



HAL
open science

Création et perception: à partir de Léonard...

Angela Biancofiore

► **To cite this version:**

Angela Biancofiore. Création et perception: à partir de Léonard.... Rémanences, 1995, Paul Valéry, l'avenir d'une écriture, 4/5, pp.146-154. hal-03533554

HAL Id: hal-03533554

<https://hal.science/hal-03533554>

Submitted on 19 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

REMANENCES

REVUE ANNUELLE

Directeur de la publication : YVAN MÉCIF

N° 4/5 - Juin 1995

Paul Valéry

L'AVENIR D'UNE ÉCRITURE

ANGELA BIANCOFIORE

Création et Perception : à partir de Léonard...

" L'arbre rêve dans l'air d'être une source vive "
(Autres rhumbs, *Œ II*, p. 659)

" Pourquoi, ce matin, me choisirais-je ? "
(*Œ II*, p. 658)

L'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci demeure un texte fondamental pour la compréhension de l'œuvre de Valéry et l'intérieur de son histoire personnelle : l'histoire d'un créateur et d'un penseur qui se constitue autour de cette figure centrale, *Lionardo*. Mais qui est ce Léonard? Il nous le dit dans une note de 1930 à son texte de 1894 :

"En réalité, j'ai nommé *homme* et *Léonard* ce qui m'apparaissait alors comme le pouvoir de l'*esprit*" (*Œ I*, 1155).

Ce modèle intellectuel, au croisement de plusieurs chemins d'interprétation, conduira Valéry sur les sentiers de la création, et en particulier, ce qui nous intéresse ici, sur le réseau complexe des rapports reliant création et perception.

La perception est le stade primaire du processus créatif. La co-naissance du monde est l'acte de naître avec le monde, la construction d'un regard nouveau sur les choses, qui se présentent dans leur "état naissant". L'origine de l'acte créatif est déjà dans ce regard nouveau, elle est dans l'acte même du voir le monde comme si c'était "pour la première fois".

Dans les *Cahiers*, comme dans les écrits théoriques (*Variété*), en particulier dans *L'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, nous découvrons le grand intérêt de Valéry pour les problèmes de la perception, pour les modifications de la conscience perceptive par rapport au réel et à la création de l'œuvre. Il y a une image que Valéry évoque fréquemment pour signifier l'"état naissant" du rapport entre la conscience et le monde : le réveil.

"Au réveil il y a un temps de naissance, une naissance de toute chose avant que quelqu'une n'ait lieu. Il y a une nudité avant que l'on se re-vêtisse" (*Œ II*, p. 659).

Le réveil, au matin, est soif de pureté et de renouvellement. Désir de "co-naissance du monde" (Merleau-Ponty : *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945; et aussi : *Sens et non-sens*, Nagel, 1966). Le fait de découvrir en Merleau-Ponty un fidèle lecteur de Valéry ne nous surprend pas, car dans les réflexions du poète on peut déceler une approche phénoménologique

Rémanences

ante litteram du réel. Merleau-Ponty souligne cet aspect : "Si la phénoménologie a été un mouvement avant d'être une doctrine ou un système ce n'est ni hasard ni imposture. Elle est laborieuse comme l'œuvre de Balzac, celle de Proust, celle de Valéry ou celle de Cézanne, - par le même genre d'attention et d'étonnement, par la même exigence de conscience, par la même volonté de saisir le sens du monde ou de l'histoire à l'état naissant. Elle se confond sous ce rapport avec l'effort de la pensée moderne" (*ibidem*, p. XVI).

La recherche phénoménologique s'est développée aussi en rapport avec des créateurs, non strictement des philosophes, qui ont marqué, par leur orientation théorique, une époque entière. L'alliance entre philosophie et littérature marque la transformation d'une époque et d'une certaine attitude par rapport à la création. Comme le dit Merleau-Ponty : "Tout change lorsqu'une philosophie phénoménologique ou existentielle se donne pour tâche, non pas d'expliquer le monde ou d'en découvrir les « conditions de possibilité », mais de formuler une expérience du monde, un contact avec le monde qui précède toute pensée *sur* le monde. Désormais ce qu'il y a de métaphysique dans l'homme ne peut plus être rapporté à quelque au-delà de son être empirique, - à Dieu, à la Conscience, - c'est dans son être même, dans ses amours, dans ses haines, dans son histoire individuelle ou collective que l'homme est métaphysique, et la métaphysique n'est plus, comme disait Descartes, l'affaire de quelques heures par mois; elle est présente, comme le pensait Pascal, dans le moindre mouvement du cœur.

Dès lors la tâche de la littérature et celle de la philosophie ne peuvent plus être séparées. Quand il s'agit de faire parler l'expérience du monde et de montrer comment la conscience s'échappe dans le monde, on ne peut plus se flatter de parvenir à une transparence parfaite de l'expression" (*Sens et non sens, op. cit.*, p. 49).

Nous pouvons situer Valéry dans un territoire de frontière où philosophie et littérature parlent le même langage. L'auteur de *L'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* ne veut pas être défini "philosophe" par les philosophes, mais, paradoxalement, il ironise également sur sa propre image de "poète", car seul le processus de la création l'intéresse, non pas la "paternité" de l'œuvre en tant que produit.

Dans ce territoire intermédiaire entre littérature, science et philosophie où se développent les *Cahiers* domine fondamentalement un désir profond d'auto-conscience. Comme Cézanne, il entreprend une étude géologique du paysage pour en retrouver l'image non-humaine, antérieure à son rapport avec l'homme. Ainsi Valéry représente la pureté du monde le matin, où, à travers la métaphore du réveil, tout est en germe, tout est encore possible, intact, ouvert aux potentialités de l'être :

"Ici, unies au jour qui jamais ne fut encore, les parfaites pensées qui jamais ne seront. En germe, éternellement germe, le plus haut degré universel d'existence et d'action.

Figures de Léonard et de Teste

Le Tout est un germe - ressenti sans parties - le Tout qui s'éveille et s'ébauche dans l'or, et que nulle affection particulière ne corrompt encore.

Je nais de toutes parts, au loin de ce Même, en tout point où étincelle la lumière, sur ce bord, sur ce pli, sur le fil de ce fil, dans ce bloc d'eau limpide. Tu n'es encore et sans peine qu'un effet délicieux de lumière et de rumeur, merveille de feu, de soie, de vapeur et d'ardoise, ensemble de bruits simples confondus, dorure et murmures, matin" (*Œ II*, p. 658).

Dans ces pages nous retrouvons le poète tout d'abord, mais aussi le philosophe parlant un langage lyrique, qui n'est pas encore celui du vers, puisqu'il n'est pas soumis aux conventions de la versification. Un regard nouveau sur le paysage implique l'émergence d'une conscience nouvelle du monde, temporairement affranchie des habitudes perceptives ("Je nais de toutes parts, au loin de ce Même, en tout point où étincelle la lumière").

Merleau-Ponty cite Valéry dans son essai sur Cézanne (*Sens et non-sens*), révélant un intérêt particulier pour les réflexions sur la méthode de Léonard de Vinci; une analogie surprenante apparente la poétique du peintre à celle du poète, consistant en une certaine manière d'observer le monde :

"Nous vivons dans un milieu d'objets construits par les hommes, entre des ustensiles, dans des maisons, des rues, des villes et la plupart du temps nous ne les voyons qu'à travers les actions humaines dont ils peuvent être les points d'application. Nous nous habituons à penser que tout cela existe nécessairement et est inébranlable. La peinture de Cézanne met en suspens ces habitudes et révèle le fond de nature inhumaine sur lequel l'homme s'installe" (*ibidem*, p. 28).

Comme Valéry, Cézanne "naît" en même temps que le paysage :

"Il commençait par découvrir les assises géologiques. Puis il ne bougeait plus et regardait, l'oeil dilaté, disait Mme Cézanne. Il "germinait" avec le paysage. Il s'agissait, toute science oubliée, de ressaisir, *au moyen* de ces sciences, la constitution du paysage comme organisme naissant" (*ibidem*, p. 29).

L'art est un instrument d'auto-conscience et de connaissance (co-naissance) du monde. Nous pourrions évoquer à ce sujet la "méthode" de Léonard, qui situe la peinture au-dessus de la philosophie. L'art, selon Merleau-Ponty et en accord avec la théorie esthétique de Valéry, est une opération d'expression (*ibidem*, p. 30). Le caractère opérationnel de l'activité poétique est à la base de la théorie esthétique de Valéry, qui met l'accent sur le "faire" et non sur le résultat du processus de la création. La priorité du moment créatif sur l'œuvre en tant que produit (ou sous-produit du travail artistique) est riche de conséquences pour le développement des théorisations de Valéry sur la communication esthétique : il cherchera toujours dans le produit fini, dans le texte en tant que phénomène, le processus génératif, le moment primaire de la *poiésis*, la généalogie du texte au sens phénoménologique, inaugurant un par-

Rémanences

cours théorique à rebours pour pénétrer à l'intérieur de ce laboratoire où l'artiste rêve d'une "langue absolue" (C IX, p. 23).

Pour donner origine à l'œuvre, le moi doit se faire "autre" ("l'œuvre est une modification de l'auteur" (1918, C VI, p. 818) :

"L'art répond au *besoin d'être* un autre. Besoin de sentir autrement, *étrangement*, avec production du besoin de second degré, de re-sentir, de re-vivre (Faust) l'instant vécu, d'en accroître la sensation.

Ceci est l'élément et le germe d'un premier genre de développements (...) Puis ce même principe s'étend à tout le vivre : *besoins de vivre une autre vie* et de multiplier la sensation même de vivre (...).

Le peintre voit *autrement* (comme tout spécialiste) les choses. Et il en retire l'action de les *faire voir* autrement, utilisant la ressemblance et reconnaissabilité qu'il produit à donner l'illusion de *présence dans l'absence*, ou celle de présence de l'imaginaire, de réalisation; ou celle, plus subtile, d'interprétation de la chose vue en fonction de la sensibilité pure qui font de la chose vue un moyen de percevoir les harmonies et relations du possible sensoriel.

La ressemblance ou idée d'un objet ou d'un être devient alors comme le sens d'une phrase prise pour exemple de grammaire. Il faut une phrase, mais c'est une *règle* que l'on veut faire valoir" (1941, C XXV, pp.87-88).

L'artiste crée un espace vide, un "atome de silence" où l'œuvre se structure comme embryon, comme une forme qui insiste tout d'abord à l'intérieur de l'auteur, ensuite comme organisme qui prend corps, qui croît modifiant l'auteur lui-même.

Dans le processus perceptif, qui marque la première phase du processus créatif, le sujet perçoit le monde à travers un lexique, un système de termes qui orientent son activité perceptive. Ce qui ne rentre pas dans ce système d'abstractions automatiquement n'est pas perçu (Cf : Husserl, *Sur la logique des signes*, 1890). Les considérations de Valéry sur la théorie de la représentation, l'intentionnalité de la conscience et l'exigence méthodologique de "commencer par le commencement", de faire "*Tabula rasa*" - une sorte de *réduction phénoménologique* - rappellent les résultats d'une recherche qui se développait parallèlement, avec Husserl, dans un domaine plus strictement philosophique.

Le sujet de l'acte perceptif, pour Valéry, par une sorte d'"oubli ordonné", accomplit son travail de sélection et de combinaison des données perçues. L'automatisme de la perception exclut tout ce qui ne répond pas aux habitudes perceptives et ne possède pas ces qualités abstraites qui circonscrivent un concept. Dans son *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, le problème de la perception se présente déjà par une approche phénoménologique: le sujet ne voit pas avec ses propres yeux mais se sert d'abstractions. L'acte perceptif est acte créatif par excellence lorsque les habitudes perceptives s'effacent progressivement et même ce qui n'a pas de nom peut participer de l'expérience du Moi. Les données de la perception automatiquement exclues,

Figures de Léonard et de Teste

systématiquement oubliées, peuvent avoir un rôle essentiel par rapport au travail de production de l'œuvre : "Une œuvre d'art devrait toujours nous apprendre que nous n'avions pas vu ce que nous voyons" (Œ I, p. 1165, note de 1930). Selon Husserl, la perception du signe est toujours aspectuelle, car l'objet perçu se présente à nous sous des "modes d'apparitions" (Husserl, *Ideen*, 44) et l'origine de la *poiésis* est liée à une interruption des habitudes perceptives : "Utilité des artistes. Conservation de la subtilité et de l'instabilité sensorielles" (Œ. I, p. 1165, note de 1930). Ainsi Valéry décrit les modes de la perception ordinaire dans son *Introduction* :

"La plupart des gens y voient par l'intellect bien plus souvent que par les yeux. Au lieu d'espaces colorés, ils prennent connaissance de concepts. Une forme cubique, blanchâtre, en hauteur, et trouée de reflets de vitres est immédiatement une maison, pour eux : la Maison! Idée complexe. Accord de qualités abstraites. S'ils se déplacent, le mouvement des files de fenêtres, la translation des surfaces qui défigure continûment leur sensation, leur échappent, - car le concept ne change pas. Ils perçoivent plutôt selon un lexique que d'après leur rétine, ils approchent si mal les objets, ils connaissent si vaguement les plaisirs et les souffrances d'y voir, qu'ils ont inventé les beaux sites. Ils ignorent le reste.(...) Ils ne font ni ne défont rien dans leurs sensations" (*ibidem*).

Grâce à notre pouvoir d'*oubli ordonné* nous percevons le chaos des sensations comme le cosmos des ordres de grandeur. Les objets agissent : comme une série de vibrations donne un son continu. La succession de ces transformations pénètre la conscience perceptive qui sélectionne et combine les données sensorielles, produisant une représentation ordonnée du monde.

L'interruption de l'automatisme est la première phase de la création de l'œuvre : la mise à zéro des habitudes perceptives est le premier pas vers la constitution d'une forme qui naît dans la sphère de la conscience, la modifie et la rend nouvelle.

L'œuvre fait de l'auteur un homme nouveau, s'interrogeant sur sa préhistoire perceptive :

"Ce que nous montrent nos yeux *intéresse* avant tout par ce que nous en tirons de non visuel. Il faut être *artistes* pour revenir sur les pas de la perception vers l'impression-sans-signification" (1929, C XIII, pp. 350-351).

Le retour vers l'"impression-sans-signification" comporte l'acte de "revoir", de "re-percevoir". L'artiste se trouve dans l'état paradoxal de celui qui observe comme s'il ignorait tout et exécute l'œuvre comme s'il savait tout : "il oublie la vision ordinaire des choses, il revoit les choses déjà vues avec des yeux nouveaux, *revoir* ce qui fut tant vu, mais à sa place" (1903, C III, p. 67).

Toute analyse concernant le langage devrait réaliser un "nettoyage de la situation verbale", nous dit Valéry, et devrait assumer comme point de départ l'état où l'on devrait se placer pour inventer un langage nouveau (cf. C. III, p.

Rémanences

654) : la *poïésis* ainsi que l'*analysis* commencent au degré zéro. Valéry introduit, dans ses réflexions sur le langage une *epoché ante litteram*; l'oeuvre doit communiquer l'état naissant de l'émotion créative dont l'origine réside dans le moment où l'artiste voit ce qui était invisible, voit l'ancien sous la forme du nouveau, re-voit ou re-écoute par des modes nouveaux de la perception, redécouvrant l'inconnu dans le déjà connu :

"Les spectacles les plus familiers sont les plus étranges si on se laisse aller à ses yeux - à ses yeux seuls. Ce que l'œil voit unique et étrange et d'une seule fois l'esprit le fait donc ordinaire et connu - c'est-à-dire à demi invisible. Ce que l'œil voit est en quelque sorte *infiniment particulier*" (1924, C. X, p. 170).

Comme dans la pensée phénoménologique, la question de l'intentionnalité de la conscience revêt un rôle central dans l'oeuvre théorique valéryenne, ces réflexions se développent encore à partir de Léonard, dans *Note et digression* de 1919 :

"L'*intention* de toute pensée est en nous. C'est avec notre propre substance que nous imaginons et que nous formons une pierre, une plante, un mouvement, un *objet* : une image quelconque n'est peut-être qu'un commencement de nous-mêmes.." (Æ I, p. 1233).

La vision obéit à l'orientation du sujet de la perception, à sa protention et rétention par rapport à l'objet perdu, "ma vue répond à une certaine impulsion invisible et me montre quelque chose" (C II, p. 763 et : Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940, p. 101) :

"L'individu ne se présente jamais comme instantané. On ne peut le réduire à un ensemble d'états infiniment brefs et dont la structure soit analogue. Je ne me connais que par la suite, et dans cette suite par des portions finies et bien définies. Dans chaque terme ou portion, l'intellect est orienté" (C II, p. 898).

Dans un certain sens, Valéry apparaît très proche des recherches phénoménologiques, notamment pour ce qui concerne la notion d'intentionnalité de la conscience.

La préoccupation centrale des *Cahiers* est la théorie de la représentation (encore un point en commun avec la phénoménologie) : cela conduit Valéry à imaginer une série de formules, à partir du langage mathématique, à même de décrire l'échange communicatif, ou l'élaboration d'une oeuvre. La recherche, en ce cas, est orientée vers la création d'instruments de la connaissance, vers la constitution d'un langage formel capable de représenter les transformations quantitatives et qualitatives (comme dans le modèle théorique formulé par René Thom dans sa "Théorie des catastrophes élémentaires").

A travers un système conventionnel de représentations nous percevons le réel. Il s'agit de représentations partielles de l'objet, qui comportent un certain résidu non-perçu, puisque non-significatif. Dans les *Cahiers*, Valéry s'arrête sur cet aspect de la perception, par lequel on perçoit *la partie pour le tout*, et où on exclut le "reste des choses" (cf. C XVIII, p. 509).

Figures de Léonard et de Teste

La conquête d'un regard nouveau sur le monde passe à travers la conscience des limites de la perception ordinaire. Voir le non-vu, ceci est le rôle de l'artiste; le moment créatif est profondément enraciné dans l'observation du monde.

La fonction de l'artiste vise à reconduire à la surface une partie des sensations abolies, en opérant une contre-éducation par rapport à l'automatisme de la perception :

"Le sens artiste découvre l'étrange qui est dans le banal, le neuf qui gît dans le vieux, le pur dans l'impur etc., restitue de la force aux mots usés, etc. par une opération contraire au *principe de Carnot de la sensibilité* qui est la dégradation par l'habitude (1941, C XXIV, p. 476).

Le fait d'apprendre à regarder comporte le dépassement du phénomène de la "quasi-observation" (Sartre, *op.cit.*, p. 18), imposant un oubli systématique d'une partie des données perçues.

La transformation de l'automatisme perceptif introduit une oscillation dans l'acte de la représentation du monde : mode réalisant et déréalisant s'alternent dans la conscience pour atteindre une représentation du monde ayant un caractère provisoire et réversible :

"Le réel est toujours hypothétique dès qu'il est produit par l'esprit comme jugement de valeur.

C'est pourquoi on peut « douter de la réalité sensible ». Doute qui porte sur la *valeur* inactuelle de ce qu'on voit. Une des conditions de ce doute c'est qu'il ne doit rien changer à ce qu'on voit - si ce n'est une notation" (C XXV, p. 59).

Dans la même ligne de recherche que Sartre (cf. *L'imaginaire*), les réflexions de Valéry se révèlent extrêmement actuelles. Le travail du créateur se situe à la frontière entre sens et non-sens, réalisation et déréalisation, jour et nuit, à la recherche d'un contact renouvelé avec le monde : l'abandon de l'automatisme perceptif projette le sujet dans un intervalle dangereux de liberté, mais aussi de non-sens, en dehors d'une représentation codifiée du réel. Voilà pourquoi, encore une fois, l'image du réveil revient pour marquer fortement un moment de renaissance, d'auto-genèse, de mise à zéro et de commencement renouvelé :

"Que ne puis-je retarder d'être moi, paresser dans l'état universel?

Pourquoi, ce matin, me choisirais-je? Qu'est-ce qui m'oblige à reprendre mes biens et mes maux? Si je laissais mon nom, mes vérités, mes coutumes et mes chaînes comme rêves de la nuit, comme celui qui veut disparaître et faire peau neuve, abandonne soigneusement au bord de la mer, ses vêtements et ses papiers?

N'est-ce point à présent la leçon des rêves et l'exhortation du réveil? Et le matin d'été, le matin, n'est-il le moment et le conseil impérieux de ne point ressembler à soi-même? Le sommeil a brouillé le jeu, battu les cartes; et les songes ont tout mêlé, tout remis en question...

Rémanences

Au réveil il y a un temps de naissance, une naissance de toutes choses avant que quelqu'une n'ait lieu. Il y a une nudité avant que l'on se revêtisse" (*Œ II*, pp. 658-659).

Le réveil est le temps où tout est encore possible, dans une phase réversible entre veille et sommeil, entre acte et songe. Dans les *Cahiers* on retrouve souvent un éloge du "confus", ouvrant de multiples itinéraires d'analyse : Reprise, réveil, réversibilité, trois mots-clé dans la section "Poésie perdue", dont le préfixe "re" - sur lequel Valéry revient souvent dans les *Cahiers* - indique un retour, un recommencement. "Reprise" est le titre de deux sections de *Poésie perdue*. La réversibilité dominant la vision du monde est projetée sur la page qui porte les signes d'un travail d'effacement et de ré-écriture, théâtre des transformations du Moi. Le travail de l'écriture poétique se présente donc comme une auto-génèse, comme une auto-transformation, comme un réveil au monde.

Dans la phase primaire de la constitution de l'œuvre, l'auteur est séparé de lui-même, il est une "présence sans visage", la conscience se dispose à la mise à zéro ("Mon œil reflète un objet sans vie; mon oreille n'entend point ce qu'elle entend"), à un nouveau regard ("Quel regard que ton regard sans choses et sans personne"), à l'absence de nom ("Je suis amour et soif et point de nom") :

"Car il n'y a point d'homme dans l'homme, et point de moi dans le moi. Mais il y aura un acte sans être, un effet sans cause, un accident qui est ma substance. L'événement qui n'a de figure ni de durée, attaque toute figure et toute durée. Il fait visibles les invisibles et rend invisibles les visibles. Il consume ce qui l'attire, il illumine ce qu'il brise... Me voici, je suis prêt. Frappe. Me voici, l'œil secret fixé sur le point aveugle de mon attente... C'est là qu'un événement essentiel quelquefois éclate et me crée" (*Œ II*, p. 662).

Dans la phase primaire de la création, l'auteur se trouve dans un état d'exotopie (Bakhtine) : "Je suis encore distinct de toute pensée; également éloigné de tous les mots, de toutes les formes qui sont en moi" (*ibidem*).

En dehors du langage, encore éloigné de toute pensée ou forme, l'auteur est avide de l'œuvre, il est pure tension vers l'autre, vers la création qui modifie le créateur et qui le fait homme nouveau.

Figures de Léonard et de Teste

1. Biancofiore Angela, *L'opera e il metodo. Da Baudelaire a Valéry*, Lecce, Milella, 1991.
2. Merleau-Ponty Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945 ; *Sens et non-sens*, Paris, Nagel, 1966.
3. Sartre Jean-Paul, *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard, 1940.
4. Valéry Paul, *Cahiers I-IXXX*, édition fac-simulée, Paris, éditions du C.N.R.S., 1957-1961.
5. *Cahiers I-II*, édition établie et annotée par Judith Robinson-Valéry, Paris, Pléiade, Gallimard, 1973-1974.
6. *Cahiers 1984-1914, I-IV*, sous la responsabilité de Nicole Celeyrette-Pietri et Judith Robinson-Valéry, Paris, Gallimard, 1987-1992, t.I, 1987, t.II, 1988, t.III, 1990, t.IV, 1992, t.V, 1994.
8. *Œuvres I-II*, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Pléiade, Gallimard, 1957-1960.