

Léonard et le mystère de l'esprit

Valéry, Freud et les occultistes

William MARX

« Le mystère, s'il y en a un, est celui de savoir comment nous jugeons mystérieuses de telles combinaisons ; et celui-là, je crains, peut être éclairci. »
Paul Valéry, « Introduction à la méthode de Léonard de Vinci », 1895.

« L'énigme du caractère de Léonard de Vinci m'est devenue tout à coup transparente. [...] Je veux vous révéler le mystère'. »
Sigmund Freud, lettre à Carl Gustav Jung, 17 octobre 1909.

Léonard de Vinci est mystérieux. Mais rien n'est moins mystérieux que ce mystère : c'est une donnée brute, objective, incontestable, voire quantifiable et monnayable. Les millions d'exemplaires du *Da Vinci Code* de Dan Brown vendus à travers le monde le prouvent d'abondance. Il y a une économie du mystère Léonard. Il y en a aussi une histoire : dès les premiers écrits sur le peintre, le mystère a été consubstantiel à la légende. De son vivant même, Léonard s'est ingénié à surprendre son entourage, à se manifester là où on ne l'attendait pas. Sans doute une grande part de son succès est-elle venue de cette capacité du maître à montrer de lui-même une face toujours nouvelle de son talent et à dérober simultanément aux regards le cœur même de son existence, celui qui est supposé donner un sens et une cohérence à tant d'activités diverses. Tous ceux qui ont écrit sur l'artiste ont eu à se confronter à ce secret, d'une manière ou d'une autre, et à en rendre compte avec

¹ Sigmund Freud, Carl Gustav Jung, *Briefwechsel*, éd. William McGuire et Wolfgang Sauerländer, Francfort, Fischer, 1991, p. 121 : « Das Charakterrätzel Leonardos da Vinci ist mir plötzlich durchsichtig geworden. [...] Unterdes will ich Ihnen das Geheimnis verraten. »

les moyens dont ils disposaient ; et, quand ces moyens changent, le mystère change aussi de figure.

La fin du XIX^e et le début du XX^e siècle forment ainsi une période particulièrement intéressante, sinon troublante, dans l'histoire du mystère Léonard. Apparaît alors une science nouvelle, la psychologie, qui, se donnant pour tâche d'expliquer de façon méthodique le fonctionnement de l'esprit, rencontre en Léonard l'un de ses objets d'étude les plus passionnants : la nouvelle discipline va transformer ce défi en pierre de touche de sa réussite. Avec Paul Valéry et son « Introduction à la méthode de Léonard de Vinci », avec Sigmund Freud et son analyse d'*Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, le mystère Léonard devient enfin le *cas* Léonard. Un cas parmi d'autres. L'homme exceptionnel obéit finalement aux mêmes ressorts que le commun des mortels. L'affaire est classée, rangée. La rationalité triomphe, et la psychologie avec elle. Il n'y a plus de mystère Léonard. Du moins le croit-on. On verra que ce n'est pas si simple.

Le mage romantique

Un bref rappel, d'abord. Au milieu du XIX^e siècle, nombre de commentateurs s'accordent à faire de Léonard une sorte de magicien ou, plus exactement, un « mage ». L'exemple remonte à loin : déjà, Vasari avait dressé du grand homme un portrait qui l'apparentait plus à un demi-dieu qu'à un être humain ordinaire. Ici, il faut citer tout entier l'incipit de sa biographie de Léonard :

Grandissimi doni si veggono piovere da gli influssi celesti ne' corpi umani molte volte naturalmente ; e sopra naturali talvolta strabocchevolmente accozzarsi in un corpo solo bellezza, grazia e virtù, in una maniera che dovunque si volge quel tale, ciascuna sua azzione è tanto divina, che lasciandosi dietro tutti gli altri uomini, manifestamente si fa conoscere per cosa (come ella è) largita da Dio, e non acquistata per arte umana. Questo lo videro gli uomini in

Lionardo da Vinci, nel quale oltra la bellezza del corpo, non lodata mai a bastanza, era la grazia piú che infinita in qualunque sua azzione ; e tanta e sí fatta poi la virtú, che dovunque lo animo volse nelle cose difficili, con la destrezza, l'animo e 'l valore sempre regio e magnanimo. E la fama del suo nome tanto s'allargò, che non solo nel suo tempo fu tenuto in pregio, ma pervenne ancora molto piú ne' posterì dopo la morte sua.

Adunque mirabile e celeste fu Lionardo, nipote di ser Piero da Vinci [...] ².

Plus significatif encore est un passage de la première édition (1550) que Vasari supprima en 1568 :

E veramente il cielo ci manda talora alcuni che non rappresentano la umanità sola, ma la divinità istessa, acciò da quella come da modello, imitandolo, possiamo accostarci con l'animo e con l'eccellenza dell'intelletto alle parti somme del cielo. E per esperienza si vede quegli che con qualche studio accidentale si volgono a seguire l'orme di questi mirabili spiriti, se punto sono dalla natura aiutati, quando il medesimo non sono che essi, tanto almanco s'accostano a le divine opere loro, che partecipano di quella divinità ³.

² Giorgio Vasari, *Le vite de' piú eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri* (1550), éd. Luciano Bellosi et Aldo Rossi, Turin, Einaudi, 1986, p. 545. Trad. : « Les influences célestes peuvent faire pleuvoir des dons extraordinaires sur des êtres humains ; c'est un effet de la nature, mais il y a quelque chose de surnaturel dans l'accumulation débordante chez un même homme de la beauté, de la grâce et de la puissance : où qu'il s'exerce, chacun de ses gestes est si divin que tout le monde est éclipsé et on saisit clairement qu'il s'agit d'une faveur divine qui ne doit rien à l'effort humain. Tel fut Léonard de Vinci ; sa beauté physique défiait tout éloge ; dans le moindre de ses actes résidait une grâce infinie. Son talent si complet et si puissant lui permettait de résoudre aisément toutes les difficultés qu'abordait son esprit. Sa force physique considérable était unie à l'adresse, et l'ardeur de son âme le portait toujours à une royale magnanimité. Sa renommée s'étendit tellement que, tenu en haute estime de son vivant, il connut une gloire plus grande encore après sa mort. / Ce fut vraiment un être admirable et céleste que Léonard, fils de Piero da Vinci. » (G. Vasari, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, trad. André Chastel, Paris, Berger-Levrault, t. 5, 2^e éd. : 1989, p. 31.)

³ *Ibid.* Trad. : « Le ciel nous envoie parfois des êtres qui ne représentent pas la seule humanité, mais la divinité elle-même, afin que, les prenant pour modèles et les imitant, notre esprit et le meilleur de notre intelligence puissent approcher les plus hautes sphères célestes. L'expérience montre que ceux que le hasard pousse à étudier et à suivre les traces de ces merveilleux esprits, même si la nature ne les aide pas ou les aide peu, s'approchent du moins

Sans doute l'éloge résonnait-il de manière un peu trop païenne pour pouvoir être conservé tel quel. En tout cas, le ton était donné : Léonard est un être trop exceptionnel pour pouvoir être mis sur le même plan que les autres humains. Avec le romantisme, le thème prend une nouvelle dimension. Non sans raison : depuis que la théorie spéculative de l'art⁴, initiée par l'école d'Iéna, puis popularisée à travers toute l'Europe, a fait de l'œuvre d'art une voie d'accès privilégiée à une réalité supérieure, un artiste aussi multiforme que Léonard ne peut apparaître que comme une sorte de sorcier ou de médium, doué de pouvoirs de type chamanique. Jules Michelet ne dit pas autre chose, lorsqu'il décrit sa visite du Louvre, au milieu de tableaux qualifiés de « dangereux » :

Bacchus, saint Jean et la Joconde dirigent leurs regards vers vous ; vous êtes fascinés et troublés, un infini agit sur vous par un étrange magnétisme. Art, nature, avenir, génie de mystère et de découverte, maître des profondeurs du monde, de l'abîme inconnu des âges, parlez, que voulez-vous de moi ? Cette toile m'attire, m'appelle, m'envahit, m'absorbe ; je vais à elle malgré moi, comme l'oiseau va au serpent⁵.

D'où la formule qui tombe en conclusion : Léonard est un « magicien », rien de moins que « le frère italien de Faust ». L'expression eut une fortune immense : elle fut reprise en cascade par une multitude de critiques européens. Walter Pater força délibérément le trait, en un tableau de genre à la Rembrandt :

Penché sur ses creusets, expérimentant des couleurs, tentant, par une étrange déviation du rêve des alchimistes de découvrir le secret, non d'un élixir qui rendît immortelle la vie humaine, mais qui donnât

des œuvres surnaturelles qui participent à cette divinité. »

⁴ Voir Jean-Marie Schaeffer, *La Théorie spéculative de l'art*, Paris, Gallimard, 199 ?.

⁵ Jules Michelet, *Histoire de France*, t. VII : *Renaissance* (1855), repris dans *Œuvres complètes*, Paris, 1895, p. 69. Je profite de l'occasion pour dire ici tout ce que doit le présent essai au travail fondateur de Sandra Migliore, *Tra Hermes e Prometeo : il mito di Leonardo nel decadentismo europeo* (Florence, Leo S. Olschki, 1994), qui recense à l'échelle européenne un très grand nombre de textes sur Léonard parus à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle.

l'immortalité aux effets picturaux les plus subtils et les plus délicats, il avait plutôt l'apparence d'un sorcier ou d'un magicien, maître d'une science cachée et de curieux mystères, évoluant dans un monde dont il avait seul la clé⁶.

À la suite de Pater, John Addington Symonds fit du peintre « le mage de la Renaissance » (*the wizard of Renaissance*) : elle lui « offre son mystère et [lui] prête sa magie » (*offers her mystery and lends her magic*⁷). Un tel contexte explique assez comment, dans *Les Vierges aux rochers*, roman saturé de références à Léonard, Gabriele d'Annunzio peut sans vergogne évoquer les « merveilles créées par les arts occultes du Mage » (*meraviglie create dalle arti occulte del Mago*⁸).

Pourtant, on sent bien que, chez tous ces auteurs, y compris Michelet, le portrait de Léonard en magicien fonctionne en grande partie comme une métaphore des pouvoirs mystérieux de l'artiste sur l'âme humaine. L'exacerbation symboliste des théories romantiques de l'art facilite une telle imagerie, d'autant plus que la polyvalence du maître toscan, son incroyable maîtrise dans de multiples domaines artistiques et techniques, tend à l'élever au rang d'un idéal esthétique : symbole d'un art total, synesthésique, dont Richard Wagner représenterait l'autre face⁹. Même Pater n'est pas dupe de l'atmosphère surnaturelle dans laquelle il installe son héros :

⁶ Walter Pater, *Essais sur l'art et la Renaissance*, trad. Anne Henry, Paris, Klincksieck, 1985, p. 79. W. Pater, *Three Major Texts*, éd. William E. Buckler, New York, New York University Press, 1986, p. 139 (« Leonardo da Vinci », 1869) : « Poring over his crucibles, making experiments with colour, trying, by a strange variation of the alchemist's dream, to discover the secret, not of an elixir to make man's natural life immortal, but of giving immortality to the subtlest and most delicate effects of painting, he seemed to them rather the sorcerer or the magician, possessed of curious secrets and a hidden knowledge, living in a world of which he alone possessed the key. »

⁷ John Addington Symonds, *Renaissance in Italy*, t. III : *The Fine Arts*, Londres, Smith, 2^e éd. : 1882, p. 323 et 312.

⁸ Gabriele d'Annunzio, *Prose di romanzi*, éd. Ezio Raimondi, Milan, Mondadori, 1989, vol. II, p. 35 (*Le vergini delle rocce*, 1895).

⁹ Voir Jean-Pierre Guillermin, *Tombeau de Léonard de Vinci : le peintre et ses tableaux dans l'écriture symboliste et décadente*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1981, p. 35-51 ; Timothée Picard, *L'Art total*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007.

l'alchimie léonardienne qu'il décrit avec tant de détails et de raffinement se révèle au fond comme une simple chimie des couleurs, destinée à créer sur la toile des effets essentiellement formels. *Magie* est ici le nom donné à la virtuosité artistique et technique.

L'initié aux arts occultes

Il en va bien autrement avec les commentateurs d'inspiration proprement ésotériste. À partir des années 1880, en effet, on assiste à l'essor nouveau d'un courant occultiste qui avait déjà commencé à se développer autour d'Alphonse-Louis Constant, alias Éliphas Lévi (1810-1875) : le docteur Papus (Gérard Encausse, 1865-1915), Stanislas de Guaita (1860-1897), le Sâr Joséphin Péladan (1858-1918) et, dans le monde germanique, Rudolf Steiner (1861-1925) en constituent, à des titres divers, quelques-uns des noms les plus célèbres¹⁰. Pour ces auteurs, à la différence des critiques cités plus haut, la magie n'est pas un vain mot. Ainsi commence à se répandre l'idée que, non content d'avoir fait preuve de génie dans les arts, les sciences et les techniques, Léonard aurait ajouté à tous ses talents la connaissance et la pratique des arts occultes, aux mystères desquels il aurait été initié. On rencontre encore aujourd'hui un écho direct de cette thèse dans le best-seller *Da Vinci Code*, qui décerne au peintre le titre de grand maître d'une société secrète, le Prieuré de Sion.

Dans ces conditions, il ne faut pas s'étonner si, en 1890, un collaborateur de la *Revue bleue* constate que « Vinci passa, passe encore parmi les magistes contemporains pour un initié au Grand-Œuvre¹¹ ». Désormais, l'image joliment développée par Pater est prise au pied de la lettre : Léonard a troqué le pinceau contre la baguette magique. C'est *Harry Potter* qui rencontre le *Da Vinci Code*. Mais, pour les historiens de l'art les plus sérieux, les bornes sont maintenant dépassées : au moment même où, grâce à la

¹⁰ Voir Antoine Faivre, *L'Ésotérisme* (1992), Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 3^e éd. : 2002, p. 87-90.

¹¹ Henry Olivier, « Les manuscrits de Léonard de Vinci », *Revue bleue : revue politique et littéraire*, tome 46 (3^e série, t. 20), n^o 8, 27^e année, 23 août 1890, p. 237.

publication des manuscrits de Léonard par les soins de Charles Ravaisson-Mollien, la connaissance de la pensée du maître peut faire des bonds prodigieux, on ne saurait tolérer la prolifération de thèses aussi farfelues. En 1898, un spécialiste faisant autorité sur la Renaissance, Eugène Müntz, membre de l'Institut et conservateur des collections de l'École nationale des beaux-arts, qui publiera peu après une superbe monographie sur le maître¹², prend ainsi la peine de démolir les arguments des occultistes, dans un article sobrement intitulé : « Léonard de Vinci était-il mage ? » En voici le propos initial :

Si l'on en croit certains érudits ou romanciers de nos jours, Léonard de Vinci, ce génie universel, aurait été l'héritier des grands initiés de l'antiquité et le précurseur des mages modernes, à la façon du D^r Papus ou du Sâr Péladan. – Ainsi chaque génération éprouve le besoin de se créer des ancêtres ! Comme le Vinci n'a pas été seulement l'artiste supérieur que chacun admire, mais encore un savant de la première volée, qui a préparé ou entrevu la plupart des conquêtes de la science moderne, l'on devine si la question vaut la peine qu'on l'examine. Je rechercherai donc s'il est vrai, comme l'affirme un collaborateur de la *Revue Bleue* (23 août 1890), que les manuscrits du maître portent la trace de recherches magiques ; s'il est juste, comme le prétendent Symonds ou Gabriele d'Annunzio, de lui accoler l'épithète de Mage.

Combien il est regrettable que M. Gilbert-Augustin Thierry, l'historien des démonographes, ou M. Édouard Schuré, l'évêque des grands initiés, ou M. Jules Bois, qui connaît si bien la Satanie et la Magie, n'aient pas appliqué leur imagination ou leur critique aux agissements du Vinci ! Familiarisés comme ils le sont avec Hermès Trismégiste et Pythagore, ils nous eussent dévoilé bien des secrets de ce génie plein de détours et de pénombre. Mes vues sont courtes et mon exégèse rationaliste : j'en fais mon *mea culpa* ; à un autre, mieux préparé, de percer les ténèbres lumineuses qui entourent le Faust italien¹³.

¹² Eugène Müntz, *Léonard de Vinci : l'artiste, le penseur, le savant*, Paris, Hachette, 1899.

¹³ E. Müntz, « Léonard de Vinci était-il mage ? », *La Revue des revues*, vol. 24, mai 1898, p. 597-598.

L'ironie de l'historien, l'invocation des grands occultistes, l'allusion finale à la célèbre citation de Michelet, tous ces traits de bonne rhétorique traduisent assez l'agacement du spécialiste à l'égard de ceux qui prétendent faire du peintre un adepte des arts de l'ombre. Et Müntz de montrer que, s'il est vrai que Léonard s'intéressa à l'ésotérisme, ce fut toujours pour en proclamer au bout du compte la fausseté. D'où la conclusion sans appel :

Aucun savant de son temps, aucun sans exception, ne s'est prononcé aussi catégoriquement contre toute fausse science. Sa magie à lui consiste à creuser plus profondément, et avec plus d'indépendance qu'on ne l'avait fait jusqu'alors, les mystères de la nature : « Rerum cognoscere causas ».

Proclamons-le donc hautement : si sa curiosité l'a entraîné du côté des sciences occultes, l'incomparable rectitude de son jugement l'en a sans cesse détourné ; s'il aimait à jouer avec le feu, il savait retirer sa main assez à temps pour ne pas se brûler. Quel dommage pour les âmes portées au mystère et pour les peintres ! Avec son vaste front sillonné de rides, ses sourcils épais, son sourire amer et sarcastique, sa longue barbe inculte, il eût si bien fait – en peinture – debout dans le cercle magique, une baguette à la main, évoquant les morts et faisant fléchir le cours des astres¹⁴ !

On ne saurait être plus clair dans la condamnation des thèses occultistes. Pour autant, le débat est-il clos ? Loin de là. Les publications léonardiennes d'inspiration ésotériste ne cessèrent pas et l'on vit même l'un de ceux qu'au début de son article Müntz avait ironiquement appelés à la rescousse, Édouard Schuré (1841-1929), « l'évocateur des grands initiés », prendre la plume à son tour pour faire le portrait de son Léonard : ce sera d'abord, dans le cadre de son *Théâtre de l'âme, Léonard de Vinci* (1905), un drame en cinq actes qui sera plus tard monté au Goetheanum de Rudolf Steiner, avant que Schuré ne consacre au peintre un chapitre de choix dans son étude sur *Les Prophètes de la Renaissance* (1920). Quand on sait que Schuré y représente Léonard comme un grand amoureux de

¹⁴ *Ibid.*, p. 605.

« l'Éternel-Féminin », l'une des marottes de l'occultiste, on mesure mieux la distance qui sépare de la biographie réelle de l'artiste ce portrait d'inspiration très personnelle. Peu importe au fond : jusque dans ses défauts et dans son absence de souci des réalités historiques, Schuré, qui entretint des relations importantes avec la Société Théosophique d'Helena Blavatsky, puis la Société Anthroposophique de Steiner, représente assez bien la tradition occultiste léonardienne qui se développe à la charnière du XIX^e et du XX^e siècle.

Les ambiguïtés du Léonard freudien et valéryen

Ainsi comprend-on mieux le contexte intellectuel dans lequel paraissent, en 1895, l'« Introduction à la méthode de Léonard de Vinci » et, en 1910, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* : celui d'une querelle entre occultistes et rationalistes, chacun se disputant le monopole de l'interprétation. Pour les premiers, le mystère Léonard s'explique en grande partie par sa connaissance des arts hermétiques ; aux yeux des seconds, Léonard apparaît au contraire comme un esprit libre, un esprit fort, mais un esprit de son temps, dont les réussites artistiques, techniques et scientifiques doivent pouvoir s'éclairer par l'étude méthodique des sources et du cadre culturel de sa réflexion, tels que les révèlent notamment ses papiers personnels. Parmi les figures les plus marquantes de ce dernier camp, on compte, par exemple, Charles Ravaisson-Mollien, Gabriel Séailles, Edmondo Solmi ou Pierre Duhem.

Dans cette polémique, la position de Freud et Valéry ne laisse pas de doute : ils appartiennent clairement au parti rationaliste. Sans la moindre ambiguïté, ils refusent d'expliquer la vie et l'œuvre du maître en faisant appel à des données sortant de l'expérience commune. Dès l'ouverture de son essai, Freud le dit de façon très franche : « [La recherche médico-psychique] estime qu'il n'est personne de si grand que ce lui soit une honte de subir les lois qui régissent avec une égale rigueur les conduites normales et

pathologiques¹⁵. » Quant à Valéry, il exprime avec détermination son refus de toute interprétation qui réserverait une place, si minime fût-elle, au « mystère ». Ainsi de l'étrange beauté des chefs-d'œuvre de Léonard, *La Joconde* et la *Cène* : « Le mystère, s'il y en a un, est celui de savoir comment nous jugeons mystérieuses de telles combinaisons ; et celui-là, je crains, peut être éclairci¹⁶. » Aussi n'y a-t-il pas de mystère Léonard selon Freud et Valéry : à leurs yeux, l'auteur de tant de chefs-d'œuvre n'est qu'un être ordinaire, en qui l'observateur attentif peut retrouver à l'identique les fonctionnements psychiques déjà visibles chez tous.

Par leurs principes affichés, Freud et Valéry apparaissent donc de façon nette comme des rationalistes. Mais leur méthode d'investigation, qui relève de la psychologie, diffère radicalement de celle des autres membres de leur camp. Alors que ces derniers fondent leur enquête sur une patiente recherche de type historique et philologique, tirant profit en particulier de l'édition des manuscrits procurée par Ravaisson-Mollien, dont la publication révolutionna l'ensemble des études léonardiennes, Freud et Valéry ont un rapport beaucoup plus ambigu à l'érudition philologique. Cela est clair chez Valéry, qui considère d'emblée Léonard comme simple prétexte à une réflexion d'ordre plus général : « Presque rien de ce que j'en saurais 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. » Et de refuser dans un même mouvement les « suites d'anecdotes douteuses », les « commentaires des catalogues de collections », les « dates » : « Une telle érudition ne ferait que fausser l'intention tout hypothétique de cet essai¹⁷. » En dépit de

¹⁵ Sigmund Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* (1910), trad. Janine Altounian *et al.*, Paris, Gallimard, coll. « Folio bilingue », 1991, p. 47. P. 46 : « [...] sie [die seelenärztliche Forschung] meint, es sei niemand so groß, daß es für ihn eine Schande wäre, den Gesetzen zu unterliegen, die normales und krankhaftes Tun mit gleicher Strenge beherrschen. »

¹⁶ Paul Valéry, *Œuvres*, éd. Jean Hytier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, t. I, p. 1187 (« Introduction à la méthode de Léonard de Vinci », 1895).

¹⁷ *Ibid.*, p. 1156.

cette condamnation portée sur la démarche érudite, Valéry fut paradoxalement un lecteur très attentif de l'édition Ravaisson-Mollien, comme le prouvent ses notes manuscrites, conservées à la Bibliothèque nationale de France. Mais l'« Introduction » ne fait guère étalage de ce savoir : Léonard y est présenté comme un inconnu, un objet inaccessible par principe, sinon par le biais de la construction d'un symbole ou d'un modèle abstrait, ce qui confère au texte de Valéry la forme ésotérique d'un grimoire, d'un savoir partagé entre initiés, où les informations ne sont délivrées que par allusion, au compte-gouttes.

En apparence, le travail de Freud entretient avec l'érudition philologique un rapport beaucoup plus franc : de nombreux documents y sont cités, les notes de bas de pages abondent, tous les faits sont attestés. En apparence, seulement : il s'agit en fait d'un savoir très fragile, essentiellement de seconde main. La polémique fut lancée du vivant même de Freud, dès 1923, par un jeune étudiant américain d'histoire de l'art, Eric Maclagan, puis reprise de manière systématique par Meyer Schapiro en 1955¹⁸. Conclusion : à peu près tous les détails biographiques sur lesquels le psychanalyste fonde son interprétation sont controvérsés. Résumons quelques-unes des critiques principales : ce n'est pas un vautour (*Geier*), symbole d'androgynie, qui frappa de sa queue l'enfant Léonard, mais un simple milan (*nibbio*) ; l'ambiguïté troublante du dessin léonardien représentant le coït résulte d'ajouts apocryphes maladroits ; Léonard ne fut pas un homosexuel purement platonique¹⁹ ; le thème de sainte Anne en tierce (*Anna metterza*) n'a rien de rare dans la tradition picturale et plastique ; dans l'esprit de Léonard comme, plus généralement, dans les idéaux de la Renaissance, il n'y avait aucun

¹⁸ Eric Maclagan, « Leonardo in the Consulting Room », *The Burlington Magazine*, vol. XLII, 1923, p. 54-58 ; Meyer Schapiro, « Leonardo and Freud : An Art-historical Study », *Journal of the History of Ideas*, vol. XVII, avril 1956, p. 147-178. Cités par S. Migliore, *op. cit.*, p. 129-136.

¹⁹ Voir Charles Nicholl, *Léonard de Vinci : biographie (Leonardo da Vinci : the Flights of the Mind)*, 2004, Arles, Actes Sud, 2006, p. 144-153 et 554-556.

conflit entre les recherches sur la nature et la création artistique²⁰. À ces erreurs factuelles graves, qui infirment la plupart des hypothèses de Freud sur, notamment, l'échec prétendu de Léonard, la genèse de son homosexualité ou l'existence d'un processus de sublimation, s'ajoute la légèreté de certaines interprétations : ainsi la scène primitive de l'oiseau qui frappe de sa queue l'enfant ne suggère-t-elle en rien la douceur maternelle de la tétée, telle que le psychanalyste cherche à l'y voir pour fonder son argumentation. Parfois, c'est le raisonnement lui-même qui paraît bancal : tandis que, dans les carnets de Léonard, l'annonce sobre de la mort du père est lue comme un signe d'indifférence, voire d'hostilité, cette même sécheresse dans une liste de comptes relative aux funérailles d'une certaine Catarina (que, sur la seule foi du romancier Merejkovski, Freud identifie à la mère de Léonard) est perçue, quant à elle, comme l'indice d'une grande affection refoulée. Chez le lecteur domine le sentiment vague que les faits sont soumis à des critères d'évaluation éminemment variables en fonction de la conclusion visée, outre que nombre de ces faits ne sont eux-mêmes pas vérifiés. L'explication de Léonard s'ajuste moins au problème à résoudre qu'elle ne reconfigure ce problème pour l'ajuster à la méthode d'explication choisie. Quand, par exemple, Havelock Ellis mit en doute le fait que l'oiseau eût été un vautour, Freud ne répliqua-t-il pas que ce point était sans incidence sur sa démonstration, contrairement à ce qu'affirme le livre²¹ ? Une telle démarche n'est pas toujours aussi rationnelle et scientifique qu'elle voudrait le paraître.

Valéry et Freud veulent certes construire leur interprétation de Léonard contre l'occultisme et l'ésotérisme ambiants, mais ils ne la dirigent pas moins contre un certain positivisme dont ils estiment pouvoir se passer. S'ils cherchent bien à expliquer le mystère Léonard, comme tant d'autres l'avaient fait, il s'agit tout autant pour

²⁰ Voir J.-B. Pontalis, « Préface », dans S. Freud, *op. cit.*, p. 19.

²¹ S. Freud, *op. cit.*, p. 110 (note de 1919) : « Der große Vogel brauchte ja gerade kein Geier gewesen zu sein. » [Il n'est pas nécessaire, bien sûr, que le grand oiseau ait été précisément un vautour.]

eux de montrer que leur méthode d'explication est meilleure que toutes les autres. En tant que tel, Léonard les intéresse moins que la démonstration que cette figure exceptionnelle va leur permettre d'effectuer. *Introduction à la méthode de Valéry, Introduction à la méthode de Freud* : tels pourraient être les véritables titres de ces essais. Léonard n'est qu'un prétexte alléchant pour vendre au public une autre marchandise : rien de moins qu'une nouvelle science de l'esprit.

Le titre même de l'essai de Valéry l'indique assez : dans « Introduction à la méthode de Léonard de Vinci », l'accent porte moins sur la méthode même du maître que sur la démarche de pensée qui doit fournir les moyens de la comprendre. Aussi les digressions métadiscursives prennent-elles souvent le pas, dans cet essai, sur les développements proprement consacrés à l'auteur de *La Joconde*. Rapidement, le lecteur prend conscience que la « méthode » dont il est question est tout autant celle de l'auteur que celle de Léonard lui-même²². L'impossibilité d'une communication directe entre les esprits étant posée par Valéry, et donc d'un accès intime à ce que fut réellement Léonard, quels que soient les documents disponibles, il ne reste qu'une solution à l'exégète : entreprendre une reconstitution intellectuelle *in abstracto* du maître, la construction d'un modèle qui tienne lieu de Léonard. Une création fictive, illusoire, certes, mais efficace : Léonard, c'est la Joconde de Valéry. Or, cette œuvre faite de mots n'est pas moins énigmatique que le tableau du Louvre : tout en démolissant le mystère Léonard, Valéry le remplace *ipso facto* par un autre mystère, celui de sa propre interprétation et de la force créatrice de son esprit. Le mystère n'est pas moindre ; il s'est simplement déplacé.

Autant de caractéristiques que l'on retrouve, *mutatis mutandis*, dans le texte de Freud. Même si, comme on a vu, son objectif affiché consiste à retrouver dans Léonard le fonctionnement d'un individu ordinaire, le lecteur non initié auquel cet essai s'adresse

²² Voir P. Valéry, *op. cit.*, p. 1155 : « la méthode qui va nous occuper et nous servir ».

prioritairement se rend compte que l'exceptionnalité de ce cas sert au contraire au psychanalyste à appuyer, sinon fonder, l'existence de concepts sortant eux-mêmes du cadre d'une pensée positive : l'inconscient, la sublimation (*Sublimierung*) ou l'« indestructibilité » (*Unvertilgbarkeit*) des traces psychiques, par exemple. Les outils psychanalytiques qui sont censés expliquer Léonard sont eux-mêmes en retour légitimés par leur capacité à rendre raison d'un cas aussi extraordinaire. Ainsi, en particulier, de la théorie de l'homosexualité, à laquelle Freud consacre un large développement. Le mystère Léonard sert donc ici d'excuse à la formation d'hypothèses nouvelles d'un grand niveau de généralité dont, aux yeux du large public visé par l'essai, la validité ne trouve d'autre démonstration que leur application réussie au cas particulier proposé. De son côté, Valéry avait trouvé un moyen commode, quoique quelque peu sophistiqué, pour résoudre cette dialectique du général et du singulier : il prétendait vérifier son explication de la méthode léonardienne en employant cette même méthode pour écrire son essai²³. Mais on devine la fragilité de telles constructions épistémologiques : il s'agit dans les deux cas d'hypothèses générales douées d'une capacité d'auto-vérification ; leur simple énoncé porte en soi le test de validité.

En arguant qu'un être aussi exceptionnel ne pouvait avoir eu qu'une origine surnaturelle, les occultistes se servaient de Léonard pour légitimer une vision ésotérique du monde. Freud et Valéry n'agissent pas de façon très différente : eux aussi s'autorisent de l'exceptionnalité du personnage pour proposer une conception *sui generis* du fonctionnement de l'esprit. Et cette conception, pas plus que celle des occultistes, ne trouve de preuve empirique en dehors de sa formulation même et de la cohérence interne du discours qui la porte.

²³ Ainsi, par exemple, de « l'indignation » qu'est censée produire chez le lecteur la formulation de la théorie des effets ou de l'œuvre d'art « machine », inspirée d'Edgar Poe, « indignation » qui est supposée prouver la validité de cette même théorie. Voir *ibid.*, p. 1198.

Le rapprochement avec la pensée occultiste peut être poussé encore plus loin. Selon Antoine Faivre, on peut définir en effet l'ésotérisme occidental moderne par au moins quatre caractères fondamentaux : « l'idée de correspondance [...] entre toutes les parties de l'univers visible et invisible », celle d'une « Nature vivante », l'importance de l'« imagination » et des « médiations » et, enfin, « l'expérience de la transmutation ²⁴ ». Or, ces traits caractéristiques de la pensée ésotérique se rencontrent aussi dans les essais de Valéry et de Freud :

- correspondances : l'une des singularités de la méthode de Léonard, selon Valéry, consiste à mettre en relation les petites structures avec les grandes structures dont elles sont les composantes, en préfiguration de ce que fera plus tard Maxwell dans sa théorie de l'électromagnétisme²⁵, tandis que, chez Freud, la correspondance entre l'enfance et l'âge adulte, entre l'inconscient et le conscient, constitue un postulat majeur de sa démonstration ;

- Nature vivante : une vision géométrique, adéquate, de la réalité aboutit pour Valéry à considérer que « les objets *agissent*²⁶ », même immobiles ; en psychanalyse, la force de l'inconscient, qui anime toute l'existence de l'individu, peut être rapprochée de l'âme du monde en laquelle croient les occultistes ;

- imagination et médiations : alors que Valéry fait de la « logique imaginative²⁷ », c'est-à-dire fonctionnant par images, une base de la méthode léonardienne, Freud confie aux symboles une importance déterminante dans la vie de l'inconscient ;

- expérience de la transmutation : selon Valéry, l'esprit de Léonard est capable d'une « faculté d'identification²⁸ » absolue aux objets ; au cœur de sa démonstration, Freud place le concept de

²⁴ A. Faivre, *Accès de l'ésotérisme occidental* (1986), Paris, Gallimard, 2^e éd. : 1996, t. II, p. 26-29 ; *L'Ésotérisme, op. cit.*, p. 15-20.

²⁵ P. Valéry, *op. cit.*, p. 1191-1196.

²⁶ *Ibid.*, p. 1170 (Valéry souligne).

²⁷ *Ibid.*, p. 1194.

²⁸ *Ibid.*, p. 1170.

sublimation, qui n'est autre que la transmutation de l'énergie sexuelle en une activité d'ordre supérieur.

De tels points communs entre la pensée des ésotéristes et celle de Valéry et de Freud ne sont pas complètement fortuits. Pour les uns comme pour les autres, Léonard est la preuve d'une résistance à l'explication, qui justifie un changement du mode d'explication. En choisissant de considérer Léonard comme un cas limite, qui rend visible de manière extrême des fonctionnements psychiques autrement inapparents, Freud et Valéry ne sont pas sans pratiquer une certaine duplicité du discours : certes, ils ramènent ce génie mystérieux dans les contours de la raison, mais cette raison n'est pas celle de tout le monde ; c'est une forme de raisonnement inédite qui est mise en avant, appuyée sur des outils originaux. Or, cette production d'une nouvelle série de causes et d'effets n'est peut-être pas beaucoup plus légitime que le surnaturel des occultistes. Le concept caché et révélé (l'inconscient freudien ou le « moi pur » valéryen) n'est-il pas, lui aussi, de l'ordre de l'occulte ? Il est significatif que, dans son interprétation de Léonard, Freud lui-même fasse directement appel aux hiéroglyphes et aux symboles égyptiens qui plaisaient tant aux occultistes ; en particulier, à la déesse Mout à tête de vautour, dont il rapproche imprudemment le nom du mot allemand *Mutter* (mère). Carl Gustav Jung et son inconscient collectif ne sont pas si loin... Mais, sans aller jusqu'à ces extrémités, on conviendra sans doute que, dans le but d'arracher la figure de Léonard au positivisme et à une psychologie de type classique, Freud et Valéry manifestèrent une complaisance certaine non seulement avec le fonctionnement de la pensée occultiste, mais aussi avec certains de ses thèmes favoris.

Une lutte à front renversé entre occultistes et rationalistes

Le plus étrange est qu'au moment même où Valéry et Freud jouaient à déplacer les méthodes et les thèmes de l'ésotérisme, les occultistes cherchaient à s'acquérir une crédibilité nouvelle, en rationalisant leur propos : la critique de Müntz avait produit son effet.

Le cas de Péladan est exemplaire, car il y a deux Péladan, pour ainsi dire. Celui de 1883, dans une revue aussi sérieuse que *L'Artiste*, avait dressé le portrait d'un Léonard alchimiste de haut vol, ayant tout bonnement pénétré le secret de la pierre philosophale²⁹ ; ce Péladan-là mérita bien les reproches du conservateur de l'École des beaux-arts en 1898. Or, voici qu'en 1902, ce même Péladan publie dans la *Revue universelle* de Larousse, un éditeur plutôt connu pour son positivisme, un exposé sur « Léonard de Vinci et les sciences occultes », où il reprend presque mot pour mot les conclusions de Müntz : si Léonard étudia l'occultisme, ce ne fut que pour en critiquer l'absurdité ; la seule magie – au sens métaphorique – de Léonard se trouve dans son œuvre picturale. Et de conclure, comme Séailles, que « le rationalisme revendique Léonard à juste titre comme l'ancêtre de la méthode expérimentale parmi les modernes³⁰ ». Quelle rétractation ! Elle valut à Péladan d'obtenir un prix de l'Académie française en 1907, pour une édition de textes de Léonard, et auparavant, en 1906, d'être invité à Florence à un grand colloque par la Società Leonardo da Vinci, en même temps qu'Edmondo Solmi et Benedetto Croce, pour en prononcer le discours de clôture³¹. Le Sâr avait définitivement rejoint le camp rationaliste, comme le prouvèrent ses autres publications sur le maître toscan³².

Plus étonnant encore est le parcours d'un jeune disciple de Péladan, Paul Vulliaud (1875-1950), artiste-peintre de son état,

²⁹ Joséphin Péladan, « Le Grand Œuvre d'après Lionardo da Vinci », *L'Artiste*, 53^e année, 1883, p. 41-48.

³⁰ *Id.*, « Léonard de Vinci et les sciences occultes », *Revue universelle*, n° 75, 1^{er} décembre 1902, p. 585. Voir Gabriel Séailles, *Léonard de Vinci : l'artiste et le savant. Essai de biographie psychologique*, Paris, Didier, 1892.

³¹ J. Péladan, « Épilogue », dans *Leonardo da Vinci : conferenze fiorentine*, Milan, Fratelli Treves, 1910, p. 293-312. Le prix Charles Blanc de l'Académie française couronna l'édition des *Textes choisis* de Léonard de Vinci, parue en 1907 au Mercure de France. Par la suite, cette édition s'avéra malheureusement n'être qu'un plagiat de celle qu'avait procurée Solmi en italien. Sur cette affaire, voir Christophe Beaufils, *Joséphin Péladan (1858-1918) : essai sur une maladie du lyrisme*, Grenoble, Jérôme Millon, 1993, p. 379.

³² Voir, en particulier, J. Péladan, *La Philosophie de Léonard de Vinci d'après ses manuscrits*, Paris, Alcan, 1910.

fondateur de la revue *Les Entretiens idéalistes* (1906-1914) et futur spécialiste de la kabbale. En 1906 et 1910, il publie deux éditions d'un livre sur *La Pensée ésotérique de Léonard de Vinci*. En 1906, l'ouvrage, dédié à Péladan, se présente comme un essai d'« Esthétique spiritualiste », avec tout le vague qu'une telle formule comporte. En 1910, le disciple s'étant brouillé avec le Sâr, la dédicace à Péladan a disparu, mais surtout le propos a changé de nature : non seulement Vulliaud y refuse toute référence aux sciences occultes et à l'initiation, mais il y pose les bases d'une interprétation symbolique des images. D'abord, il faut se garder de tout anachronisme : « À mes yeux, et les preuves sont abondantes, Léonard de Vinci exprimait les croyances philosophiques et religieuses de son époque. » C'est pourquoi ceux qui font de Léonard « l'inventeur de la méthode expérimentale » se trompent lourdement ; à tout prendre, Roger Bacon l'avait été avant lui : Séailles et Péladan sont ici renvoyés dos à dos, et Vulliaud se fait plus rationaliste que les rationalistes. Ensuite, pour comprendre dans un tableau le geste mystérieux de l'enfant Jésus qui pose le doigt sur ses lèvres ou caresse un oiseau, pour comparer Bacchus à saint Jean Baptiste ou pour savoir pourquoi une ancolie est représentée dans un coin, il n'y a qu'une solution, dit Vulliaud : aller voir dans les textes de l'époque et pénétrer le symbolisme dominant. « Avant de caractériser une époque il est nécessaire de s'initier à la fois dans sa philosophie et dans son mode d'expression. » L'énigme des tableaux de Léonard ne peut « être percée qu'en interrogeant l'intellectualisme de la Renaissance ». Or, « cet âge s'exprimait par symbolisme³³ ». L'érudition impressionnante de Vulliaud le conduit ainsi à forger une herméneutique symbolique de l'œuvre d'art étonnamment proche de celle qui, élaborée au même moment par Aby Warburg en lien avec les théories de Cassirer, prendra plus tard, notamment avec Erwin Panofsky, le nom d'iconologie.

³³ Paul Vulliaud, *La Pensée ésotérique de Léonard de Vinci*, Paris, Dervy-Livres, 1981 (rééd. de la 2^e éd. de 1910), p. 68-69 et 88-89.

C'est donc à un occultiste qu'il revint de participer à la fondation de l'histoire moderne et scientifique de l'art, alors que les exégèses léonardiennes de rationalistes tels que Freud et Valéry, si stimulantes qu'elles soient, aboutirent de fait à des conceptions d'inspiration peu ou prou ésotériste. Un tel échange des positions entre rationalistes et occultistes, en une lutte à front renversé, ne doit pas surprendre. C'est d'abord un indice, parmi d'autres, de la prégnance de la pensée occultiste dans l'Europe de la fin du xix^e et du début du xx^e siècle, s'exprimant en particulier dans le nouveau statut accordé au symbole, dans les images (Vulliaud, Warburg, Cassirer), la psyché (Freud) ou le savoir (Valéry). Mais c'est aussi une conséquence de la nature du mystère Léonard, qui est précisément de ne pouvoir être réduit par aucune explication : Léonard est le grain de sable qui vient perturber le fonctionnement des belles théories et qui, selon un processus bien décrit par Thomas S. Kuhn, provoque une révolution paradigmatique brutale³⁴. Si brutale, même, que les occultistes vont regarder du côté d'une certaine rationalité et que les rationalistes cherchent un secours dans une pensée moins positive. D'où l'échange apparent des positions entre les uns et les autres, en une double palinodie.

Pour remettre en question nos préjugés, il n'est pas inutile, finalement, que certaines énigmes restent entières.

*Professeur à l'Université Paris Ouest
Institut universitaire de France*

*Conférence prononcée le 6 juillet 2009
à la Faculté des lettres de l'Université de Tokyo*

³⁴ Thomas S. Kuhn, *La Structure des révolutions scientifiques (The Structure of Scientific Revolutions)*, 1962), Paris, Flammarion, 1983.