagoniste incompréhensible et incompris de la tentative de synthèse entre l'art et la science, le précurseur du grand Léonard⁸.

Uccello romantique

Dans chaque texte, le peintre en vient à négliger son art au profit de spéculations intellectuelles. Vasari adresse le même reproche à Léonard de Vinci et à Paolo Uccello : Léonard de Vinci se repent sur son lit de mort de n'avoir pas travaillé à son art autant qu'il aurait dû, au lieu de perdre son temps à de folles inventions⁹ ; quant à Uccello, si, au lieu de perdre son temps à des problèmes de perspective insolubles, qui le conduisirent à la stérilité, à la mélancolie, à la solitude et à la pauvreté, il avait consacré son talent à peindre des figures d'hommes et d'animaux, il aurait été le génie le plus délectable et le plus inventif de l'histoire de la peinture. C'est par cette critique que commence la *Vie* de Vasari, critique reprise par le sculpteur Donatello, ami du peintre, qui lui reproche d'abandonner le certain pour l'incertain¹⁰, et dans le texte de Schwob, de laisser « la substance pour l'ombre » (« Paolo Uccello, peintre », p. 98).

Ce qui est un défaut aux yeux de Vasari devient au contraire pour Schwob (et pour Valéry encore davantage) l'essence même du génie de l'artiste. Tout en suivant de très près Vasari, en effet, Marcel Schwob réinterprète le portrait d'Uccello dans un sens romantique, faisant du peintre le type même du génie solitaire, surhumain et incompris. Parmi les anecdotes de Vasari, Marcel Schwob élimine ce qui n'ajoute rien à sa vision du peintre (ainsi l'anecdote du fromage¹¹), mais il conserve, en le dramatisant encore, ce qui corrobore le portrait de l'artiste romantique : le goût d'Uccello pour les oiseaux, d'où lui viendra son surnom (anecdote qui le rapproche du reste de Léonard de Vinci, autre amoureux des oiseaux) ; ou encore l'anecdote du caméléon : Uccello, devant représenter les quatre éléments dans une salle du palais Peruzzi à Padoue, peint, pour symbole de l'air, au lieu du caméléon qu'il n'a jamais vu, un chameau¹². Cette anecdote, qui révèle chez Vasari la simplicité et le manque d'instruction du peintre, est, chez Schwob, rattachée au thème romantique de la pauvreté : « Car il était trop pauvre pour nourrir des animaux ou pour se procurer ceux qu'il ne connaissait point », tel le caméléon (« Paolo Uccello, peintre », p. 97). Autre exemple : là où Vasari reproche à Uccello d'avoir peint des villes rouges et des champs bleus dans le cloître de San Miniato (p. 76), Schwob tire de l'anecdote une justification esthétique généralisante : « Car Uccello ne se souciait point de la réalité des choses, mais de leur

multiplicité et de l'infini des lignes, de sorte qu'il fit des champs bleus, et des cités rouges, et des cavaliers vêtus d'armures noires sur des chevaux d'ébène dont la bouche est enflammée, et des lances dirigées comme des rayons de lumière vers tous les points du ciel » (p. 97).

Plus révélatrice encore est la manière dont Schwob réécrit l'anecdote finale du portrait de saint Thomas. D'après Vasari, Uccello s'acharne à parfaire ce tableau où il veut mettre tout son art et toute sa science, et refuse de le montrer à quiconque ; lorsqu'enfin il le fait voir à Donatello, celui-ci lui dit qu'il aurait mieux fait de le laisser recouvert, sur quoi Uccello, désespéré d'avoir manqué son chef-d'œuvre, se renferme chez lui, abandonne la peinture, et, pauvre et obscur, se replonge jusqu'à sa mort dans l'étude de la perspective (Vasari, p. 82-83). Schwob infléchit cette histoire dans la direction du *Chef-d'œuvre inconnu* : comme Frenhofer, Uccello est convaincu d'avoir « accompli le miracle. Mais Donatello n'avait vu qu'un fouillis de lignes » (p. 101). Schwob tire le personnage de l'artiste vers l'alchimiste (au lieu que Vasari en fait un fou) : son Uccello est un penseur à la recherche de la formule universelle de l'unité des formes, une sorte de composé de Frenhofer et de Balthazar Claës. Dans sa recherche de l'absolu, l'Uccello des *Vies imaginaires* se rapproche aussi singulièrement de Léonard, voire de Monsieur Teste ; comme eux il subordonne la création artistique au processus créateur et à la pure démarche de l'esprit. S'il est fasciné par les mathématiques et l'architecture, ce n'est pas pour construire, mais pour étudier les lignes. « Voilà pourquoi Paolo Uccello vécut comme un alchimiste au fond de sa petite maison. Il crut qu'il pourrait muer toutes les lignes en un seul aspect idéal. Il voulut concevoir l'univers créé ainsi qu'il se reflétait dans l'œil de Dieu, qui voit jaillir toutes les figures hors d'un centre complexe. Autour de lui vivaient Ghiberti, della Robbia, Brunelleschi, Donatello, chacun orgueilleux et maître de son art, raillant le pauvre Uccello, et sa folie de la perspective, plaignant sa maison pleine d'araignées, vide de provisions ; mais Uccello était plus orgueilleux encore. A chaque nouvelle combinaison de lignes, il espérait avoir découvert le mode de créer. Ce n'était pas l'imitation où il mettait son but, mais la puissance de développer souverainement toutes choses et l'étrange série de chaperons à plis lui semblait plus révélatrice que les magnifiques figures de marbre du grand Donatello » (p. 99). Aussi sa fin, loin d'avoir l'amertume du texte de Vasari, ni même

l'ambiguïté du *Chef-d'œuvre inconnu*, est-elle un triomphe, comme le montre la conclusion de la nouvelle : « Son visage était rayonnant de rides. Ses yeux étaient fixés sur le mystère révélé. Il tenait dans sa main strictement refermée un petit rond de parchemin couvert d'entrelacements qui allaient du centre à la circonférence et qui retournaient de la circonférence au centre » (p. 101¹³).

La douce perspective.

Outre ce renversement des valeurs, qui conduit à placer la recherche au-dessus de la trouvaille et à préférer le labeur créateur à l'œuvre, on est frappé dans ce portrait par la solitude de l'artiste. Le lien entre misogynie et création artistique apparaît, on va le voir, comme un autre point commun à Valéry et à Schwob. Méconnu par le public, incompris par ses amis mêmes, l'Uccello des *Vies imaginaires* fait de son isolement une condition nécessaire, transforme la solitude en solipsisme. C'est ce que révèle l'histoire de la femme du peintre, dans laquelle Schwob s'écarte radicalement du texte de Vasari. Dans l'anecdote de Vasari, Uccello passe toutes ses nuits à étudier la perspective, oubliant sa jeune femme, à qui, lorsqu'elle l'appelle à venir au lit, il répond : « Quelle douce chose que la perspective ! » (p. 83). Schwob supprime cette anecdote humoristique, pour y substituer la tragédie de Selvaggia¹⁴. Le peintre ne voit en elle que des lignes et des courbes : « Et les formes des attitudes de Selvaggia furent jetées au creuset des formes [...]. Et sans se souvenir de Selvaggia, Uccello paraissait demeurer éternellement penché sur le creuset des formes » (p. 100-101). Négligée, la jeune femme meurt de misère et d'abandon : « Cependant, il n'y avait point à manger dans la maison d'Uccello. Selvaggia n'osait le dire à Donatello ni aux autres. Elle se tut et mourut. Uccello représenta le roidisement de son corps, et l'union de ses petites mains maigres, et la ligne de ses pauvres yeux fermés. Il ne sut pas qu'elle était morte, de même qu'il n'avait pas su si elle était vivante. Mais il jeta ces nouvelles formes parmi toutes celles qu'il avait rassemblées » (p. 101). Cet épisode rappelle la scène atroce où Claude Lantier peint son enfant mort, dans *L'Œuvre* de Zola¹⁵.

Ce refus de la femme est un trait qui fait du Paolo Uccello des *Vies imaginaires* le parent de tous les artistes romantiques : comme eux, il sacrifie la vie à l'art, sacrifie qui s'incarne dans celui de la femme. Ici on retrouve Valéry et son hostilité, théorisée, intellectualisée, mais néanmoins fort recon-

naissable, envers l'autre et d'abord envers la femme¹⁶. Il faut ici se souvenir de Madame Emilie Teste, version bourgeoise et non tragique de Selvaggia, qui connaît sa place et sait s'y tenir, et qui commente en termes fort lucides, bien que fort décents, son usage dans le couple : « Le doux éclat d'une épaule assez pure n'est pas détestable à voir poindre entre deux pensées!... Les messieurs sont ainsi, même profonds » (II, 29).

On voit combien la misogynie romantique d'un Schwob est paradoxalement proche de l'idéal valéryen du Moi pur. « L'existence des autres est toujours inquiétante pour le splendide égotisme d'un penseur », écrit Valéry dans *Léonard et les philosophes* (I, 1237¹⁷). Le *Léonard* est donc à cet égard exemplaire : c'est un texte qui entreprend l'analyse d'un « difficile cerveau » et non celle de la psychologie féminine, objet sans intérêt¹⁸ ; qui raconte « la vie d'une théorie » et non « celle d'une passion (couchage)¹⁹ » ; et, de surcroît, c'est aussi – tout texte théorique étant selon Valéry un texte autobiographique – un autoportrait, un texte narcissique, puisque Léonard de Vinci y est consciemment refait à l'image de Valéry : « Je ne trouvais pas mieux que d'attribuer à l'infortuné Léonard mes propres agitations, transportant le désordre de mon esprit dans la complexité du sien. Je lui infligeai tous mes désirs à titre de choses possédées. [...] J'osai me considérer sous son nom, et utiliser ma personne » (I, 1232).

Contre l'érudition

Par conséquent, là où Vasari fait œuvre de chroniqueur (recensant les faits et gestes de son personnage, dressant la liste de ses réalisations et regrettant que le goût pour la spéculation abstraite ait empêché l'exécution d'œuvres plus nombreuses ou plus grandes encore), Schwob, au contraire, qui se veut biographe-démiurge et non chroniqueur, accorde moins d'importance à l'exécution qu'à la conception. Cela est vrai aussi de Valéry : ainsi on pourrait dire que tous deux s'opposent à Vasari, quoique de manière fort différente. Schwob invente un personnage de roman à partir des documents existants ; Valéry, dont on connaît la haine pour le roman, fait de ce portrait d'un esprit un autoportrait.

Pour écrire un tel texte autarcique et narcissique, nul besoin, c'est évident, de lectures ni de connaissances. Parler de Léonard, c'est toujours pour

Valéry parler de soi, non seulement parce qu'il voit en Léonard de Vinci un ancêtre de la quête du Moi pur (*e se tu sarai solo, tu sarai tutto tuo* : maxime de Léonard que Valéry fait sien²⁰), mais encore parce que, méprisant toute invention romanesque, il prend le parti de remplacer l'esprit de Léonard par le sien propre. Revenons à présent sur cette érudition de Marcel Schwob qui était condamnée en termes si élogieux au début de *Note et digression*. Si Valéry condamne l'érudition, ce n'est pas seulement par paresse, comme il le dit, mais bien parce qu'il y a dans toute entreprise d'érudition une menace pour l'égoïste. Car qu'est-ce que l'érudition, sinon une tentative de s'assimiler les pensées, les écrits d'un autre, de cent autres ? A l'inverse, c'est la table rase de Descartes qui séduit Valéry ; on se souvient que Monsieur Teste s'est débarassé de tous ses livres.

Mais il y a plus. Refuser l'érudition, ce n'est pas seulement refuser le contact avec un autre esprit, la pensée par procuration en somme, c'est aussi refuser cette sorte très particulière de vie par procuration que permet l'érudition. Et ici ce qui est vrai de Marcel Schwob l'est aussi de Borges, dont il est à maints égards très proche : pour l'un comme pour l'autre, pour le malade qu'est Schwob, pour l'aveugle qu'est Borges, l'érudition est la seule manière d'accéder à la vie d'aventures, de prouesses et de courage physique dont ils rêvent. On trouve chez tous deux une même conscience douloureuse des limites inhérentes à la condition d'homme de lettres : lâcheté, incompetence physique, infirmité, tel est son lot, que compense – mais sur le mode mélancolique de la lecture et de l'érudition – le rêve héroïque. Là est l'équation fondamentale de leur œuvre, qu'on pourrait définir comme une série de variations sur le thème de Don Quichotte. La première *Vie imaginaire* que publie Schwob, en 1894, est celle du « Major Stede Bonnet, pirate par humeur », l'histoire d'un brave planteur de la Barbade à qui les récits de pirates ont tourné la tête, et qui décide de se faire pirate à son tour, avec le succès qu'on imagine. Cette nouvelle n'est pas sans rappeler celle de Borges « El Sur », où le héros, frêle intellectuel convalescent, devra confronter l'image nostalgique et littéraire qu'il se fait des gauchos avec un gaucho véritable qui le provoque à un duel au couteau²¹. Rien de moins valéryen, assurément, que ce donquichottisme de l'érudition à la manière de Schwob ou de Borges. Pour Valéry, le seul héroïsme est celui de l'esprit²².

- Schwob et de Valéry, le mythe qui nous intéresse. Sur la réception de l'œuvre d'Uccello et le mythe qui entoure la personnalité du peintre, voir en particulier Hubert Damisch, *Tout l'œuvre peint de Paolo Uccello*, Paris : Flammarion, 1972, préface, ainsi que Franco & Stefano Borsi, *Paolo Uccello*, tr. E. Powell (London : Thames & Hudson, 1994).
- 9 Giorgio Vasari, *The Lives of the Artists*, a new translation by J.C. and P. Bondanella, Oxford University Press, 1991, p. 297.
 - 10 Vasari, ouvrage cité, p. 75.
 - 11 Uccello est employé à décorer le cloître de San Miniato par un abbé qui le nourrit uniquement de fromage ; il trouve une manière spirituelle de reprocher à l'abbé son avarice (Vasari, p. 76-77).
 - 12 Vasari, p. 81-82.
 - 13 « Il ne s'agit pas de faire de l'or, sinon par occasion, mais de trouver la loi générale permettant de faire toutes choses. Après quoi, il serait inutile de les faire. » Cette formule de Jean Hytier (*La Poétique de Valéry*, Paris : A. Colin, 1970, p. 17) fait le lien entre l'Uccello alchimiste de Marcel Schwob et le Vinci héros de la spéculation abstraite.
 - 14 Le nom semble être une invention de Schwob. Vasari ne donne pas le nom de la femme d'Uccello ; le registre nous apprend qu'elle s'appelait Tommasa, et que, bien que beaucoup plus jeune que son mari, elle avait une vingtaine d'années, et non treize comme dans le récit de Schwob, lors de son mariage. Dans le récit de sa mort, Schwob suit une autre légende romantique, celle qui veut que l'artiste soit mort dans la misère ; la tradition se fonde sur la célèbre lettre d'Uccello au cadastre, écrite en 1469, et où il se déclare ruiné et sa femme malade ; or il semble qu'au contraire il ait laissé les siens dans une aisance relative, à en croire la déclaration fiscale de son fils Donato en 1480. Voir F. et S. Borsi, livre cité.
 - 15 Chapitre IX. Schwob d'ailleurs fait de Selvaggia presque une enfant, avec ses treize ans (p. 100).
 - 16 Il ne serait pas sans intérêt de comparer sous cet aspect-là l'essai de Valéry et celui de Freud, *Un Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, écrit quelques années plus tard (1910), où Freud s'interroge sur la chasteté extrême de l'artiste, qui confine à l'aversion pour les femmes. On pourrait de même considérer sous cet angle le modèle cartésien, encore plus important pour Valéry. S'il s'identifie à ce point à Descartes, jusqu'à voir dans le *Discours de la méthode* le seul exemple possible du roman à faire, jusqu'à rêver de refaire le *Discours de la méthode* comme Proust rêvait de refaire les *Mille et Une Nuits*, ne serait-ce pas aussi parce qu'il trouve en

- Descartes un modèle qui a su mettre une distance infinie entre son Moi et les autres êtres animés de toute espèce – ce Descartes qui, écrit Aubrey dans ses *Brief Lives*, « était un homme trop sage pour s'encombrer d'une femme : mais, étant homme, il avait les désirs et les appétits d'un homme ; il entretenait donc une belle femme de bonne condition... » Ces lignes se trouvent justement citées dans la préface de Schwob à ses *Vies imaginaires* (p. 13).
- 17 Ainsi, refus de la femme, refus de l'autre, refus de la biographie et refus du roman sont intimement liés et en quelque sorte synonymes. C'est notamment la thèse de Silvio Yeschua (livre cité).
 - 18 On peut citer en exemple ce fragment d'un autoportrait de jeunesse : « Les femmes sont pour lui de gracieux petits animaux qui ont eu la perverse habileté de détourner sur elles l'attention de trop d'esprits. On les place au sommet des autels de l'art et nos élégants psychologues (!) savent mieux – hélas – noter leurs bouderies de chienne, leurs grifferies de chatte que démonter le difficile cerveau d'un Ampère, d'un Delacroix, d'un Edgar Poe. » Lettre à Pierre Louis de 1890, *Lettres à quelques-uns*, Paris : Gallimard, 1952, p. 22.
 - 19 Lettre à Gide de 1894, in A. Gide et P. Valéry, *Correspondance (1890-1942)*, Paris : Gallimard, 1955, p. 213.
 - 20 Voir S. Yeschua, livre cité, p. 66.
 - 21 In *Ficciones*, 1944. J.-L. Borges, *Obras completas*, Barcelona : Emecé, 1989, I, 525.
 - 22 Et pourtant... ne pourrait-on pas en détecter un équivalent dans la prédilection de Valéry pour les métaphores sportives – l'exercice, l'équitation, le « dressage de l'animal langage », et autres *gladiators* – dans cette obstination à se fantasmer – lui, l'intellectuel à lunettes, le fumeur invétéré! – en athlète ?

Et pourtant cet héroïsme de l'esprit est peut-être ce qui rapproche les personnages de Valéry du personnage borgésien par excellence, Pierre Menard. On voudrait, pour conclure, risquer une hypothèse de lecture qui alignerait le *Léonard* de Valéry sur le *Pierre Menard* de Borges. Figure de proue de l'imaginaire borgésien, Pierre Menard est une sorte de Don Quichotte au miroir. Son œuvre virtuelle, invisible, réécriture littérale d'une œuvre déjà écrite (le *Don Quichotte* de Cervantes), n'est pas sans ressembler à « l'œuvre intérieure » de Monsieur Teste, qui ne laissera aucune trace. Pierre Menard et Edmond Teste sont des héros de l'esprit, dont l'histoire (échec ou réussite ?) demeure ambiguë. L'essai sur Léonard de Vinci contient, semble-t-il, quelque chose d'analogue. Là où l'entreprise héroïque de Pierre Menard consistait à réaliser ce qu'un autre avait réalisé, le but que se donne Valéry en écrivant son *Léonard* est, on s'en souvient, de « concevoir ce qu'un autre a conçu ». Dans chaque cas donc, l'œuvre invisible (invisible aux yeux du public, qui ne mérite pas de la voir, œuvre égotiste dont le symbole pourrait être l'écriture en miroir de Léonard de Vinci), est paradoxalement tenue pour l'œuvre plus importante et plus réussie, à l'image de « l'œuvre » de Valéry (il est d'usage de mettre le mot entre guillemets), œuvre autarcique, œuvre égotiste, œuvre qui s'édifie, de manière négative et paradoxale, à partir d'un système complexe de refus. Radicalisant le postulat romantique qui identifie le génie avec la conception, le portrait de l'artiste tel qu'il se dessine dans le cycle *Léonard* fait de la création *cosa mentale*, et repousse l'œuvre du côté de l'invisible, du virtuel. Si bien que ce que donne à lire *L'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, ce n'est peut-être pas, en définitive, une « vie imaginaire » mais bien plutôt une « œuvre imaginaire » : de Léonard de Vinci, et sans doute aussi de Paul Valéry.

NOTES

- 1 Paul Valéry, *Propos me concernant* (in Berne-Joffroy, *Présence de Valéry*, précédé de *Propos me concernant*, Plon 1944, p. 22).
- 2 Cf. cette lettre à Gide : « La recherche d'un tempérament contraire est le commencement de la sagesse. Il faut utiliser les antipathiques (dirait Monsieur Teste). » Cité par Silvio Yeschua, *Valéry, le roman et l'œuvre à faire* (Paris : Lettres modernes, Minard, 1976), p. 33.
- 3 Marcel Schwob, *Œuvres complètes*, édition établie sous la direction de Pierre Champion avec le concours de Marguerite Moreno, volume 3 : *Vies imaginaires* suivies du *Roi au masque d'or*, Paris : F. Bernouard, 1927. Toutes les références renvoient à cette édition.
- 4 Voici les circonstances de cette rupture, telles qu'elles sont décrites dans le journal de Paul Léautaud :
« « J'arrive dimanche chez Schwob. Qu'est-ce que je vois sur la cheminée ?... La photographie du colonel Picquart... Je n'ai pas fait un pas de plus. J'ai dit à Schwob : Mon cher ami, vous avez cette photographie sur votre cheminée... Je vous dis adieu... Vous ne me reverrez plus... Il peut compter que je n'y remettrai plus les pieds ». A moi raconté par Valéry lui-même. » Cité par Monique Jutrin, *Marcel Schwob cœur double* (Lausanne : éditions de l'Aire, 1982), p. 27.
- 5 L'expression est empruntée à Daniel Oster, « Le lépreux », préface à M. Schwob, *La Lampe de Psyché*, Paris : P.O.L., 1993, p. XV.
- 6 Cf. Mallarmé refusant à propos de Rimbaud « l'anecdote à bon marché » car « ordonner, en fragments intelligibles et probables, pour la traduire, la vie d'autrui, est tout juste impertinent » (*Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p. 514). Le rapprochement est noté par Daniel Oster, ouvrage cité, p. XV.
- 7 Paul Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, *Œuvres*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2 volumes, 1957, I, 1156. Toutes les références renvoient à cette édition ; le chiffre romain indique le volume et le chiffre arabe la page.
- 8 Il convient de préciser que la critique d'art plus récente, sans nier du tout les connaissances théoriques d'Uccello en matière de perspective, puisqu'il est certain par exemple qu'il a fréquenté assidûment l'atelier de Ghiberti, le ramène aujourd'hui à des proportions plus humaines ; mais c'est évidemment, dans ces textes de

- Schwob et de Valéry, le mythe qui nous intéresse. Sur la réception de l'œuvre d'Uccello et le mythe qui entoure la personnalité du peintre, voir en particulier Hubert Damisch, *Tout l'œuvre peint de Paolo Uccello*, Paris : Flammarion, 1972, préface, ainsi que Franco & Stefano Borsi, *Paolo Uccello*, tr. E. Powell (London : Thames & Hudson, 1994).
- 9 Giorgio Vasari, *The Lives of the Artists*, a new translation by J.C. and P. Bondanella, Oxford University Press, 1991, p. 297.
 - 10 Vasari, ouvrage cité, p. 75.
 - 11 Uccello est employé à décorer le cloître de San Miniato par un abbé qui le nourrit uniquement de fromage ; il trouve une manière spirituelle de reprocher à l'abbé son avarice (Vasari, p. 76-77).
 - 12 Vasari, p. 81-82.
 - 13 « Il ne s'agit pas de faire de l'or, sinon par occasion, mais de trouver la loi générale permettant de faire toutes choses. Après quoi, il serait inutile de les faire. » Cette formule de Jean Hytier (*La Poétique de Valéry*, Paris : A. Colin, 1970, p. 17) fait le lien entre l'Uccello alchimiste de Marcel Schwob et le Vinci héros de la spéculation abstraite.
 - 14 Le nom semble être une invention de Schwob. Vasari ne donne pas le nom de la femme d'Uccello ; le registre nous apprend qu'elle s'appelait Tommasa, et que, bien que beaucoup plus jeune que son mari, elle avait une vingtaine d'années, et non treize comme dans le récit de Schwob, lors de son mariage. Dans le récit de sa mort, Schwob suit une autre légende romantique, celle qui veut que l'artiste soit mort dans la misère ; la tradition se fonde sur la célèbre lettre d'Uccello au cadastre, écrite en 1469, et où il se déclare ruiné et sa femme malade ; or il semble qu'au contraire il ait laissé les siens dans une aisance relative, à en croire la déclaration fiscale de son fils Donato en 1480. Voir F. et S. Borsi, livre cité.
 - 15 Chapitre IX. Schwob d'ailleurs fait de Selvaggia presque une enfant, avec ses treize ans (p. 100).
 - 16 Il ne serait pas sans intérêt de comparer sous cet aspect-là l'essai de Valéry et celui de Freud, *Un Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, écrit quelques années plus tard (1910), où Freud s'interroge sur la chasteté extrême de l'artiste, qui confine à l'aversion pour les femmes. On pourrait de même considérer sous cet angle le modèle cartésien, encore plus important pour Valéry. S'il s'identifie à ce point à Descartes, jusqu'à voir dans le *Discours de la méthode* le seul exemple possible du roman à faire, jusqu'à rêver de refaire le *Discours de la méthode* comme Proust rêvait de refaire les *Mille et Une Nuits*, ne serait-ce pas aussi parce qu'il trouve en

- Descartes un modèle qui a su mettre une distance infinie entre son Moi et les autres êtres animés de toute espèce – ce Descartes qui, écrit Aubrey dans ses *Brief Lives*, « était un homme trop sage pour s'encombrer d'une femme : mais, étant homme, il avait les désirs et les appétits d'un homme ; il entretenait donc une belle femme de bonne condition... » Ces lignes se trouvent justement citées dans la préface de Schwob à ses *Vies imaginaires* (p. 13).
- 17 Ainsi, refus de la femme, refus de l'autre, refus de la biographie et refus du roman sont intimement liés et en quelque sorte synonymes. C'est notamment la thèse de Silvio Yeschua (livre cité).
 - 18 On peut citer en exemple ce fragment d'un autoportrait de jeunesse : « Les femmes sont pour lui de gracieux petits animaux qui ont eu la perverse habileté de détourner sur elles l'attention de trop d'esprits. On les place au sommet des autels de l'art et nos élégants psychologues (!) savent mieux – hélas – noter leurs bouderies de chienne, leurs grifferies de chatte que démonter le difficile cerveau d'un Ampère, d'un Delacroix, d'un Edgar Poe. » Lettre à Pierre Louis de 1890, *Lettres à quelques-uns*, Paris : Gallimard, 1952, p. 22.
 - 19 Lettre à Gide de 1894, in A. Gide et P. Valéry, *Correspondance (1890-1942)*, Paris : Gallimard, 1955, p. 213.
 - 20 Voir S. Yeschua, livre cité, p. 66.
 - 21 In *Ficciones*, 1944. J.-L. Borges, *Obras completas*, Barcelona : Emecé, 1989, I, 525.
 - 22 Et pourtant... ne pourrait-on pas en détecter un équivalent dans la prédilection de Valéry pour les métaphores sportives – l'exercice, l'équitation, le « dressage de l'animal langage », et autres *gladiators* – dans cette obstination à se fantasmer – lui, l'intellectuel à lunettes, le fumeur invétéré! – en athlète ?