

# Beaux Arts

6,90 €

## Les séries

**LA SAINTE ANNE  
RESTAURÉE  
AU LOUVRE**  
ENQUÊTE ET  
RÉVÉLATIONS !

CE QUE NOUS  
APPREND  
**LA SECONDE  
JOCONDE**

**PEINTRE, HUMANISTE, INGÉNIEUR**

# Léonard de Vinci

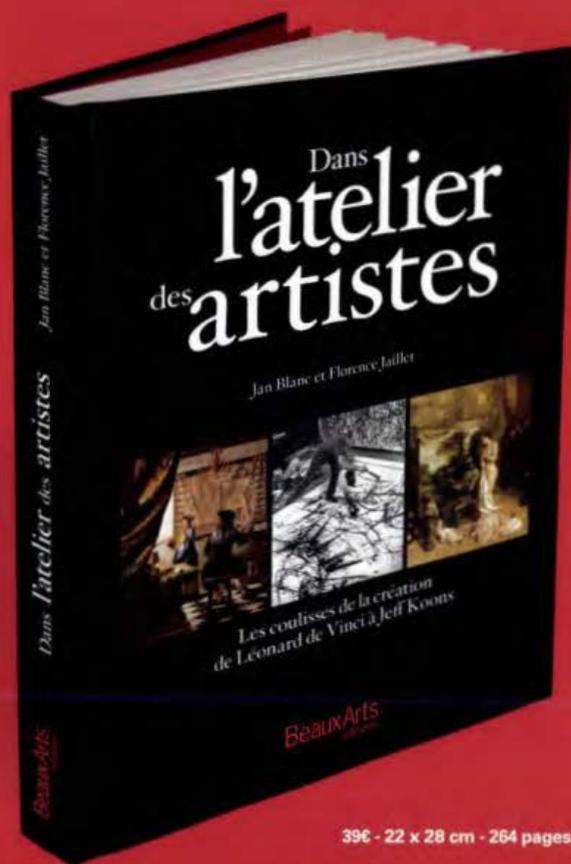
## Les secrets d'un génie

M 08081 - 20 H - F - 6,90 € - RD



# Six siècles de mystères de la création révélés au grand jour.

Beaux Arts dévoile les secrets des ateliers  
des plus grands peintres, du choix  
des outils à l'invention des techniques en passant  
par la relation maître-disciple.



39€ - 22 x 28 cm - 264 pages

En vente en librairie et sur [www.beauxartsmagazine.com](http://www.beauxartsmagazine.com)

**BeauxArts**  
éditions

# Le suprême visionnaire

«Perdre la vue, c'est être privé de la beauté de l'univers.»

LÉONARD DE VINCI



**S**avoir voir : tel était le credo de Léonard de Vinci. Semblable projet paraît évident, presque naïf. Le rapport le plus immédiat à la réalité environnante passe en effet par la vue et, sans cesse, nous l'examinons pour nous y repérer, nous y mouvoir, l'investir et l'habiter. Certes... Mais Vinci songeait à une tout autre chose, autrement plus ambitieuse. L'œil humain, «fenêtre de l'âme» selon ses mots, n'était pas seulement à son sens un organe pour évoluer dans l'Univers ; il était un outil pour le comprendre.

Vinci écrit un jour que «la peinture est un art et une science» et il ajoute qu'elle est «parente de Dieu». C'est que la peinture est précisément l'exercice infiniment exigeant grâce auquel le regard, bientôt relayé par la main, s'ouvre enfin assez pour saisir la nature dans toute sa complexité. Art et science se pénètrent mutuellement et quand Vinci crée, il se glisse, quoique simple mortel, dans l'esprit du Créateur... Le peintre est donc cet être héroïque dont les efforts titanesques, quand ils n'échouent pas (et ils échouent souvent), finissent par dessiller l'Humanité entière.

Pourquoi y a-t-il urgence à poser les yeux sur une œuvre de Léonard de Vinci, et plus encore sur une œuvre magnifiquement restaurée, conforme aux intentions initiales de son auteur, comme l'est aujourd'hui la *Sainte Anne* du Louvre ? Parce qu'elle nous permet de voir plus distinctement le monde. Regarder le cosmos avec Vinci, le regarder vraiment, c'est en pénétrer, jusqu'à l'invisible, jusqu'au concept, jusqu'au rythme secret et divin, l'intelligence et la beauté.

THOMAS SCHLESSER

LÉONARD DE VINCI  
**Vierge aux rochers (détail)**  
 1483-1485, huile sur bois,  
 199 x 122 cm. Coll. musée du  
 Louvre, Paris.

© Photo Josse / Leemage

LES SECRETS D'UN GÉNIE

# Léonard de Vinci

## CHAPITRE 1

### Un génie dans son temps

Le roi bâtisseur et le prince des songes	P.6
La Renaissance: un souffle nouveau sur le monde	P.8
Quatre journées cruciales dans la vie de Vinci	P.10
L'apôtre de la mécanique universelle	P.16
	P.26

## CHAPITRE 2

### Dans l'atelier du maître

Le «Cloux», l'ultime laboratoire	P.36
Et si c'était Léonard, le copiste ?	P.38
Les leçons techniques du maître	P.44
Comment est né l'ultime chef-d'œuvre de Léonard	P.46
	P.56

### Portfolio

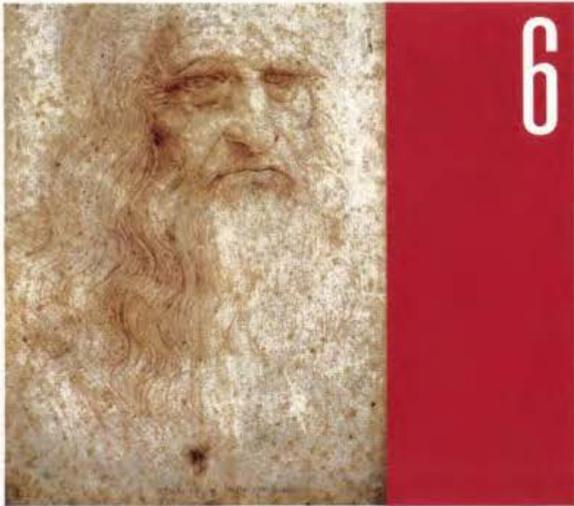
Ses rivaux s'inspirent de sa conception de l'art !	P.62
Commentaire d'œuvre: <i>la Belle Jardinière</i>	P.74
	P.82

## CHAPITRE 3

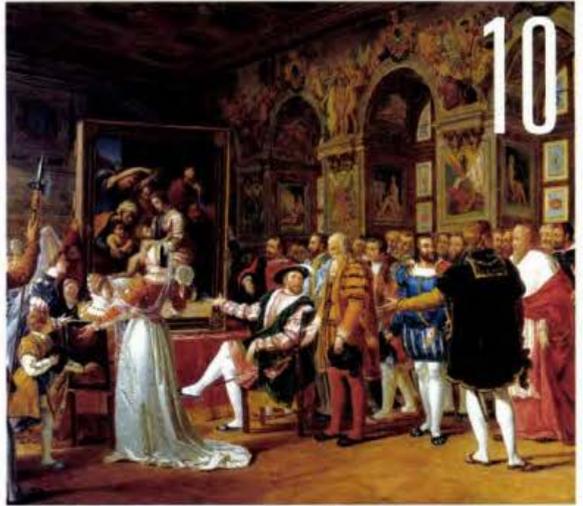
### Restaurer et authentifier Vinci

Au millième de millimètre près !	P.84
Tableaux en recherche de paternité...	P.86
<i>La Joconde</i> éclipsée par sa doublure !	P.96
Les écrits de Léonard: le mystère sans fin	P.102
Léonard insolite et insoluble	P.108
	P.112

Informations pratiques	P.114
------------------------	-------



6



10



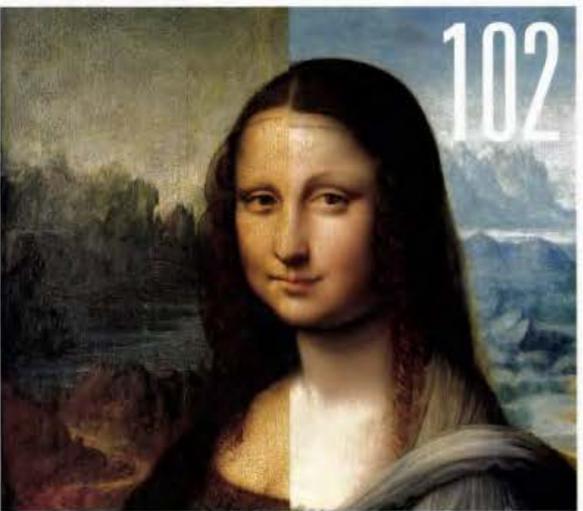
36



62



84



102



1/

# Un génie dans son temps

LÉONARD DE VINCI ( ? )

*Autoportrait*

Vers 1515, sanguine, 33,3 x 21,4 cm.

Coll. Biblioteca Reale, Turin.

© Photo Scala, Florence -  
Avec l'autorisation du Ministère  
des Biens et Activités culturelles.

# Le roi bâtisseur et le prince des songes

Entre Léonard et François I<sup>er</sup>, une relation quasi filiale s'instaure. De cette complicité naissent sur le papier les songes les plus fous.

PAR GONZAGUE SAINT BRIS, écrivain

**1516** Enfin Léonard de Vinci, soixante-quatre ans, éternelle âme errante qui a lassé tous ses mécènes, arrive au Clos Lucé à Amboise où, à l'invitation du roi de France, il dépose le sac de son génie. Ici commence son ultime renaissance.

Il vient de traverser les Alpes à dos de mulet avec, dans des sacoches en cuir, trois de ses toiles favorites : *la Joconde*, *Sainte Anne* et *Saint Jean-Baptiste*. Comment, en contemplant le fond à la fois vaporeux et escarpé de certains des tableaux de Vinci, ne pas penser à la masse des montages estompée par les brumes, illustration de sa théorie du bleuissement des lointains ?

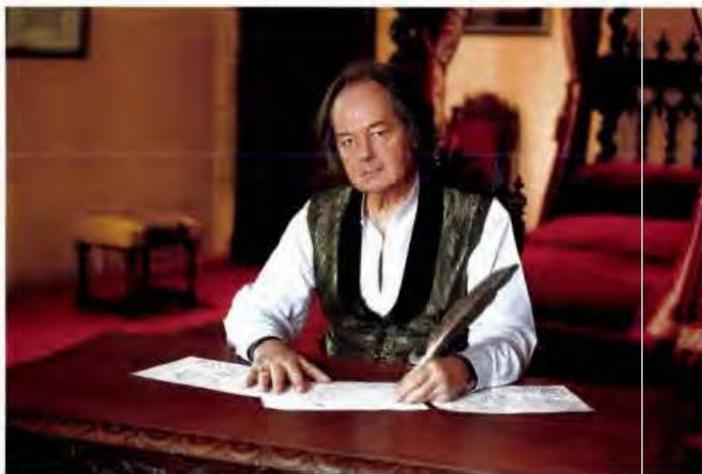
Dès son arrivée au château royal d'Amboise, il goûte à la clémence du ciel pur de la Touraine qu'il comparera à celui de la Toscane, il entend les accents de sa langue natale. Orfèvres, menuisiers, architectes, jardiniers, ses compatriotes invités, certains par Charles VIII, d'autres par Louis XII, ont déjà conquis le cœur de la France.

François I<sup>er</sup> accueille Léonard de Vinci avec autant d'amitié que d'admiration au Clos Lucé, où lui-même a séjourné enfant et adolescent. Le roi offre à Léonard ce manoir, lui assure un traitement de mille écus d'or par an et s'engage à lui payer ses œuvres. Puis le jeune homme redevient souverain et ordonne à l'artiste de mettre en scène pour lui la plus belle des fêtes et de concevoir le plus beau des châteaux. Léonard, toujours jeune d'esprit, a le cœur ardent, la tête pleine de projets. «Nul labeur ne parvient à me fatiguer», écrit-il, lui qui, par ailleurs, fait cette profession de foi : «Je ne me lasse pas d'être utile.» Il est perpétuellement penché sur ses tableaux à parfaire, sur ses manuscrits à réviser et à ordonner. Parfois, on remarque le pli amer de sa bouche. Il soupire et, un jour, ose se plaindre à son maître d'avoir «consacré aux sciences et aux recherches expérimentales tant d'heures perdues pour la peinture.» Ces réflexions d'un seigneur de la vie ne l'empêchent pas d'être metteur en scène de la joie. Il préside aux fêtes organisées pour les naissances des enfants royaux, puis pour le mariage de Laurent II de Médicis avec Madeleine de la Tour d'Auvergne célébré à Amboise. Le Clos Lucé conserve dans ses archives le récit d'une féerie offerte par Léonard en sa demeure pour le roi et sa cour, le 17 juin 1518 : avec ses effets spéciaux, cette fête était une fantastique réalisation de Vinci pour remercier le roi de ses bienfaits.

À la Renaissance, les souverains élèvent les grands artistes à leur niveau, comme le font François I<sup>er</sup> avec Vinci ou Charles Quint avec Le Titien. Mais Léonard de Vinci est incomparable, il est le prince de la pluridisciplinarité. De toutes les visites qu'il reçoit, celles du roi lui plaisent particulièrement. François I<sup>er</sup> vient à plusieurs reprises s'entretenir avec «son premier peintre, ingénieur et architecte», ainsi que le raconte Cellini, car «il prend grand plaisir à entendre converser» ce génie mystérieux

**Gonzague Saint Bris,**  
chez lui, dans la chambre  
de Léonard de Vinci,  
au Clos Lucé.

© David Nivière - Clos Lucé.





**LÉONARD DE VINCI**  
**Étude pour le manteau**  
**de la Vierge**

Vers 1507-1510, pierre noire,  
 lavis gris et rehauts de blanc,  
 23 x 24,5 cm. Coll. musée du  
 Louvre, Paris.  
 © RMN (Musée du Louvre) /  
 Thierry La Mage

qui lui explique qu'un jour les hommes voleront dans les cieux ou voyageront sous les eaux. Quand il ne l'exhorte pas à méditer sur certaines sentences de son invention : «Celui qui a l'œil fixé sur une étoile ne se retourne pas» ; ou : «Une journée bien dépensée donne une joie au sommeil, ainsi une vie bien remplie donne joie à la mort.» D'une certaine manière, une relation de maître à élève s'instaure entre eux, avec toute l'affection paternelle dont a besoin ce souverain qui n'a jamais connu son père, mort alors qu'il n'avait que dix-huit mois. C'est avec cette apostrophe aussi tendre que respectueuse, «Padre», que le roi s'adresse maintenant à Léonard. «Alexandre et Aristote, dit un jour Léonard à François, furent les professeurs l'un de l'autre. Alexandre possédait une grande science qui lui permit d'embrasser toute la science acquise par les autres philosophes.» À Amboise, Léonard est l'ingénieur dont tout roi a rêvé. Il se livre à de nombreuses études sur l'hydrographie de la région, imagine une liaison de toutes les maisons royales par voie d'eau, l'aménagement du cours de la Loire et l'assèchement progressif des marais de Sologne avec creusement de canaux et constructions de moulins. Il conçoit également l'idée de réunir par un canal la Touraine et le Lyonnais, et permet la mise au point des premières écluses à sas installées en France. Il imagine aussi un château pour le roi, le château fou de Romoran-

tin, plus beau que tout ce qu'on a vu jusqu'alors, avec des allées d'eau comme à Venise, la téléphonie entre les appartements, des portes qui s'ouvrent devant vous sans qu'aucun mouvement humain les y aide. On le voit encore avec les architectes Boccador et de Cortone, à Romorantin, dont François I<sup>er</sup> songe à faire sa capitale, la petite cité étant au centre du royaume. Pour cette «Nouvelle Rome», Léonard développe son idée de la cité idéale, projet véritablement révolutionnaire consistant en un château scintillant qui émerge de l'eau – sans cesse renouvelée par un astucieux système de moulins – dans laquelle se reflète un palais avec sa salle de bal au rez-de-chaussée et ses gradins permettant aux invités de descendre jusqu'à l'eau. Souvent, en Sologne, il est donné aux maraîchins d'observer une noble scène. Deux hommes à cheval qui cavalcadent de concert, tous deux ayant grand air et haute taille. L'un est le roi bâtisseur, l'autre est l'architecte des songes. Ainsi François I<sup>er</sup> avait des visions, tandis que Léonard était le prince des prémonitions. Au château du Clos Lucé – qui est tout autant un château du passé qu'un château du futur, comme le disait mon père Hubert Saint Bris – mieux que nulle part ailleurs, on comprend que le regard de Léonard de Vinci avait cinq siècles d'avance.

À travers l'Italie et la France, en pleine ébullition, Vinci rayonne

# La Renaissance : un souffle nouveau

Animé d'une grande soif de savoir, Léonard de Vinci est le symbole d'un siècle où le progrès se heurte de plein fouet à l'épaisseur des dogmes.

PAR ALAIN VIRCONDELET

**L**e visage si limpide de Vénus qu'a peint Botticelli, vers 1485, apparaissant dans sa coquille sur des flots apaisés, le vent qui souffle dans ses cheveux d'or et cette douceur qui nimbe son regard pourraient être l'allégorie de cette Renaissance qui s'imposa dans toute l'Europe, une certaine manière de regarder le monde, de s'incarner en lui dans une autre lumière... Est-ce à dire cependant que tout ce qui précède, le Trecento et l'art ténébreux des Flandres, s'est éclipié sous l'éclat rayonnant des artistes nouveaux? Il serait injuste d'imaginer que l'histoire des idées et des hommes se joue ainsi entre dénis et apparitions, entre déclin et renaissance. Toute l'histoire de ce siècle éblouissant, qui a vu triompher tant de génies, qu'ils s'appellent Raphaël, Michel-Ange, Véronèse, et bien entendu Vinci, n'est pas née de rien. Bien que le Moyen Âge ait été globalement considéré comme une période obscure, il n'est pas certain que ce nouveau siècle ait fait table rase de ce qui l'a précédé. Il est porteur en son sein de toutes les avancées médiévales, de toutes les autres «Renaissances» qui l'ont précédé, et qui, de Charlemagne à la création des universités et des grands ordres monastiques au XII<sup>e</sup> siècle, ont répandu dans toute l'Europe, un souffle nouveau, une autre façon d'envisager l'histoire, d'autres perspectives. Méfions-nous donc de ces étiquettes qui seraient signes de ruptures définitives! Cependant, l'effervescence qui se lit dans tous les domaines, tant au plan des arts que de celui de la géostratégie politique, rebat les cartes d'une histoire et d'un continent. Toutes les lignes de références vacillent et se déplacent, toutes envisagent d'autres voies pour l'avenir du monde.



sur le monde

GABRIEL LEMONNIER  
**Le Siècle de François I<sup>er</sup>**  
xvii<sup>e</sup> siècle, huile sur toile.  
Coll. musée des Beaux-Arts,  
Rouen.

© Photo Jasse / Leemage.

François I<sup>er</sup>, roi de France, reçoit à Fontainebleau le tableau de la *Sainte Famille*, envoyé de Rome par Raphaël comme hommage. À ses côtés, on distingue (à gauche) Marguerite de Navarre de dos, avec en face d'elle Claude, reine de France, derrière laquelle on reconnaît Louise de Savoie et Diane de Poitiers (avec le grand chapeau). À droite de François I<sup>er</sup> - la famille de Bourbon, Coligny, Bayard, Léonard de Vinci et le cardinal Bembo.





## Face à l'humanisme médiéval, relié principalement aux Anciens, s'élabore un humanisme attaché à l'homme, à son incarnation.

Des idées neuves se déploient; un souffle et une jeunesse s'expriment dans une manière de créer, de décrire, d'échanger, de propager, d'analyser, plus souples et plus créatives que dans les siècles passés.

Ainsi face à l'humanisme médiéval, relié principalement aux Anciens, s'élabore un humanisme attaché à l'homme, à son incarnation, à la confiance qu'on peut lui accorder. Le regard désormais moins révérenciel envers les Anciens donne à l'homme toute sa place au cœur de la création du monde. C'est lui, l'homme, qui va en poursuivre la tâche et la réalisation, prenant de vitesse le vaste dessein que Dieu confia à son Fils... Luther, Colomb, Gutenberg, Érasme ou Vinci seront les figures les plus emblématiques de ce grand renouveau qui va changer l'histoire du monde et lui donner une nouvelle impulsion.

«Et la lumière fut...»

Ces mots, qui surgissent de la feuille imprimée par Gutenberg et qu'a reproduits David d'Angers sur sa fameuse statue érigée à Strasbourg, révèlent bien ce statut nouveau auquel accède le XVI<sup>e</sup> siècle. Il n'est que de parcourir l'Europe aujourd'hui encore pour consta-

ter l'ampleur de cette Renaissance. Des cours italiennes à la république de Venise, de Cracovie à Gand, de Mayence à Oxford, de Salamanque et Burgos à Paris et au val de Loire, c'est tout un continent qui s'embrace et envisage autrement son destin, ébloui devant les découvertes d'autres territoires, fasciné par l'or qui surgit comme une manne des soutes des galères, émerveillé par la liberté humaine, soudain envisagée, stimulé par le défi luthérien. L'heure est à une énergie libérée, à un enthousiasme qui met, paradoxalement et contre l'étymologie, sa foi en l'homme et non plus seulement en Dieu... Ce que les États-cités italiens, de Ferrare à Florence et de Rome à Siègne avaient initié, privilégiant les arts comme meilleur moyen d'accéder à la postérité et à la prospérité, est encouragé dans toute l'Europe. Où que l'on se rende, c'est une explosion radicale d'idées audacieuses et de créations artistiques, des foyers intenses de recherches et d'inventions. La découverte de continents nouveaux, de civilisations éblouissantes (les Incas et les Aztèques), donne aux contemporains de ce siècle la fierté immense de voir s'élargir les cartes marines et terrestres. Mais ce n'est pas seulement la Terre qui se dévoile aux hommes, c'est aussi l'univers: la Terre n'est plus qu'une planète parmi

PIERRE DESCLEIERS

Planisphère

1550. Coll. The British Library, Londres.

© British Library Board / Roberts / Leemings

La Renaissance est marquée par une très spectaculaire évolution des connaissances géographiques. Les contours du monde se révèlent enfin grâce à des planisphères d'une précision absolument remarquable.

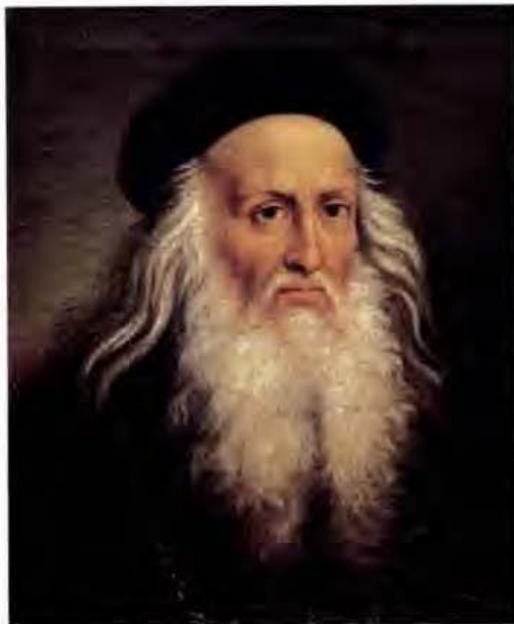
tant d'autres, donnant à Giordano Bruno, quelque temps plus tard, l'intuition d'un univers en constante expansion, infiltrant en même temps le doute sur le dessein de Dieu dans la création de la planète Terre... L'influence des humanistes, savants et lettrés, des artistes de toutes sortes, des théologiens issus de la critique luthérienne, des grandes découvertes, est infinie. L'Europe est ébranlée, vacille sur ses acquis issus du Moyen Âge mais ne rejette pas ces apports inauguraux. Elle sait que d'eux dépend un nouvel ordre du monde, et que de ces éclats de lumière naîtront des temps nouveaux.

## Une (re)naissance dans les convulsions

Mais il serait impropre de croire que ces évolutions aussi spectaculaires se sont conçues sans crises. De toutes parts, le vieux monde ne veut pas céder de son influence, il résiste aux avancées décisives du nouveau siècle. Bologne, Padoue, Bâle, Lyon, restent des foyers suspects de trahison envers l'ordre ancien. Mais dans tous les domaines, malgré les murs édifiés par l'Église catholique et les pouvoirs politiques, les domaines de la cartographie, de l'astronomie, de la chirurgie, laissent imaginer la vastitude du monde, de cet inconnu fascinant que l'homme, par la force de son intelligence et l'acuité de ses intuitions parviendra à percer. Mais si certains évoquent la Renaissance comme un moment de pleine lumière, celle-ci a aussi sa nuit et ses crépuscules. Naissent, c'est un fait, de grands États : l'Espagne, boutant hors d'Andalousie les derniers bastions maures, la France, qui sous le règne de François I<sup>er</sup> verra le début des premiers monarques, un roi qui gouverne selon «son bon plaisir». Des États forts et puissants, mais dont la force et la puissance n'en révèlent que davantage la faiblesse et les injustices, voire les turpitudes et les violences faites aux peuples. On pense ainsi aux guerres d'Italie, interminables, et de Religions, que le doute luthérien va provoquer indirectement mais inévitablement, aux massacres attachés à toute expédition coloniale, aux génocides perpétrés au nom du Christ, aux Indiens décimés, aux civilisations avancées et cependant mises à bas, aux instincts de normalisation engendrés par la toute-puissance des États-nations.

## Un phare dans cette nuit

Vinci apparaît dans ce mouvement paradoxal comme une lueur tenace et stable. Il lui est resté, encore intacte, l'image du touche-à-tout de génie. Ses centres d'intérêt sont multiples au point qu'il semble être à lui seul une encyclopédie vivante. L'imagerie populaire a fait le reste... Pas un domaine de la connaissance qu'il n'ait



LATTANZIO QUERENA  
Portrait de  
Léonard de Vinci  
XX<sup>e</sup> siècle, huile  
sur toile.  
Coll. Musei Civici  
Eremitani Museo  
d'Arte Medievale  
e Moderna,  
Padoue.  
© DeAgostini /  
Lerenage

## Les six rencontres qui ont marqué sa vie

Quel destin, pour un bâtard de la campagne toscane ! Le petit Léonard naît en 1452 d'un père notaire et d'une mère paysanne. Jusqu'à sept ans, il grandit à Vinci, son village natal. Puis est envoyé à Florence, dans la demeure paternelle. En 1469, il entre à l'atelier d'**Andrea del Verrocchio**, peintre, sculpteur et ferronnier de renom. Le jeune élève l'assiste dans sa réalisation du *Baptême du Christ*. En 1472, Léonard intègre la corporation des peintres de Saint-Luc, mais ne quittera Verrocchio qu'en 1476. Ces années-là ont vu naître *l'Annonciation*, la *Madonna Litta* ou le *Portrait de Ginevra de Benci*. 1480 inaugure un long cycle de commandes magistrales, avec *l'Adoration des Mages* pour le couvent de San Donato à Scopeto. Mais Milan lui fait de l'œil et il cède à ses avances en 1482, laissant les moines bredouilles. Là, il peint la *Vierge aux rochers* (version du Louvre) et **Ludovico Sforza**, l'orgueilleux souverain des lieux, s'arroge les services de l'artiste en 1489 : il n'y a que Léonard qui puisse glorifier sous la forme d'une statue équestre son père, Francesco Sforza. Insatiable, Ludovico lui commande cinq ans plus tard *la Cène* pour le réfectoire de Santa Maria delle Grazie. Ce dévouement cesse en 1499, lorsque le duc de Milan est chassé par Louis XII, lequel réclamera à Léonard une Vierge à l'Enfant avec sainte Anne. En 1502, après une période d'errance à Florence, en passant par Mantoue et Venise, Léonard suit **César Borgia** dans ses campagnes militaires de Rome. Il ne rentre à Florence qu'en 1503, travaille à *la Joconde* et à *la Bataille d'Anghiari*, qu'il abandonne dès 1506 sous l'appel de **Charles d'Amboise**, commandant français à Milan. Prisonnier de ses obligations, Léonard multiplie les allers-retours entre Florence et Milan, où il peint en 1508 une deuxième version de la *Vierge aux rochers* destinée à la confrérie de l'Immaculée-Conception. En 1511, le décès de Charles d'Amboise et le départ forcé des Français contraignent Léonard à changer de mécène. Il plie bagage pour Rome, où le reçoit **Julien de Médicis**, frère du pape Léon X, qui périt deux petites années plus tard. La dernière croisade léonardesque est marquée par l'invitation de **François I<sup>er</sup>** en 1516 à résider à la cour de France. L'homme traverse les Alpes, quelques chefs-d'œuvre sous le bras. Il meurt le 2 mai 1519 au manoir de Cloux.

PAULINE MARI

**LÉONARD DE VINCI**  
*Les proportions humaines d'après Vitruve*

1490, plume, encre et aquarelle sur pointe d'argent 34,4 x 24,5 cm. Coll. Galleria dell'Accademia, Venise.  
 © Photo Scialà, Florence, avec l'autorisation du ministère des Biens et Activités culturelles.

La grande obsession de Vinci ? Les justes rapports de mesure, qu'il trouve dans les théories de l'architecte Vitruve (I<sup>er</sup> siècle avant notre ère). L'inscription du corps dans le carré et le cercle constitue un modèle de proportions parfaites.



**JEAN CLOUET**  
*Portrait de François I<sup>er</sup>*

Vers 1530, huile sur bois, 86 x 74 cm. Coll. musée du Louvre, Paris.  
 © Photo Jost / Larmage.

exploré, pas un monarque qui ne l'ait consulté tant il faisait office de sage. Pas un autre de ses contemporains qui n'ait manifesté une telle soif de savoir. Peintre bien sûr (quoique l'on ne connaisse de lui qu'une dizaine de toiles), mais aussi sculpteur, architecte, physicien, ingénieur, écrivain, poète, musicien, astronome, géologue, botaniste... il est tout à la fois, humaniste en ce sens qu'il n'est pas spécialisé dans un domaine précis, mais qu'il se rend disponible à tous les champs possibles de la Création. Son œil de peintre est partout, observe, épie, furète, interprète, recopie : «N'apercevez-vous pas, écrit-il, dans son *Traité de la peinture*, la variété des animaux, les nombreuses espèces d'arbres, d'herbes, de fleurs, la diversité entre les monts et les plaines, les sources, les rivières, les villes, l'image mobile des costumes, des bijoux et des arts?» Il n'ignore rien, en effet, des secrets de la nature comme de l'épaisseur des habitudes et des dogmes, de la difficulté à les transgresser. Il sait les hostilités qu'engendre toute nouveauté, les peurs paniques que toute remise en question d'un monde peut déclencher. Il sait surtout la force déliée de la liberté que l'homme doit toujours conquérir. Mais sa ténacité bienveillante maintient ses ardeurs créatrices, son besoin farouche de connaître, de ne pas laisser le monde en l'état. C'est pourquoi le

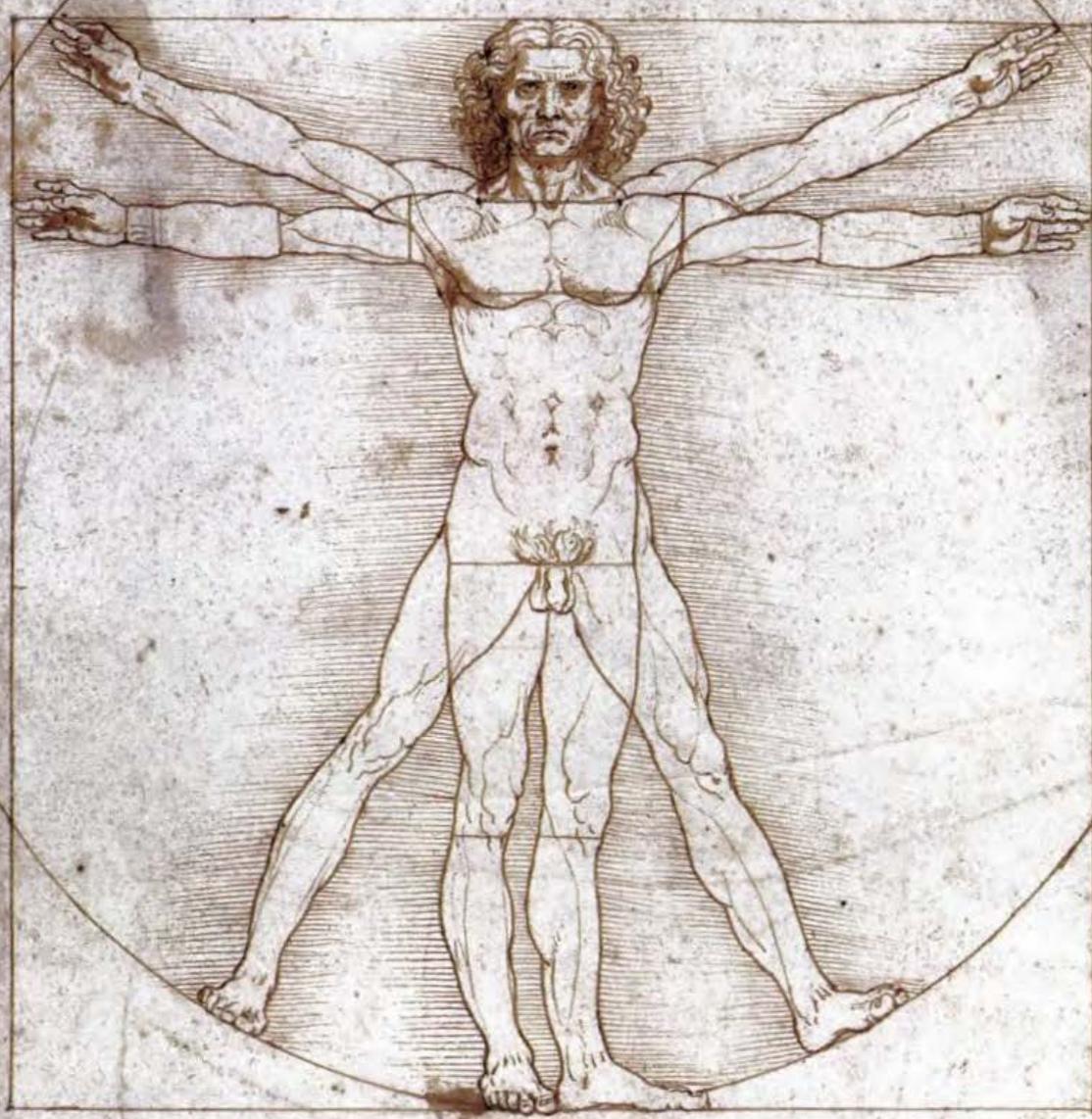
destin de Vinci est symbolique de la Renaissance et parle toujours à l'inconscient collectif et populaire. Il ne cesse de coucher sur de grandes planches des plans de cités comme des engins merveilleux dont il se pourrait que dans les siècles à venir, certains puissent y trouver des prototypes stupéfiants, il ne cesse d'inventer, et donc de faire naître, et en même temps, il mesure l'ombre portée de cette Renaissance, celle des cynismes et des intolérances. Plus que quiconque, il n'était dupe de la vanité des choses et du monde, de sa propre incapacité à tout réaliser de ce qu'il imaginait, tout à trac, en vrac et qu'il n'achevait que très rarement, pour passer à autre chose ! Il tenta sûrement de convaincre François I<sup>er</sup>, qui l'aimait comme un père mais dont les ambitions ne pouvaient s'aligner sur son esprit de sagesse, des tâtonnements et des limites des hommes. Mais François I<sup>er</sup>, dont l'histoire fut à son égard bien indulgente, ne l'écouta guère...

**François I<sup>er</sup>, un roi moderne et autoritaire**

Le règne de François I<sup>er</sup>, le plus souvent considéré comme représentatif de l'éveil renaissant, n'est pas moins exposé aux lueurs nocturnes que la Renaissance ne parvient à éteindre. Si les premières années de son règne l'ont vu comme un prince moderne, ouvert à toutes les nouveautés, sensible aux idées avancées, l'affaire des Placards, en 1534, obscurcira la lumière de la Renaissance. Rien ne pourra endiguer le retour des guerres civiles, dont la Saint-Barthélemy sera l'apogée sanglant. L'esprit d'intolérance et de guerre aura vaincu. De même, malgré les écrits des philosophes et des théologiens, les écarts entre les différentes classes sociales se sont encore plus creusés, les pauvres sont renvoyés à des logements insalubres, condamnés à une malnutrition généralisée, tandis qu'aristocratie et bourgeoisie renforcent leurs patrimoines. L'autorité du monarque accroît la dépendance de son peuple, et tous les idéaux de la Renaissance, incarnés par les humanistes et les grands artistes semblent voler en éclats quand on sait que les fondations de l'Europe sont nées d'eux et qu'ils n'ont en réalité aucunement servi au progrès des hommes. Les hiérarchies de la cruauté n'ont cessé de progresser pour culminer dans les génocides du XX<sup>e</sup> siècle.

Reste quand même malgré les désenchantements, ce temps unique de la Renaissance qui a donné tant de chefs-d'œuvre et d'espérance. L'humanisme qui l'a conduite a imposé la foi en l'homme. Elle a bien pris en compte la diversité des cultures même si ses idéaux ont été dévoyés par des souverains à la fois forts et sans scrupule, elle a su réviser les sciences, les adaptant au présent, et surtout elle voulut se définir comme un espace d'échange et de liens, dont le maître mot serait avant tout le droit et le devoir de penser librement. La peinture et tous les arts se sont employés à exalter ces fondements, sans pour autant être dupes du défi considérable que cela représentait. Mais avec ce siècle, des portes se sont définitivement ouvertes, les idées se sont irrémédiablement fauillées et nourrissent encore aujourd'hui notre réflexion. Montaigne, Rabelais, les poètes de la Pléiade, Michel-Ange, Vinci et tant d'autres, sont toujours convoqués pour nous frayer la route et nous éclairer. Et aussi pour nous prévenir que rien n'est jamais acquis à l'homme, comme disait le poète. Comme dans un cruel palimpseste, les aubes de Botticelli ne peuvent chasser les nuits aux torches menaçantes des Inquisiteurs et des massacreurs que d'Aubigné décrit dans ses *Tragiques*... L'esprit de la Renaissance nous rappelle ainsi et surtout d'être lucides : s'il nous apprend la ferveur, l'admiration et la nécessité de l'accord, la force de l'esprit critique et la confiance en l'homme, il révèle, souvent même à son insu, les noirceurs qui menacent sans cesse l'homme et qui, toujours vivaces, se tiennent en embuscade...

Handwritten text in a medieval script, likely Latin, located at the top of the page, partially obscured by the circular frame of the drawing.



Handwritten text in a medieval script, likely Latin, located below the drawing, possibly serving as a title or a descriptive note.

Handwritten text in a medieval script, likely Latin, located at the bottom of the page, possibly serving as a detailed description or a list of measurements related to the drawing.

# 4 journées cruciales dans la vie de Vinci



**Mars 1471** L'élève prodige s'impose dans l'atelier de Verrocchio

## Vinci signe son premier coup d'éclat

Florence est en pleine effervescence. Laurent de Médicis, le digne fils de Cosme, s'apprête à recevoir dans sa ville le redoutable et puissant duc de Milan, Galeazzo Maria Sforza et sa cour. Le seigneur de Florence entend bien déployer tous les fastes dont il est amoureux pour impressionner ses hôtes, et leur montrer qu'il est «Le Magnifique». Véritable musée en plein air et dominée par le dôme gigantesque de Santa Maria del Fiore, Florence impose sa puissance artistique aux yeux de la péninsule. Joutes, défilés, courses de chevaux, carnivals, débauche d'étendards [...]



**Octobre 1503** Bataille d'Anghiari contre Bataille de Cascina

## Vinci et Michel-Ange s'affrontent en un combat singulier

Léonard de Vinci revient de Milan. La ville de Florence oublie vite ses infidélités, lui fait un triomphe et lui confie une fresque gigantesque de vingt mètres sur huit pour la salle du Grand Conseil au palazzo Vecchio, cette forteresse où siège le gouvernement. Jamais Léonard ne s'est attaqué à si grand. Le sujet: un épisode héroïque de l'histoire de la ville, la bataille d'Anghiari, qui vit triompher les Florentins sur les Milanais en 1440. Le programme est très précis mais Léonard raconte sa propre version des faits. Ce furieux assaut de cavalerie va lui permettre de faire valoir sa [...]

De Florence à Milan, en passant par Rome, Mantoue ou Venise, Léonard exercera son art auprès des puissants de son époque. Convie enfin par François I<sup>er</sup> à la cour de France, il terminera sa vie dans sa résidence du Clos Lucé. Retour sur quatre épisodes importants.



**1506** L'âme de Monna Lisa obsède Léonard

### **Vinci refuse de se séparer de la Joconde**

**L**éonard reçoit une nouvelle fois la visite de Francesco del Giocondo. Cela fait trois ans que celui-ci attend le portrait de sa jeune épouse. Mais il est alors déconcerté : quel est ce sourire insolent et cet inconcevable paysage ? Et le tableau est-il vraiment terminé ? Impossible de savoir avec Vinci... Le tableau reste dans les mains du maître. Ce n'est pas la première fois que Giocondo repart déçu. Mais cette fois c'est la dernière.

Lorsqu'il commence le portrait de Monna Lisa, en 1503, Léonard de Vinci ne se doute pas qu'il est en train de réaliser le tableau [...]



**2 mai 1519** François I<sup>er</sup> l'avait accueilli comme son père

### **Vinci s'éteint à Amboise**

**L**à, un géant, jeune, au regard d'oiseau de proie, le nez de la taille d'un bec et racé comme un athlète grec. Ici, un vieillard, le visage plissé par l'âge, le cheveu long mais rare et la démarche tâtonnante. Là, la puissance insolente. Ici, la sagesse incarnée. Là, la poigne d'un pays. Ici, l'huissier de l'univers. Là, François I<sup>er</sup>. Ici, Léonard de Vinci. Et entre les deux, l'onde d'une tendresse mutuelle, filiale presque.

La scène, où le cadet accueille l'ainé, se passe dans le château d'Amboise. Depuis 1515, la cour se désintéressait un peu de cette auguste bâtisse, généreusement ouverte sur la Loire, mais [...]

**Mars 1471** L'élève prodige s'impose dans l'atelier de Verrocchio

## Vinci signe son premier coup d'éclat

PAR CAROLINE LE GÖT

**F**lorence est en pleine effervescence. Laurent de Médicis, le digne fils de Cosme, s'apprête à recevoir dans sa ville le redoutable et puissant duc de Milan, Galeazzo Maria Sforza et sa cour. Le seigneur de Florence entend bien déployer tous les fastes dont il est amoureux pour impressionner ses hôtes, et leur montrer qu'il est «Le Magnifique». Véritable musée en plein air et dominée par le dôme gigantesque de Santa Maria del Fiore, Florence impose sa puissance artistique aux yeux de la péninsule. Joutes, défilés, courses de chevaux, carnivals, débauche d'étendards sont au programme des réjouissances et font partie de la stratégie de séduction du Magnifique. Les appartements du palais Médicis, destinés à accueillir ces invités de marque, vont être également entièrement redécorsés. Soieries et taffetas, orfèvrerie ciselée, meubles sculptés, rien n'est trop beau pour faire pâmer de jalousie les Sforza. Et le prince mécène sait à quelle porte frapper. L'atelier d'Andrea del Verrocchio est le fournisseur attitré des Médicis et l'un des plus recherchés d'Italie. En matière d'organisation de fêtes, de décors, de costumes, d'ordonnances de fêtes et de cortèges, de machineries même, la *bottega* du maître n'a pas sa pareille à Florence. L'atelier est une véritable ruche, encombrée de madones drapées, de portraits à l'huile de Florentines aisées, de bronzes patinés, de sarcophages sculptés, de brocards et de velours chamarrés... Laurent de Médicis reconnaît chacun des compagnons qu'il appelle par son prénom. Sandro Botticelli, auquel il commandera plus tard une *Adoration des Mages* pour son palais de la via Larga, Lorenzo di Credi, Pérugin... Soudain, son regard s'arrête sur une nou-



LORENZO DI CREDI  
*Portrait présumé d'Andrea Verrocchio*

Vers 1485, huile sur bois.

Coll. galerie des Offices, Florence.

© Photo Scala, Florence, avec l'autorisation du ministère des Bénéfices et Activités culturelles.

ANDREA VERROCCHIO et LÉONARD DE VINCI  
*Le Baptême du Christ*

Vers 1475, huile et détrempe sur bois, 177 x 151 cm.

Coll. galerie des Offices, Florence.

© Battaglini / L'espresso.

velle recrue : le jeune Léonard de Vinci. Beau comme un ange avec sa chevelure bouclée au fer, son pourpoint ajusté, son élégance naturelle, on le dirait sorti d'un des tableaux du maître. Verrocchio le dit également cultivé, éloquent, chanteur et musicien jouant et improvisant du luth à ravir. Vinci a rejoint la *bottega* lorsqu'il avait quatorze ans et Verrocchio l'a pris sous son aile. Dès le premier jour le maître a su qu'il avait déniché là une perle rare. Aussi dispense-t-il Léonard des tâches les plus ingrates de l'atelier, préférant initier cet élève surdoué aux enduits, à la détrempe et même à la fonderie et à la ciselure. Au détour d'une conversation, il lui confie quelque recette

dont il détient le secret. Puisque Léonard aime les paysages, le maître le laisse peindre le fond de ses tableaux et quelques ornements. Curieux de tout, Léonard déserte parfois l'atelier pour aller dans un autre voisin, et Verrocchio ferme les yeux. Chez les Pollaiuolo, qui dissèquent des cadavres, il étudie l'anatomie des membres, des crânes, des cerveaux. Chez le vieil Uccello, il s'initie à la perspective devant ses tableaux inédits de batailles. Chez Baldovinetti, Léonard découvre une étrange mixture à base de jaune d'œuf et de résine qui s'applique comme un vernis et se rapproche tant de la peinture à l'huile imaginée par les Flamands... Les autres apprentis n'apprécient pas toujours ce favoritisme et chahutent bien volontiers ce protégé trop doué. Mais Léonard sait se faire apprécier et fait son trou dans cette *bottega* qui devient sa vraie famille. Léonard a dix-neuf ans, Botticelli a presque fini sa formation, Lorenzo di Credi n'a qu'une douzaine d'années et Pérugin vient d'arriver. Une telle concurrence de talents est très stimulante. Surtout lorsque tombe la commande extraordinaire des festivités pour la visite des Sforza. Verrocchio est trop occupé à peindre le *Baptême du Christ* pour s'en charger. C'est donc Léonard qui dirige les préparatifs et y travaille d'arrache-pied. Le faste déployé pour les Milanais va longtemps marquer le jeune peintre. Peut-être un jour ces ducs lui commanderont-ils quelque chose ou l'inviteront-ils à leur cour, espère-t-il secrètement. En attendant, Léonard reprend son pinceau et aide Verrocchio à terminer son tableau... à quatre mains. Il se voit confier l'ange de gauche et le paysage du *Baptême*. Léonard se surpasse dans sa tâche et pense en silence : «Médiocre est l'élève qui ne dépasse pas le maître.»



**Octobre 1503** *Bataille d'Anghiari* contre *Bataille de Cascina*

# Vinci et Michel-Ange s'affrontent en un combat singulier

PAR CAROLINE LE GOT

**L**éonard de Vinci revient de Milan. La ville de Florence oublie vite ses infidélités, lui fait un triomphe et lui confie une fresque gigantesque de vingt mètres sur huit pour la salle du Grand Conseil au palazzo Vecchio, cette forteresse où siège le gouvernement. Jamais Léonard ne s'est attaqué à si grand. Le sujet: un épisode héroïque de l'histoire de la ville, la bataille d'Anghiari, qui vit triompher les Florentins sur les Milanais en 1440. Le programme est très précis mais Léonard raconte sa propre version des faits. Ce furieux assaut de cavalerie va lui permettre de faire valoir sa prodigieuse connaissance du cheval et de l'équitation. Il imagine déjà la scène et croque dans ses carnets un chaos de corps et de chevaux imbriqués, une folie bestiale, des visages hurlants, des yeux exorbités. Sans attendre, il exécute le carton, le modèle au format dessiné sur papier fort, qui lui prend une année. Léonard promet d'avoir terminé en février 1505. Mais, à l'automne 1504, il apprend que l'autre mur vient d'être confié à Michel-Ange. À un sculpteur! À l'auteur du *David* en marbre qui a tant impressionné les Florentins mais qui cherchent toujours où le placer dans la ville! Comment Michel-Ange ose-t-il s'aventurer sur son terrain d'élection, la peinture, lui qui ne jure que par la sculpture? Les deux artistes ne s'apprécient guère même s'ils s'admirent mutuellement en secret. S'il leur arrive de se croiser dans la ville, tout juste se toisent-ils du regard. Que le Florentin soit allé à Milan servir le tyran Ludovic le More est aux yeux de Michel-Ange une trahison. Que Léonard tienne la peinture pour un art supérieur à la sculpture est une offense. Léonard est extraordinairement beau, élégant et soigné, avec ses



MICHEL-ANGE

**Nu assis. Étude pour la Bataille de Cascina**

Vers 1505, plume et lavis sur papier.

Coll. British Museum, Londres.

© The Bridgeman Art Library.

PIERRE PAUL RUBENS d'après LÉONARD DE VINCI

**La Lutte pour l'étendard de la Bataille d'Anghiari**

(détail), XVII<sup>e</sup> siècle, encre brune, encre grise, lavis

gris, pierre noire, pinceau, plume et rebatais de

blanc et de couleur, 45,3 x 63,6 cm.

Coll. musée du Louvre, Paris.

© RMN-GP (musée du Louvre) / Michèle Bellor

pourpoints chatoyants, ses chausses collantes et ses cheveux bouclés. Il force l'admiration par son esprit, son équilibre intellectuel, son assurance dans le travail. La trentaine, avec son nez brisé, sa sensibilité d'écorché vif, Michel-Ange n'a pas la superbe de son rival. Il est sauvage, débraillé, sale, agressif et bagarreur. Les Florentins ont décidé pourtant de les défier dans une même salle en un combat pictural de chefs. Michel-Ange choisit de représenter sur les murs du palazzo Vecchio, avec les mêmes contraintes artistiques, un autre haut fait militaire florentin, la bataille de Cascina. En 1364, l'armée pisane, lors d'un conflit avec Florence, surprend une force de 400 Florentins qui se

baignent dans l'Arno. Lui qui excelle dans le nu masculin va s'en donner à cœur joie. Michel-Ange s'attelle à la tâche avec fougue et passion, crayonne nuit et jour et, bien qu'il commence huit mois plus tard, il rattrape vite son rival. Le carton de Léonard est terminé dans les délais et, dès le printemps, il se met à peindre. L'échafaudage est monté, le plâtre, les pigments, l'huile de lin, la poix grecque, tout est prêt pour le chantier. Comme toujours Léonard n'en fait qu'à sa tête. La fresque, technique qui oblige à peindre vite sur un support frais, *a fresco*, étant démodée, Léonard expérimente un nouveau procédé à l'huile. Mais celui-ci ne sèche pas comme prévu, provoquant taches et dégoulinures, et saccageant les morceaux inférieurs de l'œuvre. Tout est à refaire! Comme pour *la Cène*, peinte en 1495, et devenue selon les dires de Vasari «une tache éblouissante», Léonard a voulu faire une expérience et celle-ci a tourné au désastre. Cette fois encore l'artiste abandonne. Le commanditaire, Pierre Soderini, gonfalonier de Florence et officier de justice, est furieux. Il exige que l'artiste termine ou qu'il rembourse les avances faites pour le matériel. Et c'est Charles d'Ambroise, gouverneur de Milan pour le compte du roi de France, qui le sauve de cette situation, en l'appelant à sa cour. On ne refuse rien au roi de France qui soutient Florence dans sa guerre contre Pise!

De l'autre côté du mur, la fresque de Michel-Ange reste également inachevée. L'artiste est appelé à Rome par le nouveau pape Jules II qui veut lui confier un autre challenge: le plafond de la Sixtine. Les deux titans ne s'affronteront pas par batailles interposées. De ce combat de géants, aucun ne sort vainqueur.



1506 L'âme de Monna Lisa obsède Léonard

# Vinci refuse de se séparer de la Joconde

PAR CAROLINE LE GOT

**L**éonard reçoit une nouvelle fois la visite de Francesco del Giocondo. Cela fait trois ans que celui-ci attend le portrait de sa jeune épouse. Mais il est alors déconcerté: quel est ce sourire insolent et cet inconcevable paysage? Et le tableau est-il vraiment terminé? Impossible de savoir avec Vinci... Le tableau reste dans les mains du maître. Ce n'est pas la première fois que Giocondo repart déçu. Mais cette fois c'est la dernière.

Lorsqu'il commence le portrait de Monna Lisa, en 1503, Léonard de Vinci ne se doute pas qu'il est en train de réaliser le tableau qui deviendra le plus célèbre du monde. Il décide néanmoins de s'y consacrer totalement et de tenter une expérience. Il veut aller jusqu'au bout du sujet et de la ressemblance. Même si le modèle n'est pas à ses yeux d'une beauté exceptionnelle. Et ne représente pas l'idéal de la beauté tel qu'il a pu le représenter dans le visage de l'ange de la *Vierge aux rochers* par exemple.

Monna Lisa, contraction de Madonna Lisa, est une jeune femme de vingt-quatre ans, la troisième épouse de Francesco del Giocondo, déjà veuf à deux reprises, investi de responsabilités politiques dans la ville. Ils viennent d'emménager dans une plus grande maison de Florence à la suite de la naissance de leur troisième enfant. Et pour fêter l'événement, il souhaite offrir à sa jeune épouse son portrait peint de la main du grand Léonard de Vinci. Et il est prêt à payer le prix, même plusieurs centaines de florins. Léonard a choisi son support, un panneau fin de peuplier blond et tendre qu'il prépare avec amour en superposant plusieurs couches d'enduit qu'il a lui-même concocté.



**Histoire d'un chef-d'œuvre :**  
**L'achat de la Joconde par François I<sup>er</sup>**  
 Extrait de *Une du Petit Journal*,  
 1913. Coll. privée.  
 © Selva / Leemage

**LÉONARD DE VINCI**  
**La Joconde, portrait de Monna Lisa**  
 Vers 1503-1506. Huile sur bois, 77 x 53 cm.  
 Coll. musée du Louvre, Paris  
 © RMN-GP (musée du Louvre) / Michèle Urtado

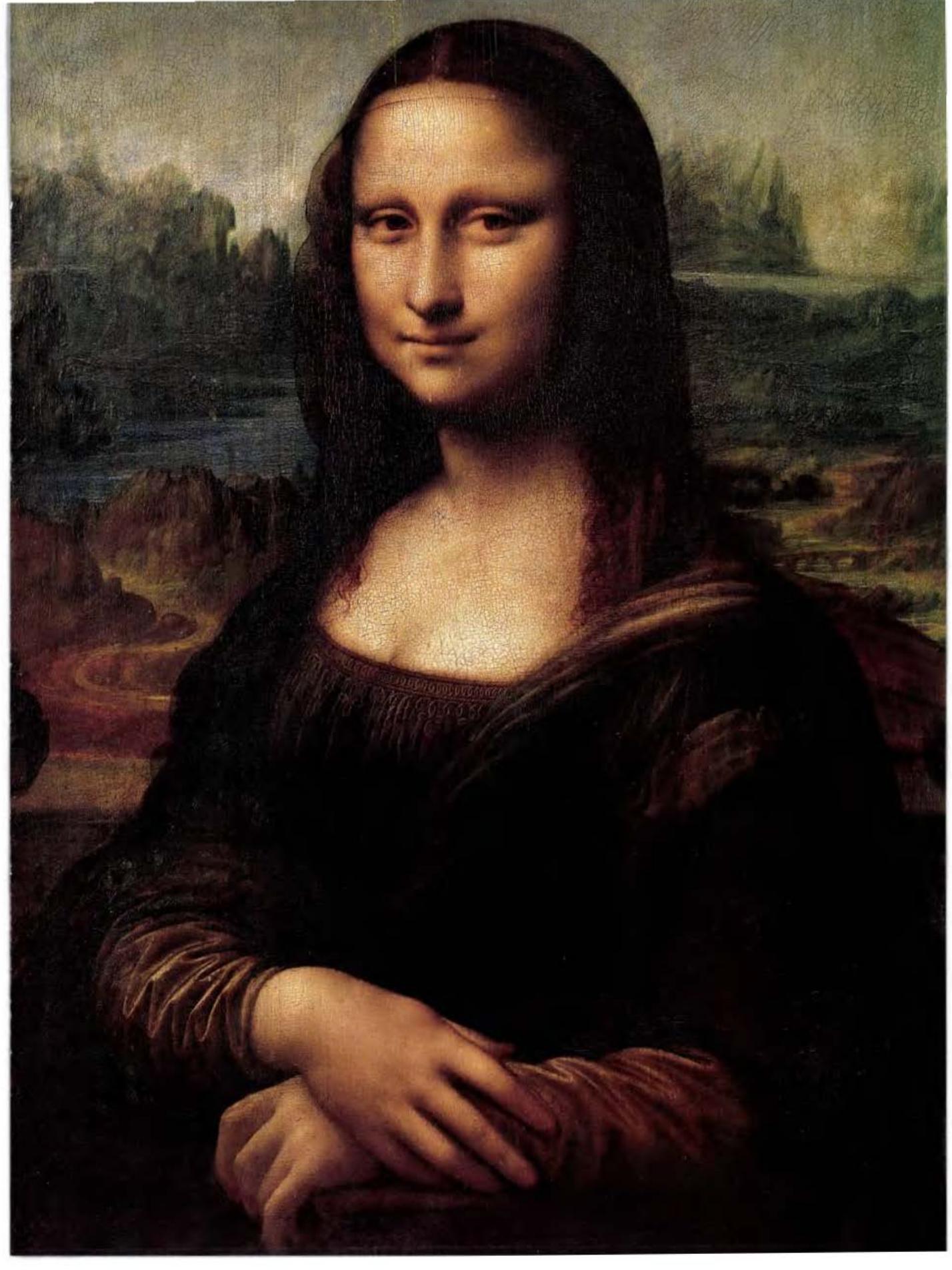
D'un geste précis, il dessine d'abord son motif directement sur le tableau. Ce panneau, Léonard va le peindre comme un tableau flamand, à l'huile additionnée d'essence très diluée, qui permet de poser d'innombrables couches de couleurs transparentes, que l'on appelle des glacis. Le peintre Van Eyck en avait le secret. Grâce à ce procédé, Léonard pourra revenir indéfiniment sur le modelé du visage et c'est Monna Lisa qui servira de cobaye. Léonard découvre que ces glacis savamment travaillés mettent en valeur les effets d'ombre et de lumière et permettent une imitation parfaite des chairs. Le peintre s'acharne sur son portrait, peint et repeint, accumule les fines couches de glacis. Le commanditaire, lui, s'impatiente, multiplie les visites à l'atelier. Au bout d'un an de labeur, non seulement la chose n'était pas livrée mais, frustration supplémentaire

pour Giocondo, rien ne semblait indiquer sa conclusion. Vinci invente moult excuses. Un jour, c'est le paysage qui n'est pas terminé. Il y a d'ailleurs quelque chose d'incohérent dans ces montagnes, ces rivières et ce lac coupés par deux lignes d'horizon qui ne se rejoignent pas. En réalité, l'artiste n'est pas arrivé au bout de son portrait car il n'a pas encore saisi le mystère de l'âme. «Le bon peintre

essentiellement deux choses à représenter: le personnage et son état d'esprit», répète-t-il à l'envi, lui qui se consacre à ses études d'anatomie, dissèque avec acharnement reins, foies, cœurs, cerveaux, poumons pour percer le secret de la vie.

Et c'est cette quête de réalité qu'il cherche à déceler à travers le visage de Monna Lisa. Plus tard, Vasari s'extasiera: «Ses yeux limpides avaient l'éclat de la vie, cernés de nuances rougeâtres et plombées. Ils étaient bordés de cils dont le rendu suppose la plus grande délicatesse. Au creux de la gorge, le spectateur attentif saisissait le battement des veines.» Quels que soient les éloges, Léonard n'est jamais totalement satisfait. Ce mystère qu'il ne réussit pas à percer, il le traduit par cette courbe énigmatique aux commissures de ses lèvres. Sa *Joconde* est le premier portrait qui sourit. De qui se moque-t-il? De la beauté éphémère? Du mari qui ne verra finalement jamais la couleur de son tableau?

François I<sup>er</sup> vient d'appeler Léonard de Vinci à sa cour. Alors, pour la première fois, Léonard quitte son Italie natale. Dans sa retraite dorée de Touraine, il emporte dans ces malles tableaux, carnets, livres... et sa *Monna Lisa*, une œuvre qu'il n'aura jamais tout à fait terminée...



**2 mai 1519** François I<sup>er</sup> l'avait accueilli comme son père

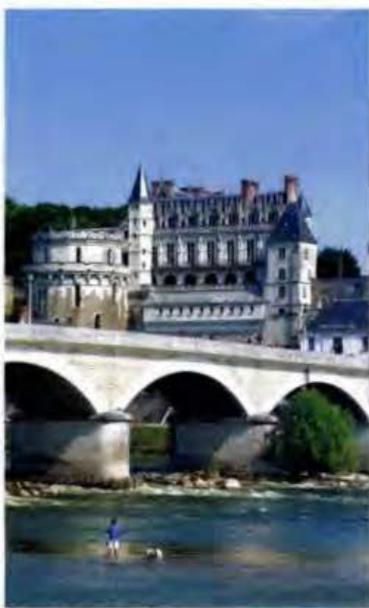
## Vinci s'éteint à Amboise

PAR THOMAS SCHLESSER

**L**à, un géant, jeune, au regard d'oiseau de proie, le nez de la taille d'un bec et racé comme un athlète grec. Ici, un vieillard, le visage plissé par l'âge, le cheveu long mais rare et la démarche tâtonnante. Là, la puissance insolente. Ici, la sagesse incarnée. Là, la poigne d'un pays. Ici, l'huissier de l'univers. Là, François I<sup>er</sup>. Ici, Léonard de Vinci. Et entre les deux, l'onde d'une tendresse mutuelle, filiale presque.

La scène, où le cadet accueille l'aîné, se passe dans le château d'Amboise. Depuis 1515, la cour se désintéressait un peu de cette auguste bâtisse, généreusement ouverte sur la Loire, mais gardant jalousement un jardin au cœur de l'enceinte. Et puis, les lieux se prêtaient à la boutade, voire au blasphème. D'aucuns, en cachette, plaisaient encore au sujet du linteau le plus traître qui ait jamais existé... Celui que le roi Charles VIII avait heurté le 7 avril 1498 et qui lui coûta la vie, à l'âge de 27 ans. Destin de nain... L'actuel dépositaire du royaume ne marche pas sur ses traces, loin s'en faut. Depuis son édifiante victoire à Marignan, il a pris date avec l'Histoire. La grande. Il n'est pas de ceux qui la vivent, mais de ceux qui la font. Il est donc de son devoir d'inviter le plus excellent produit que l'humanité ait conçu, cet avatar de Dieu, qui a décrypté le monde et l'a réinventé. En glorifiant Léonard, François I<sup>er</sup> se glorifie lui-même, comme Baptiste se félicite de consacrer Jésus. Et Léonard, après un mois de voyage, est flatté des bontés – titres, honneur, argent... – que lui octroie la France, loin d'une Italie qui l'a parfois mésestimé.

Amboise n'est pas en habit de fête, mais plutôt en tenue de cérémonial. Les immenses



**Le château d'Amboise**  
Bords de Loire, l'une des résidences de François I<sup>er</sup>  
© Imagestate / Leemage

**JEAN AUGUSTE DOMINIQUE INGRES**  
*Le roi de France François I<sup>er</sup> reçoit les derniers soupirs de Léonard de Vinci au Clos Lucé*  
1824, huile sur toile, 40 x 50,5 cm.  
Coll. musée du Petit-Palais, Paris.  
© Photo Jukka / Leemage

tapisseries étanchent le froid qui agresse les immenses fenêtres du château, par lesquelles filtre la lumière douceâtre et un peu mélancolique des terres de la Loire. La cour a cessé de parader. À l'heure où le génie italien pénètre dans la grand-salle de l'aile nord pour saluer le roi, suivi par ses disciples Andrea Salai et Francesco Melzi, nobles et princes se sont même complètement figés. Les dogalines à amples manches, les pourpoints à collet montants, les hermines coulant sur les marlottes brodées, les toques à plumes et les chausses rembourrées

construisent un spectacle magnifique mais comme gelé par le passage lent et saccadé du vieillard qui a largement excédé les six décennies. François I<sup>er</sup> l'embrasse. Il semble étreindre un père. Sinon le sien, du moins celui de l'Esprit et des Arts. Il le nomme «premier peintre, premier ingénieur et premier architecte du roi», lui accorde une pension de mille écus et lui offre le castelet du Cloux, qui dépend d'Amboise. Un mystérieux souterrain relie les bâtiments. Les deux hommes s'y donneront des rendez-vous pour causer en toute discrétion...

Qu'attend le roi de ces prodigalités? Il se contente de glisser à son hôte: «Fais ce que tu veux.» Mais il espère peut-être plus que ce que Léonard ne lui rendra. Car, l'auteur de *la Cène* – fresque que François I<sup>er</sup> souhaita en vain arracher aux murs de Milan – et de *Mona Lisa* est désormais plutôt un philosophe qu'un praticien. Son cerveau se montre intact mais sa main droite et peut-être sa volonté, après un demi-siècle de concurrence féroce avec les autres êtres d'exception de son époque, sont très émoussées. Bien sûr, on va voir Léonard, on l'écoute, et on examine ses œuvres anciennes désormais conservées en France avec une attention et une admiration immenses. Bien sûr, François I<sup>er</sup> s'avoue infiniment heureux d'être le protecteur fidèle et incondionnel de ce génie. Mais, sous les toits aigus et derrière les briques encadrées de pierres du castelet, Léonard ne fait qu'esquisser des projets, à défaut d'accomplir des chantiers. Il fait surtout l'honneur à la France de mourir sur son sol. On a dit longtemps que François I<sup>er</sup> a pleuré à son chevet lors de cet ultime soupir. Une dernière légende, à la hauteur d'un couple mythique.





Curieux de tout, Vinci met le dessin au service de la connaissance

# L'apôtre de la mécanique universelle

Si Léonard de Vinci a utilisé des procédés déjà imaginés depuis des siècles, il eut le génie de les perfectionner pour concevoir des «machines» d'avant-garde.

PAR PAUL KAPLAN

«**I**l n'exerça pas une seule profession mais toutes celles où entrait le dessin.» D'un mot – dessin – Vasari définit, trente ans après la mort de Léonard, l'unité d'une œuvre aussi variée qu'imposante. Du dessin procèdent, en effet, toutes les figures du maître toscan : le peintre et le sculpteur, bien sûr, mais aussi l'expert des perspectives, l'observateur des plantes et des tourbillons, le cartographe, l'architecte et l'urbaniste, l'anatomiste et le géomètre, l'ingénieur militaire et son alter ego, civil, le concepteur de combinaisons mécaniques et de machines encore impensées. Léonard et ses doubles observent, cherchent à comprendre, imaginent, mais tous avec une mine à la main.

Longtemps admiré comme seul peintre, Léonard a été unanimement reconnu comme un génie universel à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la transcription de ses manuscrits et la diffusion de ses dessins techniques concordant avec les balbutiements d'inventions phares des décennies suivantes : l'automobile, l'avion, la bicyclette, un peu plus tard le char d'assaut... Le mythe s'est ainsi créé, d'un génie précurseur de la modernité technique et scientifique, figure tutélaire d'une communauté qui, jour après jour, gagnait un peu plus en puissance : celle des ingénieurs. En 1902, pourtant, Marcelin Berthelot, le maître indiscuté de la chimie française, exprimait déjà plus que des réserves quant à cette irruption du grand Léonard dans la fondation de la science occidentale. De fait, si, dans sa royale sinécure d'Amboise, ce der-

nier dessinait – entre autres choses – un canon à angle de tir réglable, il ne disposait ni des abaques ni des équations balistiques qui lui eussent permis de déterminer la juste hauteur. Ses carnets nous livrent d'ailleurs un aperçu de ses intérêts théoriques : le mouvement, comment il se poursuit, se ralentit, puis s'arrête ; le poids, dans ses rapports avec le mouvement ; la force qui le produit ; les trajectoires relatives issues du choc de deux corps de poids différents... Rien, notera-t-on, qui ne figure déjà dans des pages plus anciennes – par exemple celles d'Albert de Saxe (1316-1390) – et qui ne soit connu de quiconque ayant fréquenté un atelier d'artiste. Il en va de même pour l'idée que toutes les formes sont les fruits de forces en mouvement. Cependant, faisant un pas plus loin, Léonard en tirera le principe de l'universalité de la mécanique, qui fait que l'aile battante de l'oiseau ou le mouvement du bras humain sont descriptibles en termes de systèmes de production, de transmission et de transformation de mouvements. Descriptibles... et donc imitables.

Condition première : observer. Pour ce faire, l'homme dispose d'un outil prodigieux : l'œil – la fenêtre de l'âme, la principale voie par où notre intellect peut apprécier pleinement et magnifiquement l'œuvre infinie de la nature – à l'étude duquel Léonard se consacre minutieusement. Observer pour ensuite reproduire avec un trait exact. Car si l'œil perçoit, le dessin, lui, donne à voir et à concevoir.

Il donne d'abord à voir les formes fixées de la nature

## Maquette du planeur de Léonard de Vinci

Coll. musée de la Science et des Techniques de Léonard de Vinci, Milan.

© Costa / L'espresso.

Reprenant l'aile battante, la machine volante de Léonard est une transcription mécanique du vol des oiseaux. Dans les années 1890, l'Allemand Lilienthal planera des milliers de fois en s'harnachant à une voilure inspirée de celle des oiseaux. Mais une voilure fixe, cette fois, et donc régie par la mécanique des fluides. Un rêve d'Icare...

## Notes et esquisses pour la machine à voler, ailes attachées au corps par des sangles (Codex Atlanticus, folio 346)

Coll. Biblioteca e Pinacoteca Ambrosiana, Milan.

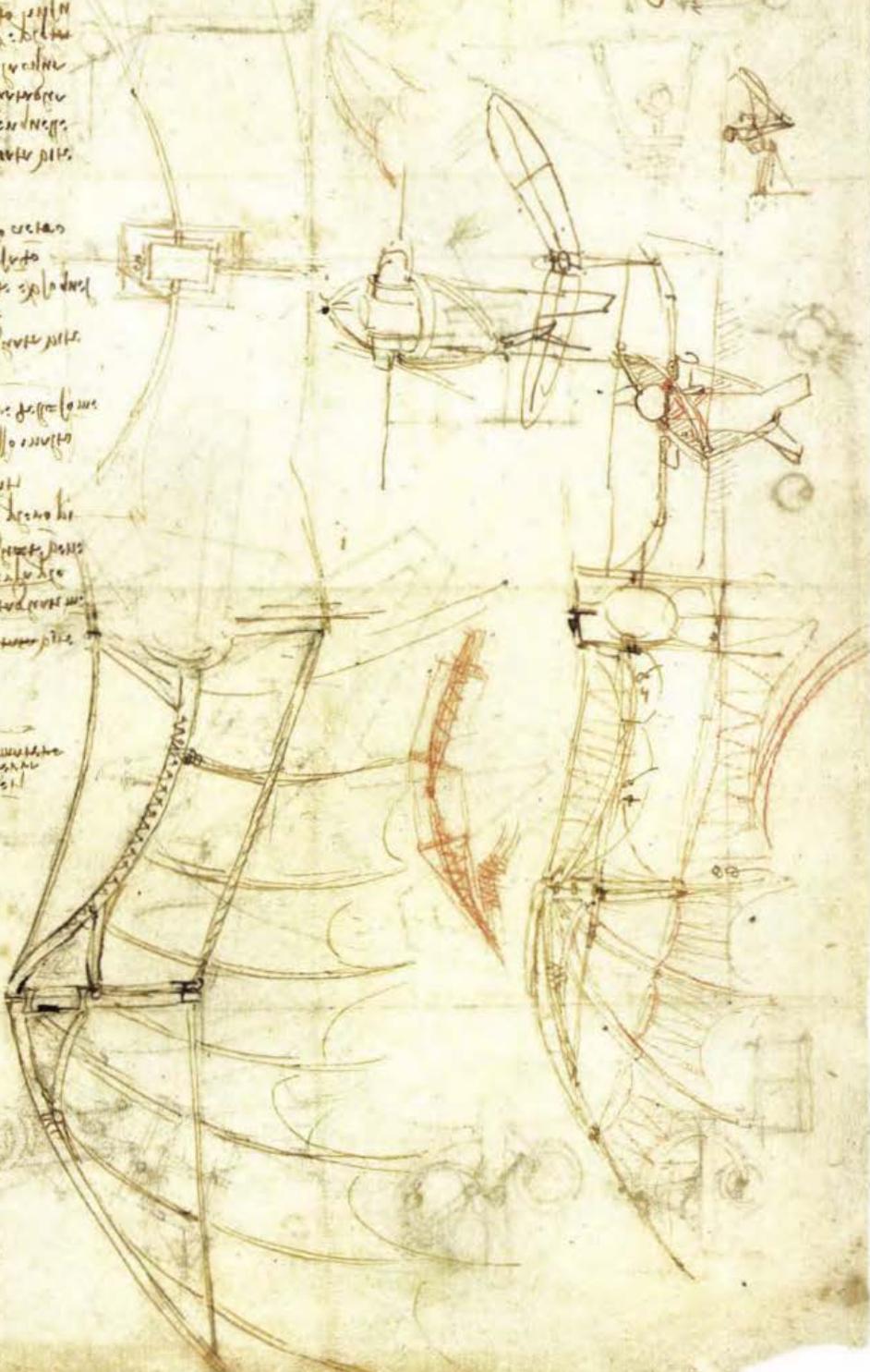
© DeA Ambrosiana / L'espresso

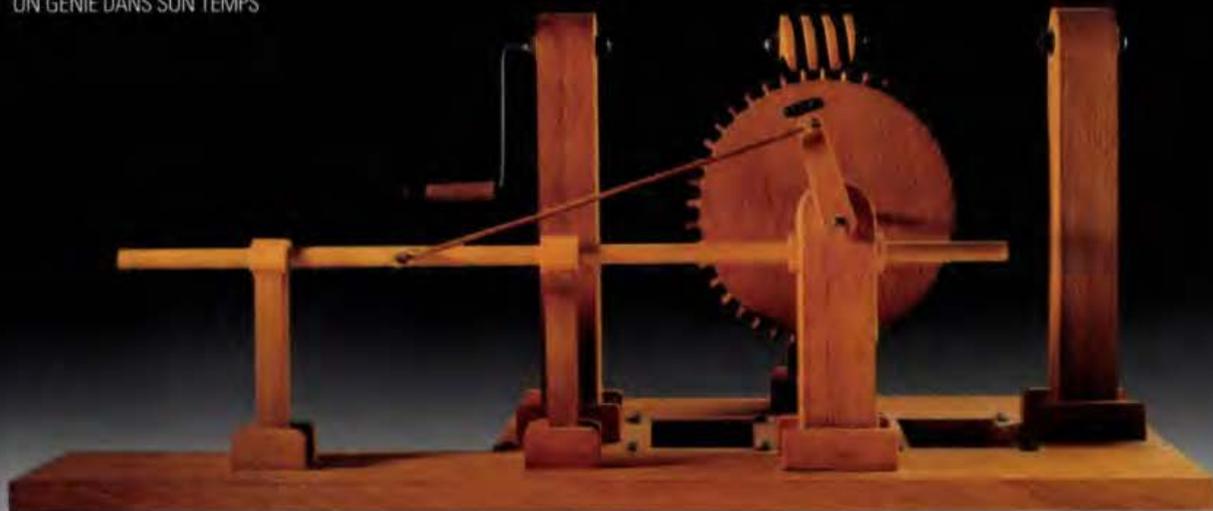
Handwritten text in the top right corner, possibly a page number or reference.

Handwritten text in the top left corner, likely a title or introductory notes.

Handwritten text in the middle left section, providing detailed descriptions or instructions.

Handwritten text in the bottom left section, possibly concluding remarks or a signature.





(plantes et arbres, notamment sous le vent, mouvements de la surface de l'eau, nuages, soleil...) dans leurs proportions, les inscrivant si nécessaire dans des épures géométriques indicées de points remarquables. Il donne ensuite à voir les «armatures» cachées sous les formes, par exemple du corps: les muscles et les ligaments sous la peau, les nerfs et les artères qui les sillonnent, les os sous les muscles, leurs jointures... Et pour que la mise à nu soit complète, le trait, comme le scalpel, est sollicité pour varier les angles, grossir les détails critiques, représenter des coupes... Cette grammaire du dessin a pour vertu heuristique d'enrichir de nouveaux systèmes la mécanique universelle du monde, d'ajouter de nouvelles pages à son répertoire.

Une partie de ce dernier était cependant connue depuis des siècles: du levier au treuil et à la vis sans fin, les

**Vis sans fin avec roue dentelée et engrenage hélicoïdal**

Maquette d'après le *Codex de Madrid* (folio 17 r).  
Coll. Museo Ideale Leonardo Da Vinci, Vinci.  
© DeAgostini / Leemage.

principales machines simples, que Léonard recombine dans des plus dispositifs complexes, avaient été décrites par les mécaniciens grecs—dont Archimède, Philon de Byzance et Héron d'Alexandrie. Un peu avant sa naissance et pendant sa jeunesse, cet héritage, complété de nouvelles inventions, tels la bielle-manivelle ou les engrenages des formes variées, avait été valorisé par une brochette de talents hors pair, à la fois architectes, peintres et ingénieurs, précédant en cela Léonard: l'Allemand Konrad Kyeser, Roberto Valturio, Leon Battista Alberti, Filippo Brunelleschi, Bonaccorso Ghiberti, Taccola, Francesco di Giorgio, pour ne citer que les plus connus. Ensemble, ils ont laissé, parfois rassemblées dans des traités techniques, de nombreuses études de machines, vouées au levage, au déplacement de charges, à l'art militaire, certaines mues par la force hydraulique, d'autres par le vent, le plus grand nombre combinant leviers, engrenages et vis sans fin.

C'est dans leur sillage que s'inscrit Léonard, s'octroyant même certains des dessins de ses prédécesseurs, mais ajoutant à ce corpus une précision de trait supérieure et l'invention de machines inédites reposant sur l'imitation de la nature. Exemple le plus connu de cette dernière catégorie: l'aile volante imitant le vol des oiseaux.

Ces machines en images n'étaient pas seulement des rêveries techniques. Elles étaient aussi là pour faire valoir les talents de leur auteur auprès de ceux qui pouvaient l'entretenir: ces princes italiens, rivalisant de puissance et de prestige, et enclins à s'adjoindre les services de quiconque pourrait à la fois couvrir de dômes leurs cathédrales, renforcer leurs murailles, aménager leurs villes et leur territoire et couvrir les murs de leur palais de chefs-d'œuvre symboliques des temps nouveaux. Les aléas des relations internationales de l'époque firent que Léonard, après avoir servi les maîtres de Florence, de Milan, de Venise et de Rome, s'en vint exercer ses derniers talents auprès du roi victorieux d'alors: François I<sup>er</sup>, le roi de France.



**Étude de rapports de proportion d'une église et sa coupole**

Manuscrit B (folio 17).  
Coll. bibliothèque de l'Institut de France, Paris.  
© DeAgostini / Leemage.

Léonard considérait ces études de temple comme les plus démonstratives de ses conceptions architecturales. La géométrie y est partout: plan au sol octogonal, lanterneau de la coupole principale à la verticale du centre, campaniles symétriques, à quoi s'ajoute la recherche constante de proportions idéales.

## Entretien avec François Saint Bris, président du château du Clos Lucé «La bicyclette ? Une légende !»

**Léonard de Vinci passe pour un visionnaire de l'ingénierie hydraulique et militaire.**

**Est-ce justifié ?**

C'est indéniable, il avait des qualités incomparables et le faisait savoir ! Mais il faut replacer l'homme dans son contexte. L'Italie connaît alors une révolution technologique sans pareil et Léonard répond à la demande de son temps. À l'heure où l'industrie textile fleurit, il invente le marteau batteur d'or, une sorte de laminoir mécanisant la fabrication des fils d'or. Tandis que l'Angleterre et la France peinent à sortir de l'ère médiévale, les Médicis, les Sforza et les papes rivalisent en s'entourant d'ingénieurs illustres. Il y avait donc un terreau favorable. Léonard s'est beaucoup appuyé sur les travaux de Francesco di Giorgio, Alberti, Taccola, Brunelleschi, et de tant d'autres. Il a excellé dans le perfectionnement de systèmes préexistants, comme le moulin à eau, pour lequel il a créé une douzaine d'applications. Par ailleurs, on lui connaît des travaux réalisés en

binôme avec le mathématicien Luca Pacioli, qui l'a aidé dans ses recherches sur la géométrie.

**Comment expliquer son mythe de génie ? Est-il dû à la popularité de ses carnets ?**

À la Renaissance déjà, Léonard était célèbre. Louis XII comme François I<sup>er</sup> le nomment «Premier ingénieur et architecte du Roi». Son savoir faire était reconnu. Cela dit, il est vrai que les carnets ont largement contribué à faire connaître ses inventions. Jusqu'à la fin du xx<sup>e</sup> siècle, peu s'y intéressaient, mais aujourd'hui une vingtaine de «codex» sont répartis dans le monde (Bill Gates a racheté récemment le *Codex Leicester* traitant d'astronomie). Et pas une année ne s'écoule sans que plusieurs musées ne consacrent à Vinci une exposition.

**Lui connaît-on des inventions plus farfelues, voire des ratées ?**

Qui, par exemple, il a créé une machine de combat excentrique. Il s'agissait d'un attelage de chevaux muni de faux tournantes. Un tel appareil existait déjà dans l'Antiquité mais il était mû par des éléphants.

Léonard était un savant plein de fantaisie. Imaginez, il a conçu pour une fête, offerte en 1518 à Amboise, un décor de forteresse avec des fauconneaux qui, du haut des créneaux, crachaient des chiffons devant la cour éblouie ! Bien sûr, certaines créations se révèlent incomplètes. En reconstituant une maquette de «l'automobile», le Pr Paolo Galluzzi a découvert une pièce manquante dans son système d'engrenage. En revanche, d'autres inventions sont remarquables.

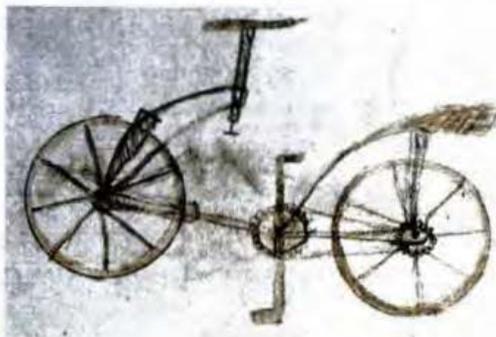
**À tort, l'opinion lui a attribué l'invention de la bicyclette. Faut-il y voir la preuve d'une certaine démesure ?**

De toute évidence, le dessin de cette bicyclette découvert entre



deux pages collées du *Codex Atlanticus* n'est pas de sa main. La fièvre de la rumeur a fait le reste. Avouons que Léonard était un brillant ingénieur mécanique. Il aurait pu tout à fait être l'auteur d'une bicyclette puisqu'il a dessiné des pignons à roues dentées entraînant une chaîne de transmission. Certes, il n'a pas tout inventé, mais il a tellement rêvé l'avenir qu'il l'a souvent anticipé.

PROPOS RECUEILLIS  
PAR PAULINE MARI



Une bicyclette dessinée dans le *Codex Atlanticus* (folio 133) et sa reconstitution

© Leemage / © Bridgeman Grouden



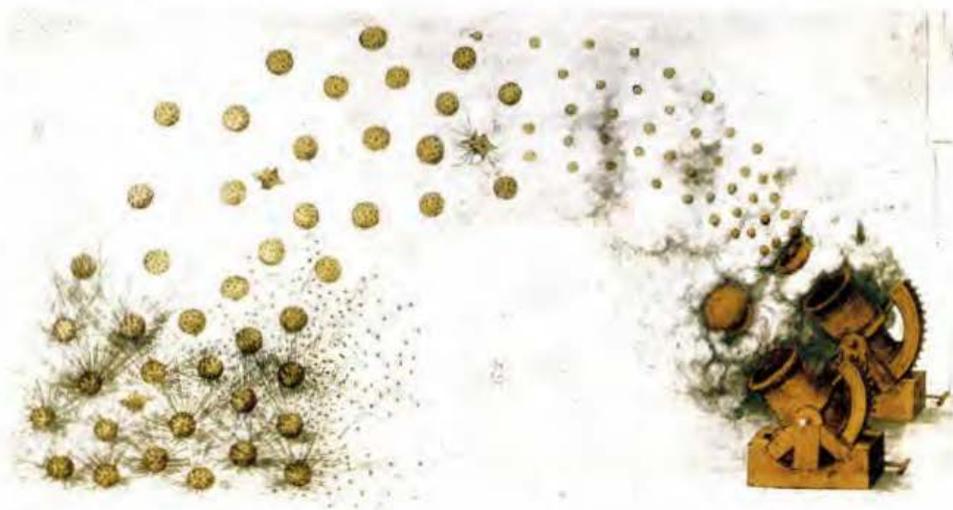
# Des machines au service de l'attaque

Dès la fin du xv<sup>e</sup> siècle, les ingénieurs mettent leur talent au service de la stratégie militaire. Vinci ne sera pas en reste.

**A** la fin du xv<sup>e</sup> siècle et au début du suivant, l'artillerie constitue l'arme nouvelle par excellence. Les canons, passés du fer au bronze vers 1480, ont gagné en fiabilité et, fixés sur affûts à roues, sont également devenus mobiles. Quant aux boulets, ayant quitté l'âge de la pierre pour entrer dans celui du métal, ils sont désormais calibrables et plus efficaces. L'ensemble de ces innovations a permis une diversification des longueurs et calibres, ainsi que la conception d'armes inédites tels les ribaudequins: disposition en parallèle de plusieurs canons de petit calibre sur un affût monté sur roues (milieu du xv<sup>e</sup> siècle). Quant à la mise à feu, elle s'est améliorée - utilisation de mèches et poudre fabriquée hors du champ de bataille -, a gagné en rapidité, même si le service des pièces d'artillerie reste une activité à haut risque. Dans les guerres de cette époque, le plus souvent issues de revendications de légitimité territoriale, l'attaque, forte de cette arme puissante, prend le pas sur la défense. Les règles de l'architecture

militaire doivent être progressivement redéfinies: toujours entourés d'un fossé, murs et tours de fortifications perdent en hauteur et s'enrichissent d'éléments séparés pour multiplier les axes de tir. Ceci pour l'artillerie comme arme de siège. Mais depuis 1450 une autre utilisation stratégique est apparue: l'artillerie de champ de bataille. En 1453, un an après la naissance de Léonard, c'est sous les boulets de trois cents canons de l'armée du roi de France que les troupes anglaises de Talbot sont taillées en pièces, à quelques kilomètres de la ville aquitaine de Castillon. Une victoire suffisante pour mettre un terme à la guerre de Cent Ans. Avec les canons, les cavaliers aux lourdes armures, trop vulnérables aux boulets, disparaîtront définitivement des théâtres d'opérations, tandis que l'infanterie, montant en importance, sera redistribuée dans un nouvel ordre de bataille. C'est dans ce nouveau paysage militaire que les artistes-ingénieurs italiens, Léonard en tête, eurent à faire valoir leur disposition à la réflexion tactique.

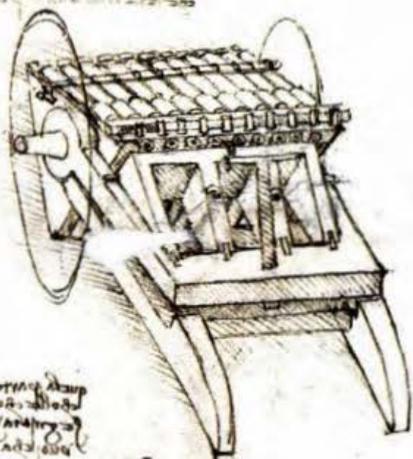
P.K.



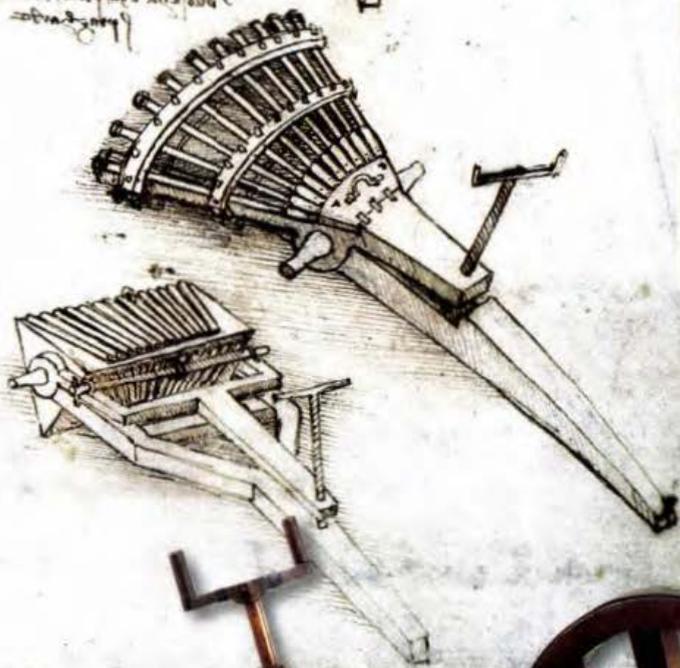
## Étude pour des canons à boulets

Manuscrit de la Royal Library, Windsor.  
© Centre / Leemage.

Cet apparent ancêtre du mortier et du shrapnel (un obus creux à fragmentation, inventé à la fin du xviii<sup>e</sup> siècle) est, selon Léonard, capable de semer la terreur parmi l'ennemi. Posée sur un affût fixe, cette bombarde est sans doute d'une efficacité limitée, mais le principe d'utiliser un projectile comme vecteur de munitions de plus petites tailles a connu de nombreuses variantes jusqu'à nos jours.



Handwritten notes in a cursive script, likely Leonardo da Vinci's, providing technical specifications or instructions for the device shown in the drawing above.

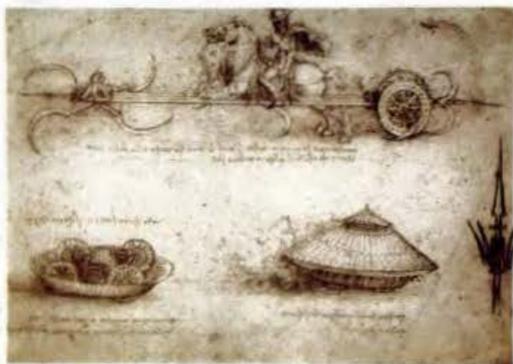


**Étude pour canons à  
cannes multiples  
(Codex Atlanticus)  
et une de ses maquettes**

Coll. Biblioteca  
Pinacoteca Ambrosiana,  
Milan et Coll. musée de  
la Science et des  
Techniques, Milan.

© Leemage / © Costa Leemage

Au xv<sup>e</sup> siècle, le boulet  
de bronze et les roues  
apportent à l'artillerie  
fiabilité et mobilité.  
Monté en parallèle ou  
en éventail, le canon  
devient une arme  
capable de décimer  
des regroupements  
d'infanterie.



**Maquette de char d'assaut à base circulaire  
et couverture conique**

D'après le croquis ci-dessus représentant  
plusieurs types de chars, conservé au British  
Museum.

© Coll. Museo Ideale Leonardo Da Vinci, DeAgostini /  
Leemage / © Costa / Leemage

*Blindé, sûr et inattaquable...* Ainsi Léonard  
décrit-il son fameux «char d'assaut». Insolite  
et spectaculaire surtout, suffisamment pour  
avoir suscité plus tard l'idée qu'il l'avait  
inventé.



## 2 Fasciné par la géométrie interne des machines

Du jour où les progrès techniques ont été soutenus par de grands mécènes, l'évolution du génie civil n'a plus connu de limites.



Plutôt que de l'invention de machines nouvelles, le xv<sup>e</sup> siècle italien tire peut-être une plus authentique originalité d'avoir donné à la technique une légitimité culturelle. Cela tient bien sûr à la dualité de compétences artistiques et techniques que les puissants d'alors exigent de tout homme de l'art pour qu'il accède à la renommée, aux subsides et à leur protection. Ce faisant, ils le placent à un rang qu'aucun de ses prédécesseurs-artisans européens n'avait certainement jamais connu. Dans les siècles précédents,

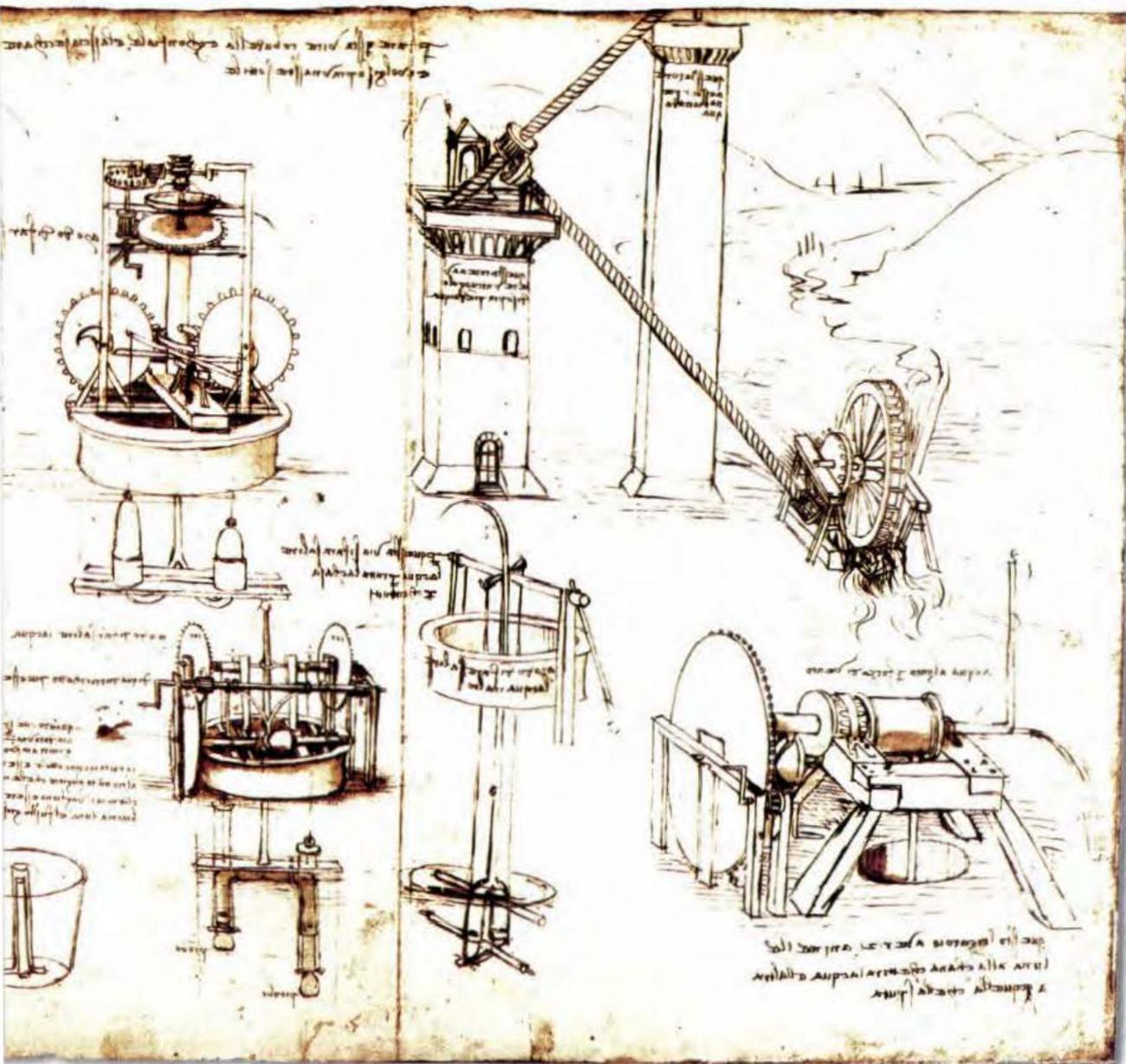


### Maquette de grue tournante

D'après le croquis du Codex Atlanticus (folio 105 et 847), ci-contre. Coll. Museo Ideale Leonardo Da Vinci, Vinci, Coll. Biblioteca e Pinacoteca Ambrosiana, Milan.

© DeAgostini / Leemage / © DeA / Ambrosiana / Leemage.

La poulie, la corde et les bâtis étaient à la base de tout engin de levage médiéval. À la Renaissance, ces systèmes se complètent d'éléments qui facilitent la manipulation de charges lourdes, tels ces jeux de cabestans sur une étude de grue tournante.



beaucoup plus riches en innovations qu'on se plaît à le croire, savoir-faire et machines ne sortent pas en effet des petits cercles de spécialistes concernés. Lors de la construction d'une cathédrale par exemple, grand chantier par excellence, seuls les artisans bâtisseurs s'intéressent à l'amélioration de l'efficacité mécanique des machines: treuils, cages d'écureuil ou autres. Quand, plus tard, cet univers technique s'est trouvé investi par de nouveaux regards, notamment royaux, un mouvement naît et, de la création des académies et manufactures, à la Grande Encyclopédie et aux premières écoles d'ingénieurs, ne cessera plus. Historiquement, Léonard est venu se placer au sein d'une communauté d'artistes techniciens qui avaient déjà ouvert la voie. En 1452, l'année de sa naissance, les systèmes de levage conçus par Brunelleschi pour la construction de la

fameuse coupole de la cathédrale de Florence sont encore dans tous les esprits. Ce sont ces précurseurs qui, avant Léonard, ont redécouvert l'architecte romain Vitruve et interprété la forme de ses écrits comme une excellente voie de diffusion d'un savoir technique. Un savoir qu'on veut éblouissant: circulant dans la géométrie interne de ces machines, comme l'eau suit des lignes de pente, un mouvement initial déplace ses points d'action dans le sens voulu par des crémaillères, se transmet de roues verticales à des roues horizontales par une succession d'engrenages, puis gagne des étages par des vis d'Archimède... Autant de parcours qui sont des parcours de pensée – la plupart de ces machines ne seront jamais construites –, et font de l'observation de ces dessins une sorte de voyage dans les arcanes d'un imaginaire logique.

**Machines hydrauliques exploitant l'énergie de l'eau et, à gauche, un homme respirant sous l'eau au moyen d'un tube**

Dessin à la plume dans le *Codex Atlanticus*.  
© Léonard.

Turbulente ou destructrice, l'eau fascine Léonard. La maîtriser est donc de toute nécessité. D'où d'innombrables études sur les moyens de la pomper ou de l'élever et sur des machines accouplées à des roues à aubes. Sans oublier les bateaux, les ponts, et les canaux.

P.K.

### 3 Le corps humain : Dieu n'y a plus sa place

Au début de la Renaissance, le corps humain devient un champ d'investigations. Léonard, aux côtés des anatomistes, y apportera sa contribution.



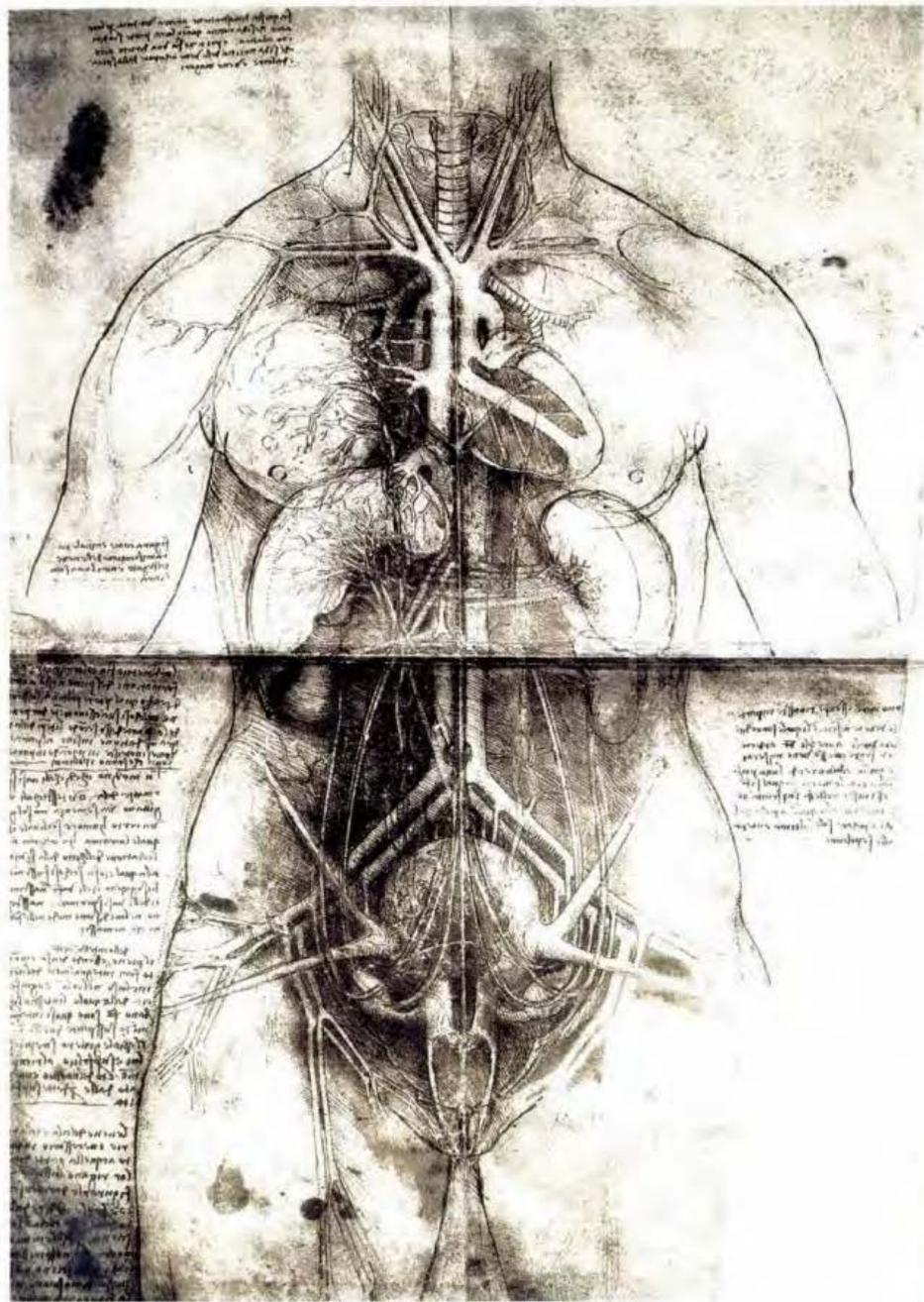
Au XIII<sup>e</sup> siècle, la tête, ronde et où se placent les yeux, rappelle le ciel et les étoiles. Le corps dans son entier est relié à la tête, comme la terre l'est au ciel. Les os et les veines sont au corps ce que les pierres et les rivières sont à la terre. L'air, la terre, l'eau et le feu forment le corps comme ils forment le monde. Le corps est une image en réduction de l'Univers, un microcosme : chacune de ses parties rappelle le macrocosme. Ainsi conçoit-on le corps dans le monde médiéval : un espace de correspondances entre l'homme et la Création dont on ne peut donner à voir l'organisation intime. La médecine pourtant, dont le prestige s'était accru du fait de savants arabes qui avaient enrichi l'héritage de Galien, commençait à revendiquer, pour la qualité de son enseignement, l'intérêt d'une connaissance de la topographie interne du corps humain. Du XIV<sup>e</sup> siècle datent ainsi les premiers ouvrages d'anatomie montrant des planches, celui de Mondino de Luzzi (rédigé en 1316) et de son élève Guy de Vigevano (rédigé en 1345). Dans les décennies suivantes, la dissection, bien qu'encore clandestine, se pratiquera de plus en plus en réponse à la curiosité tout à la fois de médecins et d'artistes. Léonard s'y intéresse d'abord pour l'exactitude de son trait. Mais il nous en dit aussi que, pour tracer des représentations précises, plusieurs dissections de la partie étudiée (le plus souvent trois) sont nécessaires, de sorte qu'on puisse, dans un dessin

#### Coupe d'un fœtus in utero

Extrait des «Notes et dessins sur la génération et le mécanisme des fonctions intimes». Vers 1510-1513.

Coll. Royal Collection, Windsor; © Costa / L'espresso.

Le cordon ombilical est présent mais pas le placenta, quoique le détail grossi en haut à droite puisse représenter une structure d'interface placentaire. L'enfant est montré en position fœtale.



**Étude anatomique  
d'un abdomen**

© Asa / Leemage

En disséquant, Vinci met au jour une disposition d'organes (dont il ignore la fonctionnalité) : ici, le cœur et ses cavités, le foie, les deux reins et les uretères, la vessie, l'aorte abdominale et la veine cave, etc. C'est Georges Cuvier qui, trois siècles plus tard, concevra l'idée de plan d'organisation.

général, remettre en ordre ce que le scalpel n'a pu révéler sur un seul corps; ensuite qu'il faut montrer la même partie sous différents aspects pour en avoir une connaissance complète; qu'enfin il peut être utile de recourir à des démonstrations pour comprendre des fonctionnements: par exemple des fils de lin pour «simuler» des tendons.

Sous les premières incisions, l'espace symbolique du corps médiéval a donc discrètement commencé à se transformer en un espace de nature mécanique au sein duquel Dieu n'aura bientôt plus de place. Il y faudra bien sûr la physiologie dont Vinci ne peut encore que pressentir l'intérêt.

P. K.

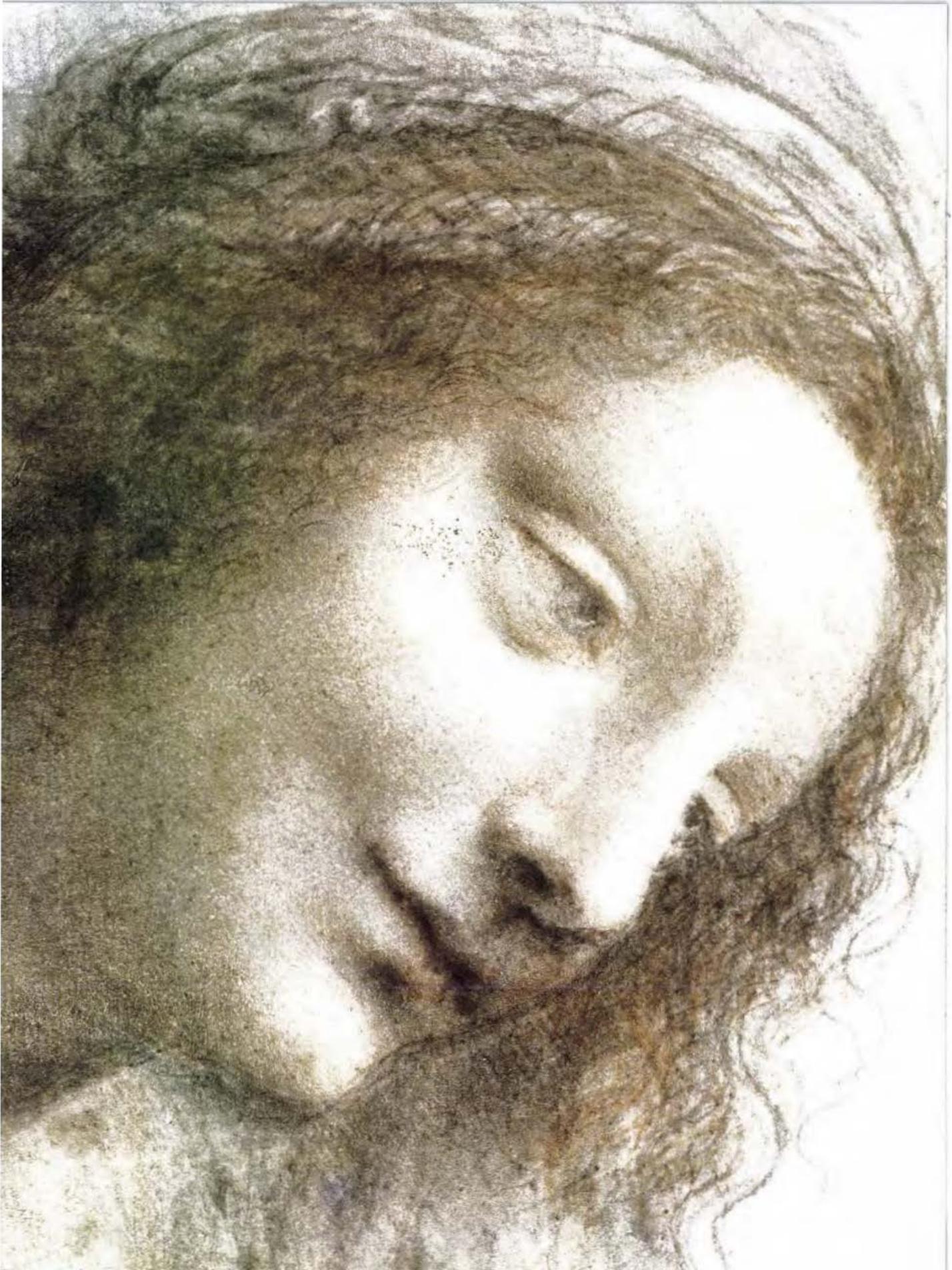
**Étude d'un crâne sectionné**

1489

© Coll. Royal Collection, Windsor

Pour produire une image la plus complète possible, Léonard conseille de savoir varier légèrement les angles de présentation: en haut, le crâne ouvert selon un plan sagittal est vu en perspective, ce qui montre le plancher et ses orifices; en bas, une coupe sagittale classique.





2 /

## Dans l'atelier du maître

LÉONARD DE VINCI

*Etude pour la tête de la Vierge  
de trois quarts*

Vers 1507-1510, pierre noire,  
sanguine et rehauts de blanc (?),  
20,3 x 15,6 cm. Coll. The  
Metropolitan Museum of Art,  
New York.

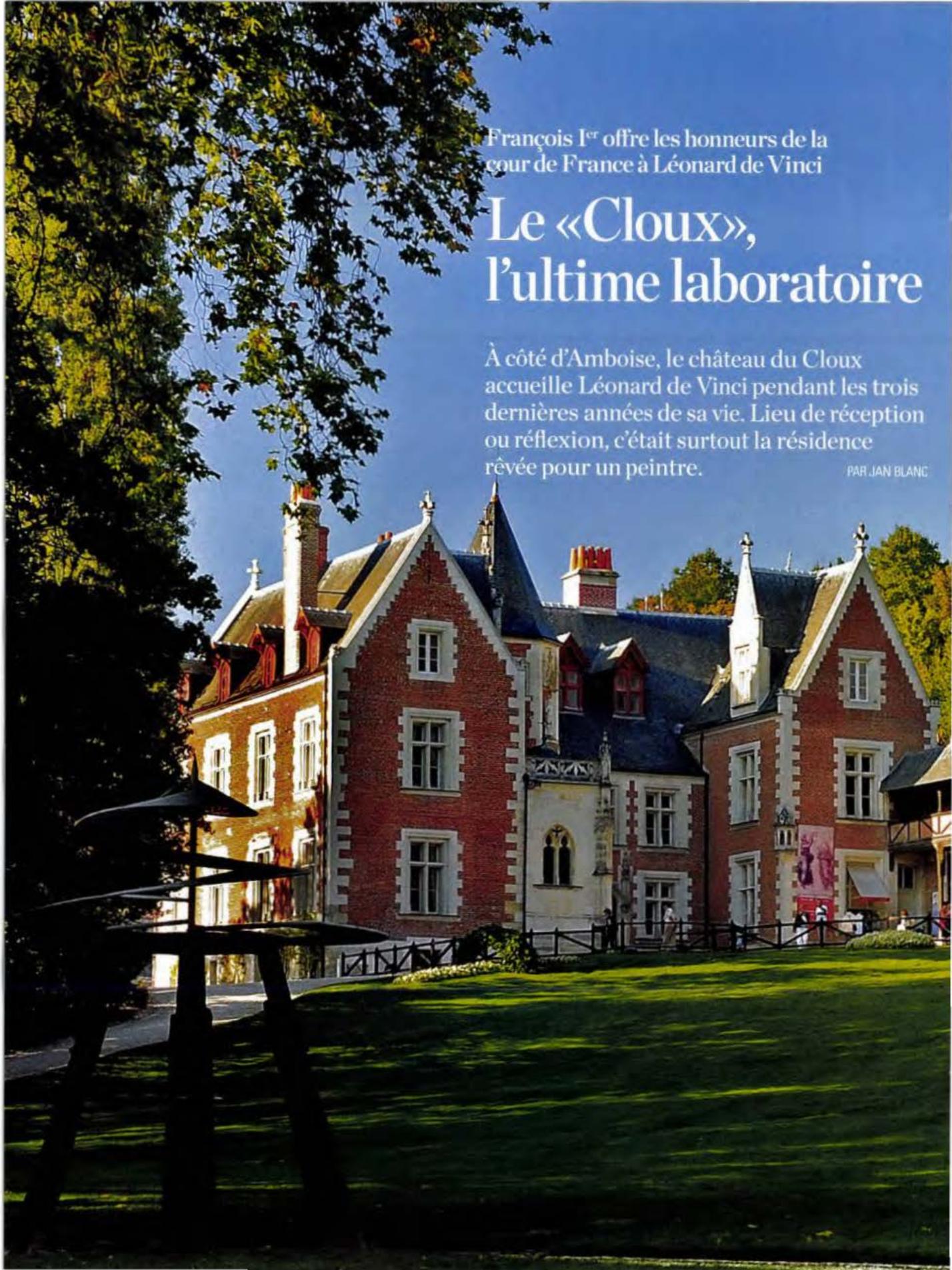
© The Metropolitan Museum of Art,  
Dist. RMN-GP / image of the MMA.

François I<sup>er</sup> offre les honneurs de la cour de France à Léonard de Vinci

# Le «Cloux», l'ultime laboratoire

À côté d'Amboise, le château du Cloux accueille Léonard de Vinci pendant les trois dernières années de sa vie. Lieu de réception ou réflexion, c'était surtout la résidence rêvée pour un peintre.

PAR JAN BLANC





Château du Clos Lucé  
à Amboise, où Léonard  
de Vinci installa son  
atelier à la fin de sa vie.  
© Léonard de Serres

**«Lorsque tu dessines d'après nature, que la lumière vienne du nord, pour ne pas varier et si c'est du midi, tiens la fenêtre couverte d'un rideau; la lumière ne subira aucun changement.»** Léonard de Vinci

**O**n y réalisait des dessins et des tableaux. On y inventait des monuments, des forteresses ou des machines de guerre. On y parlait art, médecine, hydraulique ou optique. L'atelier de Léonard de Vinci était d'abord le lieu de production d'un savoir universel, dont la peinture était à la fois le symbole et le résumé. Y entrer, c'était tenter de pénétrer dans les arcanes d'un espace que le maître a presque toujours cherché à dissimuler aux yeux des curieux, n'ayant eu de cesse de se prémunir contre tout ce qui pouvait l'écartier de ses travaux et de ses réflexions et conservant au cœur de ses nombreux carnets les secrets de sa savante peinture et de sa pensée artistique.

### Le manoir idéal

Des différents ateliers occupés par Léonard de Vinci, celui du Clos Lucé est sans doute le plus connu et le mieux documenté. Lors de son arrivée en France, en 1516, le peintre italien accepte de s'installer dans ce manoir royal en raison de sa proximité avec le château d'Amboise, auquel un tunnel construit au milieu du xv<sup>e</sup> siècle donne directement accès, et où le

roi François I<sup>er</sup> réside fréquemment. Recevant une pension annuelle de mille écus d'or en tant que peintre du roi, Léonard se doit de résider au plus près de la vie de la cour, de ses demandes comme de ses exigences. Les nombreuses pièces du Clos Lucé lui permettent de recevoir ses hôtes les plus prestigieux mais aussi de vaquer à ses différentes occupations scientifiques et artistiques. Sa demeure est tout autant un lieu de réflexion que de spectacle. Des fêtes y sont organisées par le peintre lui-même, comme celle qu'il conçoit, le 19 juin 1518, autour du thème de la fête du Paradis qu'il avait imaginée, près de trente ans plus tôt, à Milan. Le Clos Lucé est aussi le lieu rêvé pour un peintre. Situé sur les hauteurs d'Amboise, le manoir dispose d'une lumière idéale, sans vis-à-vis – un point auquel est très attaché Léonard, dont les dessins et les notes montrent bien l'importance qu'il accorde à l'éclairage de son atelier : «Lorsque tu dessines d'après nature, que la lumière vienne du nord, pour ne pas varier ; et si c'est du midi, tiens la fenêtre couverte d'un rideau; ainsi, même si le soleil la frappe à longueur de journée, la lumière ne subira aucun changement. La hauteur de la lumière devra être telle que chaque corps projette



GIAN GIACOMO CAPROTTI,  
DIT ANDREA SALAI  
**Autoportrait en saint  
Jean-Baptiste**

Vers 1510-1520, tempera et  
huile sur bois, 73 x 51 cm.  
Coll. Biblioteca e Pinacoteca  
Ambrosiana, Milan.  
© Veneranda Biblioteca  
Ambrosiana / Dea / Laemage.

GIOVANNI ANTONIO  
BOLTRAFFIO  
**Portrait de Francesco Melzi**

xvi<sup>e</sup> siècle, dessin.  
Coll. privée.  
© Laemage



## Le château retrouve sa beauté originelle

Depuis 1854, la famille Saint Bris est propriétaire du Clos Lucé. Un siècle après l'acquisition, les portes de la maison sont ouvertes au public. Selon les vœux d'Hubert Saint Bris, l'ambition du Clos est d'être un haut lieu de l'humanisme et de la pensée internationale, dans un monde qui cherche, à travers ses troubles, le chemin d'une nouvelle Renaissance. Aujourd'hui le grand projet du château est de devenir le premier espace de synthèse européen dédié à la connaissance et à la découverte de Léonard de Vinci et de la Renaissance, avec les concours de la communauté culturelle et scientifique internationale. Investissements dans les travaux de restauration, innovations technologiques, développement international, démarche de qualité et d'excellence contribuent à faire du Clos Lucé un château pour le futur. Cette demeure historique est aujourd'hui ouverte à tous. Sur le plan patrimonial, en plus d'expositions, elle a notamment conduit la restauration des chambres de Léonard de Vinci et de Marguerite de Navarre.

«O temps, passé jaloux qui consume toute chose», soupirait Vinci...

Depuis les années 1980, le programme de restitution du Clos Lucé à son état d'origine s'emploie à faire mentir son illustre occupant. Ici, le temps rend désormais au château tout ce qu'il lui avait volé. Après les façades (2005-2009) et le premier étage, deux autres tranches de travaux se succéderont. L'une (2012-2013) concernera la cage d'escalier et le couloir du rez-de-chaussée, largement modifiés au <sup>XIX</sup> siècle. L'autre (2013-2014) rendra les salons <sup>XVIII</sup> à leur destination première : les ateliers de Léonard tels qu'ils existaient entre 1516 et 1519. Depuis 1954, date des premiers travaux de réhabilitation entrepris par Hubert Saint Bris et son épouse Agnès, puis poursuivis par Jean, leur fils aîné, la volonté de retrouver une cohérence architecturale basée sur une recherche historique documentée s'est imposée. Nous sommes donc passés résolument d'une restauration familiale à une restauration patrimoniale.

FRANÇOIS SAINT BRIS

**Le château du Clos Lucé**

Coll. Jean-Baptiste Leroux, Paris.

© Collection Jean-Baptiste Leroux, Dist. RMN-GP / Jean-Baptiste Leroux.

**La grande salle du Clos Lucé et la chambre de Léonard de Vinci**

© Léonard de Serres



**«Le peintre ou le dessinateur doit être solitaire, pour que le bien-être de son corps n'altère point la vigueur de son esprit; et en particulier, quand il s'adonne à la spéculation et à l'étude des choses...»** Léonard de Vinci

sur le sol une ombre de même longueur que sa hauteur.» (Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. 2038, fol. 33r.)

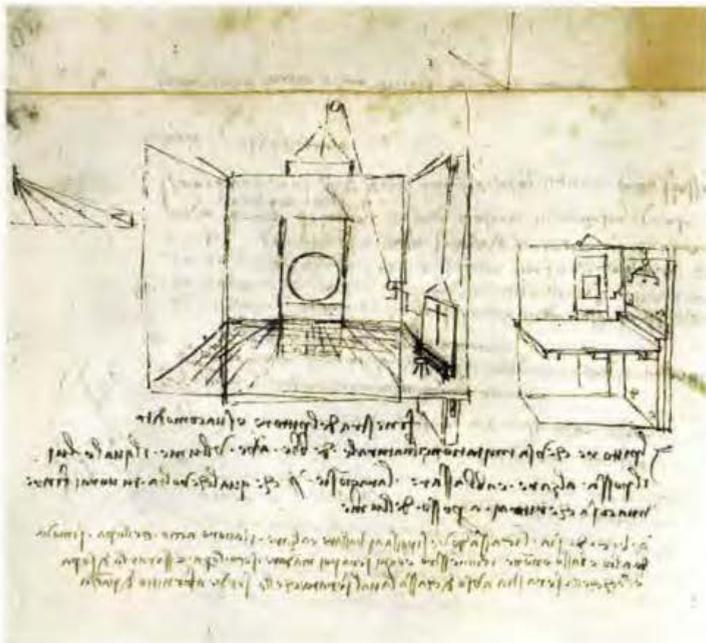
Accompagné de son fidèle serviteur Battista da Villanis, auquel s'ajoute une cuisinière, Mathurine, Léonard de Vinci est aussi épaulé par les assistants qui ont été les siens lors de son séjour à Rome, entre 1513 et 1516, ses deux fidèles collaborateurs, Gian Giacomo Caprotti (v. 1480-1524), dit «Salai» et Francesco Melzi (1491/1493-v. 1570). Les deux *garzoni* présentent deux profils bien différents. Dans son carnet, Léonard décrit Caprotti comme un petit garçon au caractère bien trempé, un «voleur menteur, obstiné et avide», ce qui lui vaut d'être surnommé Salai ou Salaino – le «petit diable». Léonard apprécie toutefois les talents du jeune homme, qu'il n'est pas le seul à reconnaître. Une dizaine d'années plus tôt, vers 1510, Alvise Ciocha, un agent d'Isabelle d'Este, le décrit déjà comme un artiste «très habile pour son âge» (il a alors une quinzaine d'années) et demande au Pérugin, qui travaille alors pour la marquise de Mantoue, de suivre les conseils du jeune peintre. Salai accompagne d'ailleurs Léonard lors de ses voyages, comme, en 1499, quand le maître

séjourne à Mantoue, Venise et Florence. Melzi, en revanche, appartient à une noble famille lombarde (son père a été sénateur à Milan avant de devenir capitaine dans l'armée de Louis XII), ce qui explique peut-être le traitement de faveur dont il fait l'objet, lors de son arrivée en France – il reçoit une pension annuelle de 400 écus d'or. Les deux apprentis de Léonard sont surtout chargés de seconder leur maître, alors âgé et diminué, pour les grandes commandes en réalisant des tableaux originaux d'après ses dessins ou des variations d'après les œuvres du premier peintre de François I<sup>er</sup>. En témoigne notamment la *Vertumne* et *Pomone*, peinte par Melzi lors de son séjour au Clos Lucé, dans l'atelier de Léonard, et où l'attitude des figures, la palette chromatique restreinte et le traitement des contours en *sfumato* renvoient directement au modèle du maître milanais.

#### LÉONARD DE VINCI

##### Vue intérieure de l'atelier du peintre (Codex Ashburnham)

Complément du manuscrit A, fol. 4 verso, 1490-1492, crayon et encre, 21,3 x 14,8 cm. Coll. bibliothèque de l'Institut, Paris.  
© RMN-GP (Institut de France) / René-Gabriel Ojeda.



#### Les secrets bien gardés de Léonard

Compte tenu de la réputation européenne de Léonard de Vinci, son atelier ambacien devient un lieu de villégiature apprécié. Le 15 octobre 1517, le cardinal Louis d'Aragon, qui fait alors le tour de l'Europe, rend visite au vieux peintre. Son secrétaire, Antonio de Beatis, en témoigne dans les notes de son *Itinerario*, où il décrit les œuvres alors vues dans l'atelier : «Monsieur Léonard de Vinci, âgé de plus de soixante-dix ans, excellentissime peintre de notre temps, montra trois tableaux à Sa Seigneurie : celui d'une dame florentine, faite au naturel, à la demande de feu Julien II le Magnifique ; un autre de saint Jean-Baptiste jeune ; et une Vierge à l'Enfant, sur les genoux de sainte Anne. Ces trois tableaux sont d'une rare perfection. Il est vrai qu'en raison d'une paralysie de la main droite on ne peut plus attendre de chef-d'œuvre de sa part.»

Comme le souligne de Beatis, Léonard se contente de montrer à ses visiteurs des œuvres relativement anciennes. Pourquoi ne choisit-il pas de montrer à ses hôtes de marque ses deux grands chefs-d'œuvre alors en sa possession, le *Saint Jean-Baptiste/Bacchus* et la *Joconde*, tous deux aujourd'hui au Louvre ? Si cela avait été le cas, Antonio de Beatis aurait certainement mentionné la présence des toiles. Connu pour son perfectionnisme, qui l'a parfois amené à laisser des œuvres inachevées (*L'Adoration des Mages* de la galerie des Offices) ou à en céder l'exécution à d'autres artistes (la *Vierge aux ruchers* de la National Gallery de Londres), Léonard n'est sans doute



toujours pas satisfait de ces deux tableaux, pourtant entamés longtemps avant son départ pour la France, et souhaite encore les parfaire. Même diminué, le peintre n'a cessé de protéger les secrets de son atelier.

### Les précieuses notes du maître

À la mort de Léonard de Vinci, en 1519, Melzi et Salai quittent la France pour rentrer en Italie. Encore à Amboise le 20 août 1519, le premier s'installe vers 1520 dans les environs de Milan, dans sa villa familiale de Vaprio, où Léonard avait été invité à résider quelque temps, lors d'un séjour entre 1512 et 1513. Salai s'installe non loin de son ancien camarade d'atelier, à Milan, dans une maison que Léonard lui a léguée. De France, il ne revient pas les mains vides. Par testament, son maître lui a offert plusieurs des tableaux les plus importants, dont la fameuse *Léda*, aujourd'hui disparue, ainsi que *la Joconde*, *la Vierge à l'Enfant avec sainte Anne et saint Jean-Baptiste* et *le Saint Jean-Baptiste*.

De son côté, Melzi a hérité de son ancien maître un autre trésor, tout aussi précieux : la quasi-totalité des

FRANCESCO MELZI

#### *Léda et le Cygne*

D'après l'original perdu de Léonard de Vinci.

1508-1515, huile sur bois, 130 x 78 cm.

Coll. galerie des Offices, Florence.

© DeAgostini / L'espresso

dessins de Léonard, mais encore ses innombrables notes manuscrites. Ayant conservé toute sa vie ces commentaires artistiques et scientifiques afin d'accompagner ses réflexions ou la préparation de ses œuvres, Léonard de Vinci accordait sans doute une valeur considérable à ce fonds d'atelier, suffisamment pour en faire don à son élève favori qui, en vue de valoriser cet héritage symbolique et intellectuel, projette vers 1550 d'en faire publier une partie, sous la forme d'un « traité de peinture » divisé en huit chapitres, en relisant et annotant l'intégralité des dix-huit carnets en sa possession – sept sont connus aujourd'hui, ainsi qu'un fragment. La somme ainsi constituée, inachevée, et restée fameuse sous le nom de *Codex Urbinas latinus 1270* (Bibliothèque vaticane), n'a été publiée qu'en 1651, sous le titre de *Trattato della Pittura*.

S'il est difficile de les lire en raison de l'écriture en miroir adoptée par Léonard, ces notes, souvent agrémentées de dessins et d'esquisses de travail, permettent de reconstituer la pensée d'un peintre cherchant constamment à faire progresser son savoir artistique, technique et scientifique. On y trouve aussi les traces des discussions ou des débats qu'il pouvait engager avec ses élèves et collègues, où Léonard, toujours entouré par ses collaborateurs, se plaint souvent de n'avoir pas suffisamment de temps pour lui et d'être constamment diverti de ses tâches les plus importantes : « Le peintre ou le dessinateur doit être solitaire, pour que le bien-être de son corps n'altère point la vigueur de son esprit ; et en particulier, quand il s'adonne à la spéculation et à l'étude des choses, qu'il a sans cesse sous les yeux et qui procurent à sa mémoire un aliment à conserver précieusement. Si tu es seul, tu seras tout à toi ; accompagné, fût-ce d'un seul compagnon, tu ne t'appartiendras qu'à moitié, ou même moins, d'autant que sera plus grande l'indiscrétion de son commerce. Et si tu as plus d'un compagnon, tu subiras encore davantage le même inconvénient. [...] S'il te faut de la compagnie, chois-la dans ton atelier ; elle t'aidera peut-être à acquérir les avantages qui résultent des diverses méthodes d'étude. Tout autre compagnonnage peut se révéler des plus fâcheux. » Un tel témoignage montre, tout à la fois, l'ambition d'un peintre cherchant à dégager le temps nécessaire à la réflexion et au développement de sa pensée, et les vicissitudes d'un chef d'atelier, soumis aux contraintes des commandes et du travail collectif.

Quatre étapes pour mieux comprendre le processus de l'atelier de Vinci

# Et si c'était Léonard, le copiste ?

PAR THOMAS SCHLESSER

## 1 L'étude préparatoire

Vinci effectue d'abord des études préparatoires pour un sujet et l'invente peut-être en dehors de toute espèce de commande. À l'origine de la *Sainte Anne*, il n'est ainsi jamais fait mention d'un quelconque souhait d'un client extérieur. Certainement l'artiste prend-il l'initiative de peindre ce sujet parce qu'il veut rendre hommage à la ville de Florence (alors dans une situation politique très fragile), lorsqu'il s'y réinstalle en 1500, et que sainte Anne en est l'emblème et la protectrice.

## 2 Les prototypes expérimentaux

Une fois que Vinci a une idée de l'œuvre qu'il veut effectuer, une fois qu'il l'a inventée, une fois qu'il l'a conçue au gré des dessins, qu'elle est donc à l'état de *cosa mentale* et non encore de création matérielle, il dirige ces collaborateurs et les corrige (ou plutôt se corrige lui-même à travers eux) pour qu'ils la concrétisent. Il faut donc imaginer Salai – ou Boltraffio, Melzi ou autres... – en train de réaliser une première version de l'œuvre peinte. Les œuvres de l'atelier de Léonard ne sont pas des copies; elles constituent une étape expérimentale. En d'autres termes, des prototypes.

## 3 L'exécution de Léonard

C'est à partir de prototypes, de ces visions mises en image par ses collaborateurs que, Vinci, à son tour, peint. Et voilà qui explique très bien pourquoi, sur la *Joconde* découverte au Prado, ou sur la version de la *Sainte Anne* de la collection de l'université Los Angeles, sur ces œuvres dites «léonardesques», les détails sont plus précis. Il s'agit de versions achevées qui servaient de modèles intermédiaires que Léonard, lui, copiait et améliorait ! Il copiait certes ce que lui-même avait exigé de ses assistants, mais, oui : il copiait.

## 4 L'inachèvement

Et il ne finissait pas ses tableaux : la *Joconde* n'est pas terminée, pas plus que la *Sainte Anne*. En comparant avec les arrière-plans des œuvres d'atelier, c'est flagrant. En réalité, Léonard cherche, d'après ces prototypes, à signer une œuvre d'une extraordinaire subtilité, dotée notamment du fameux *sfumato* (que les collaborateurs, eux, ne



cherchent même pas à réaliser); cela prend un temps incommensurable. Aussi, les œuvres expérimentales de ses assistants sont-elles des pièces infiniment précieuses pour le puzzle. Elles disent ce que Léonard envisageait de faire ou, quand on constate une correction spectaculaire, ce qu'il a envisagé puis abandonné. Nous voilà bel et bien, grâce à la mise en relation des productions du maître avec celles de ses élèves, dans la tête de Vinci...

ATELIER DE LÉONARD  
DE VINCI  
*L'Ange*

xv<sup>e</sup> siècle, huile sur toile,  
66 x 47,3 cm.  
Coll. musée de l'Ermitage,  
Saint-Petersbourg.  
© Photo The State Hermitage  
Museum / Photo by V. Terebinin,  
L. Kheifets, Y. Molodkovets.



**Version définitive**

**LÉONARD DE VINCI**  
***Saint Jean-Baptiste***

Vers 1513-1516, huile sur bois, 69 x 57 cm.  
Coll. musée du Louvre, Paris.  
© RMN-GR (musée du Louvre) / Hervé Lewandowski.

**Dans la tête du génie: l'exemple du *Saint Jean-Baptiste***

Le cas de la peinture du *Saint Jean-Baptiste* est symptomatique. Les idées de Léonard sont non seulement illustrées par des œuvres autographes, qui sont autant de parachèvements de sa pensée initiale, mais elles sont encore dévoilées par les œuvres d'atelier, qui constituent des marques de sa pensée intermédiaire. Au départ, Vinci

souhaite une figure qui se projette vers l'avant; c'est un personnage qui s'adresse au spectateur, de façon frontale et agressive.

À cette composition première, Vinci substitue une attitude très différente, intériorisée, moins démonstrative. Il fait basculer le bras droit sur le côté gauche du corps, de sorte que la main, au lieu de poindre vers le spectateur,

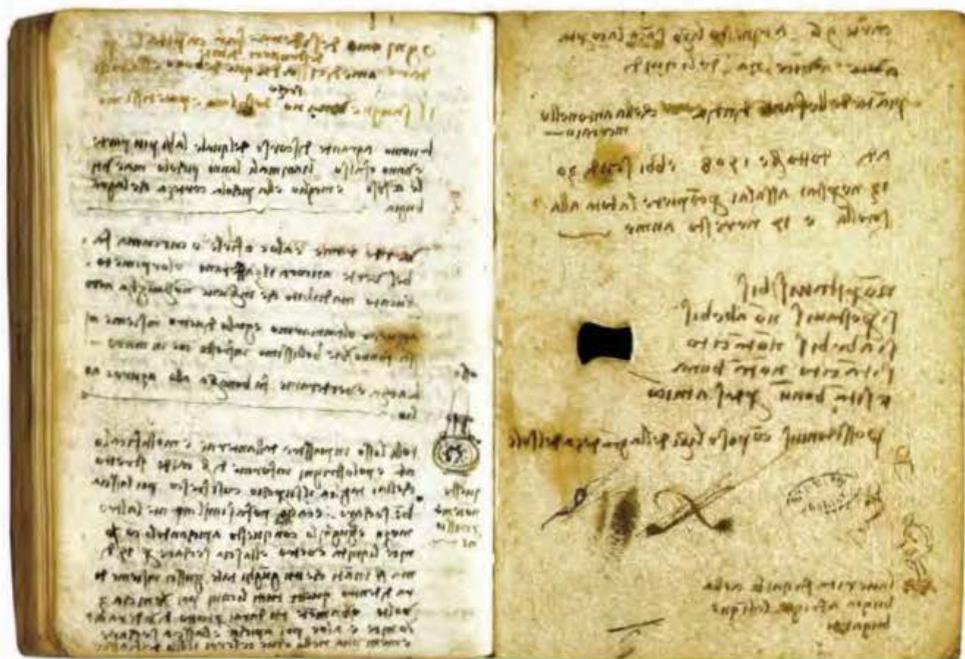
revient davantage à hauteur du visage et produit un effet de spirale. Cela lui offre un dispositif plus propice à sa technique picturale, concentrée sur les passages de l'ombre à la lumière et plus pertinent aussi: Baptiste est bien le dernier des prophètes du christianisme, sortant des ténèbres pour annoncer la vérité divine.

Il a inventé un nouvel art de peindre

# Les leçons techniques du maître

Observer, imaginer, ébaucher, nuancer, agrandir, contraster, estomper... Résumé du savoir-faire de Vinci.

PAR ARMELLE LE GENDRE



LÉONARD DE VINCI  
*Manuscrit F (folios 96 et 97)*  
avec des notes sur divers  
sujets, y compris sur les  
couleurs en peinture. Sur la  
page de gauche est dessiné  
un petit huilier.

1508-1509, Coll. bibliothèque  
de l'Institut, Paris.  
© RMN-GP (Institut de France) /  
René Gabriel Orlida

Les écrits sur la peinture  
de Vinci sont très  
nombreux, dévoilant  
quantité d'enseignements  
théoriques et pratiques  
aux jeunes artistes.

**P**our évoquer le portrait de Monna Lisa, Vasari déclarait dans sa biographie consacrée à Vinci: «Il faut avouer que cette figure est d'une exécution à faire trembler et reculer l'artiste le plus habile du monde qui voudrait l'imiter.» Belle déclaration d'admiration... C'est un lieu commun de le rappeler mais c'est vrai: l'image féminine est belle, délicate. Elle a surtout le caractère de la vie, si bien qu'un observateur attentif pourrait apercevoir, au creux de la gorge, le battement de l'artère. Comment la mince couche de pigments mêlés d'huile peut-elle produire de tels effets? Par quels moyens – quelle alchimie – le peintre peut-il imiter la nature? Investiguons...

## Aiguiser l'œil et exercer la main

Léonard de Vinci n'a cessé de l'écrire: la peinture surpasse toute œuvre humaine. C'est pourquoi il ne peut souscrire à l'opinion commune qui classe cette pratique parmi les arts mécaniques. Peut-on choisir épithète si vil pour désigner une activité si haute? Non, sans doute. Du reste, les œuvres du peintre et les pensées consignées dans ses carnets tendent à prouver que le geste pictural est présidé par l'idée. En somme, les mains ne font que représenter ce que l'imagination a créé.

LÉONARD DE VINCI  
*Portrait de Cecilia Gallerani*  
dit aussi *La Dame à l'hermine*

Vers 1489-1490, huile sur  
bois, 54,8 x 40,3 cm.  
Coll. fondation Czartoryski,  
en dépôt au musée national  
de Cracovie.

© Eiecta / Leemage  
Ce tableau est un des  
portraits les plus aboutis,  
les plus parfaits de  
l'histoire de la peinture,  
et fonctionne sur le mode  
du dépouillement, de la  
simplicité, cher à l'artiste.



Vers 1490, Léonard songe à la rédaction d'un recueil de réflexion comparable au fameux *De pictura* de Leon Battista Alberti (1436). Une première ébauche apparaît dans l'un des manuscrits de la bibliothèque de l'Institut à Paris (manuscrit A). À mesure, il élargit ses vues, il continue d'œuvrer et consigne les remarques qui pourront nourrir ce projet didactique. Mais celui-ci restera incomplet. Après la mort de l'artiste, ses notes sont réunies et copiées en un volume aujourd'hui déposé à la Bibliothèque vaticane (*Codex Urbinas lat. 1270*), volume couramment désigné comme son *Traité de la peinture*. Il y apparaît que l'aptitude d'un homme à voir et, par là même, à saisir, comprendre, est à l'origine du tableau. Léonard s'emploie à scruter le monde pour en pénétrer les arcanes. Son œil embrasse «l'œuvre infinie de la nature» et c'est ainsi qu'il peut la disséquer avant d'en restituer l'image.

Ces notes, d'une rare densité, apportent une connaissance inestimable des aspirations du peintre mais elles n'ont rien de commun avec ces répertoires de recettes ou ces encyclopédies qui, depuis le Moyen Âge, recensent le savoir technique. Léonard exprime une intelligence picturale faite d'un va-et-vient entre la connaissance approfondie des mécanismes de ce monde, la perception de la nature par l'œil et sa restitution. Le Toscan fait preuve d'une puissante détermination dans l'étude mais laisse plusieurs de ses tableaux dans un état d'inachèvement. Force est de constater que la réalisation avait moins de prix à ses yeux que les ressources potentielles de l'idée.

Voilà qui est évident, Léonard de Vinci est homme de science: il mesure, il analyse, il décompose. Ses recherches dans les domaines de l'optique ou de la physiologie de la vue constituent un préalable nécessaire à la peinture. Pour reprendre ses termes, la peinture est «en connexion avec les dix attributs de la vue, à savoir: obscurité, clarté, éclat, matière et couleur, forme et position, éloignement et proximité, mouvement et repos». Autant d'aspects qu'il étudie isolément avant de commencer à peindre.

PAGE DE DROITE  
**LÉONARD DE VINCI**  
**Virgile aux rochers**

1483-1485, huile sur bois,  
199 x 122 cm. Coll. musée  
du Louvre, Paris.

© Photo Josse / Leemage.

Dans ce tableau, Vinci joue d'effets de contrastes et de profondeurs pour produire une sensation d'infini.

**LÉONARD DE VINCI**  
**Draperie pour**  
**une figure assise**

XV<sup>e</sup> siècle, détrempe,  
pinceau, rehauts de blanc,  
26,5 x 25,3 cm. Coll. musée  
du Louvre, Paris.

© RMN-GP (Musée du Louvre) /  
Thierry Le Mage.

Parmi les conseils de Vinci,  
il est dit: «Que surtout les  
étoffes ne cachent pas le  
mouvement».



## 2 Entre ombre et lumière: créer le relief

Le papier teinté, l'encre noire, la plume, le pinceau, la pointe de métal, la pierre noire, la sanguine, le fusain, la craie sont les matières et les outils du peintre. Léonard de Vinci use des uns et des autres pour étudier successivement les formes animales ou les figures humaines, les paysages naturels ou les constructions architecturales. Avec science, il sait ajuster sa technique et multiplie les investigations préparatoires aux grandes compositions peintes.

Sans nul doute, la plume est l'outil le plus commode pour inscrire quelques notes et circonscrire promptement une forme. Les études anatomiques – comme celles qui président à la réalisation du *Saint Jérôme pénitent* du Vatican (vers 1488-1490) – montrent l'extrême habileté du dessinateur comme la perspicacité de l'observateur. C'est qu'en effet Léonard se montre expert dans l'art de disséquer les corps mais il sait aussi bien, par quelques traits sentis, cerner les postures ou les mouvements (projets pour une *Virgile à l'Enfant avec saint Jean-Baptiste enfant*; un nu masculin; têtes de profils, vers 1480-1483), saisir les caractères remarquables ou grotesques des visages (étude de cinq personnages, *Homme dupé par des géants*, vers 1490-1493) et construire une perspective (étude pour *l'Adoration des Mages*, vers 1480-1481). Certaines de ses feuilles sont constellées de griffonnages virtuoses qui montrent comment il habitue son œil à «juger de la longueur et de la largeur des choses». D'autres sont recouvertes de traits enchevêtrés qui témoignent des évolutions d'une composition.

**LÉONARD DE VINCI**  
**Étude de rochers**

Vers 1510, plume, encre et  
fusain sur papier, 18,5 x  
26,8 cm. The Royal Collection

© 2011 Her Majesty Queen  
Elizabeth

© The Bridgeman Art Library

Les escarpements des  
paysages, ses sublimes  
accidents fascinent  
l'artiste, qui explique:  
«Le peintre discute et  
rivalise avec la nature.»





**«Les ombres ont leurs limites à certains degrés et celui qui les ignore produira des œuvres dépourvues de ce relief qui est l'importance et l'âme de la peinture.»** Léonard de Vinci

Ses recherches sur les ombres et les lumières imposent l'emploi d'autres outils comme la pointe métallique sur papier coloré. Ce dernier est préparé au moyen d'un badigeon de pigments bleus, rouges ou gris liés par une colle à du blanc d'Espagne ou de la poudre d'os. Sur un tel support, les marques grises de la pointe de métal, un stylet métallique en argent ou en plomb, alliées aux touches blanches exécutées à la craie ou à la gouache forment un relief saisissant.

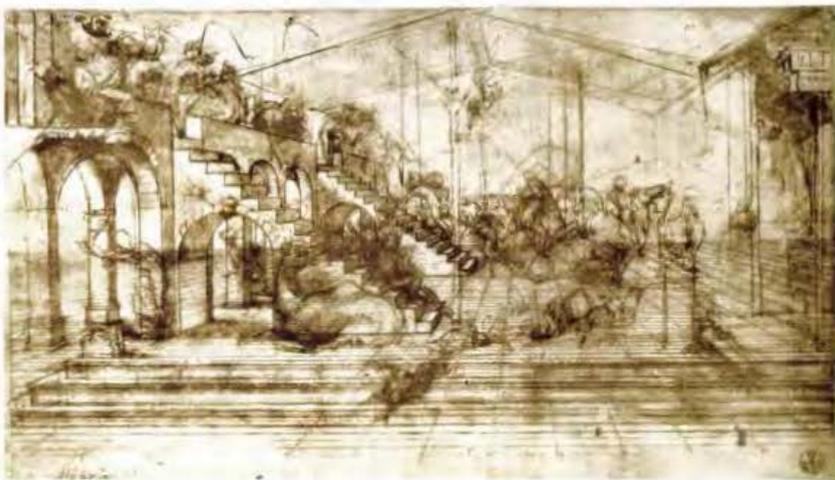
La pointe de métal offre un dessin précis et nuancé mais elle n'a pas la suavité des crayons. Indiscutablement, ces bâtons végétaux ou minéraux, comme le fusain, la craie, la pierre noire ou la sanguine, offrent plus de latitudes encore pour nuancer les clartés et les ombres. Ces dernières sont exécutées par des traits juxtaposés, croisés et parfois atténués au moyen d'une estompe, une petite tige de papier ou de textile roulé qui permet d'étirer la poudre du crayon pour créer des demi-teintes (*Portrait d'Isabelle d'Este*, 1499-1500). La matière est soigneusement modulée. Du reste, Léonard dit au

dessinateur: «Veille à ce que tes ombres et lumières se fondent sans traits ni lignes, comme une fumée.» Cette recherche d'un effet vaporeux trouve son illustration magistrale dans le carton de la *Vierge à l'Enfant avec sainte Anne et saint Jean-Baptiste* (vers 1499-1500) exposé à la National Gallery de Londres.

Dans ses esquisses, ses études, ses croquis, Léonard trace les lignes directrices des figures ou joue des contrastes pour transcrire le volume. Ces recherches ne sont-elles pas complémentaires? Certainement même si le peintre accorde une importance plus grande aux secondes. «Qu'est-ce qui est le plus difficile: la répartition de la lumière et de l'ombre ou le bon dessin? Je soutiens qu'une chose circonscrite dans des limites présente plus de difficultés qu'une autre en liberté. Les ombres ont leurs limites à certains degrés et celui qui les ignore produira des œuvres dépourvues de ce relief qui est l'importance et l'âme de la peinture.» Sans paradoxe, il fait de la peinture un art du relief.

**«La perspective au premier rang de toutes les sciences et disciplines humaines»**

Pour Vinci, «la perspective doit être mise au premier rang de toutes les sciences et disciplines humaines, car elle couronne tant les mathématiques que les sciences naturelles, et s'orne de fleurs de l'une et des autres.» Il en distingue trois types: la perspective linéaire, soucieuse de la juste diminution des choses à mesure qu'elles s'éloignent de l'œil; la perspective des couleurs qui altère celles-ci, là encore, en fonction de leur éloignement. Et toujours selon le même principe, la perspective d'effacement, qui rend les choses moins nettes proportionnellement à leurs distances.



**Étude de perspectives pour l'Adoration des mages**  
 xv<sup>e</sup> siècle, plume et encre sur papier, 163 x 290 cm.  
 Coll. galerie des Offices, Florence. © Luis Ricciarini / Leemage.



### 3 D'études en repentirs : laisser vivre la composition

Pour se faire, il choisit un panneau de bois clair et sans défaut, du peuplier ou du noyer qu'il affectionne lors de son séjour milanais. Après en avoir soigneusement aplani la surface, il applique une première couche d'enduit appelée *gesso grosso* puis une seconde, plus fine, le *gesso sottile*. Parfaitement appliqué et poncé, l'enduit peut recevoir le dessin initial au pinceau et au noir de fumée. Dans le cas de *l'Adoration des Mages*, l'esquisse est tracée librement sans recours au décalque d'un dessin préparatoire, ce qui est tout à fait exceptionnel étant donné la complexité d'une telle composition. En revanche, l'analyse des portraits, du *Saint Jérôme pénitent* ou d'autres encore révèlent l'utilisation de cartons complets ou partiels reportés grâce à la technique du poncif (*spolvero*). Le modèle (ou poncif) est percé d'une multitude de petits trous servant à transférer les contours de la figure sur le panneau même ou sur une feuille de papier vierge utilisée comme carton

secondaire. Ces trous laissent passer la poudre de fusain qui forme sur le support un tracé en pointillé. Par la suite, ces indications schématiques sont reprises au pinceau. Bien rares sont les modèles encore conservés si bien que le carton pour la tête de saint Jean-Baptiste enfant (vers 1482-1483) manifestement utilisé pour la *Vierge aux rochers* du Louvre est exceptionnel. Ces cartons partiels étaient d'une utilisation courante dans les ateliers de la Renaissance; ils constituaient un répertoire de formes auquel le maître ou l'un de ses assistants pouvaient venir puiser. Il n'est pas rare de voir un même modèle utilisé à plusieurs reprises.

Malgré l'usage des cartons, le dessin préparatoire reste libre. De ce point de vue, l'attitude de Léonard est profondément originale puisqu'il continue de faire évoluer sa composition alors que l'exécution est entamée. C'est pourquoi les vues par réflectographie à infrarouge font apparaître tant de repentirs et d'ajouts.

GAUCHE ET DROITE  
LÉONARD DE VINCI  
*La Vierge à l'Enfant avec le chat*

xv<sup>e</sup> siècle, plume et encre brune, 13 x 9,4 cm  
Coll. British Museum, Londres

© The British Museum, Londres; Dist. RMN-GP / The Trustees of the British Museum

D'un groupe à l'autre, Vinci essaye de nouvelles dynamiques de composition. Celle-ci ne trouve sa pleine et belle rigueur qu'après des recherches libres.



PAGE DE GAUCHE

LÉONARD DE VINCI

**Portrait d'Isabelle d'Este**

Vers 1499-1500, craie, estompe, pierre noire et rehauts de blanc sur papier blanc, 61 x 46,5 cm. Coll. Musée du Louvre, Paris. © RMN-GP (Musée du Louvre) / Thierry Le Moège.

Vinci, malgré les demandes pressantes d'Isabelle d'Este, ne fit pas de version peinte de ce portrait dessiné.

LÉONARD DE VINCI

**Tête d'enfant de trois quarts à droite**

xv<sup>e</sup> siècle, plume, pointe de métal, encre brune, lavis brun et rehauts de blanc sur papier préparé gris, 16,9 x 14 cm. Coll. musée du Louvre, Paris. © RMN-GP (Musée du Louvre) / Michèle Bellot.

Il s'agit du carton qui servit à figurer la tête du Baptiste dans la *Vierge aux rochers* du Louvre. C'est Verrocchio qui avait initié Léonard aux avantages des combinaisons de différents cartons.

Léonard justifie d'ailleurs un tel procédé: «Toi qui composes des tableaux, ne dessine pas les éléments de tes compositions à l'aide de contours définitifs, car il t'arrivera ce qui arrive à beaucoup de peintres qui veulent que chaque trait de fusain, même le plus léger, reste inchangé; [...] ils ne récolteront pas d'éloge pour leur œuvre, car il arrive souvent que la créature représentée n'ait pas les mouvements adaptés à l'intention.»

Lorsque la composition est globalement esquissée, le peintre applique une fine couche d'impression (*imprimatura*) constituée de blanc de plomb (ou céruse) mêlée à de l'huile afin de protéger l'enduit et de préparer l'effet de la peinture. Semi-transparente, l'*imprimatura* laisse deviner le dessin initial qui peut ensuite être repris au trait et au lavis de couleur bistre ou noire. Les œuvres inachevées, comme le *Saint Jérôme*, font apparaître ces phases préparatoires. L'observateur attentif verra transparaitre le dessin initial d'un gris bleuté dans la main, le pied et dans certains détails du visage de saint Jérôme tandis que les ombres de l'épaule, du torse, du cou, des drapés et des rochers sont peintes sur la couche d'impression. Léonard joue sur les valeurs et non sur les couleurs qu'il applique dans un second temps seulement. Pour lui,

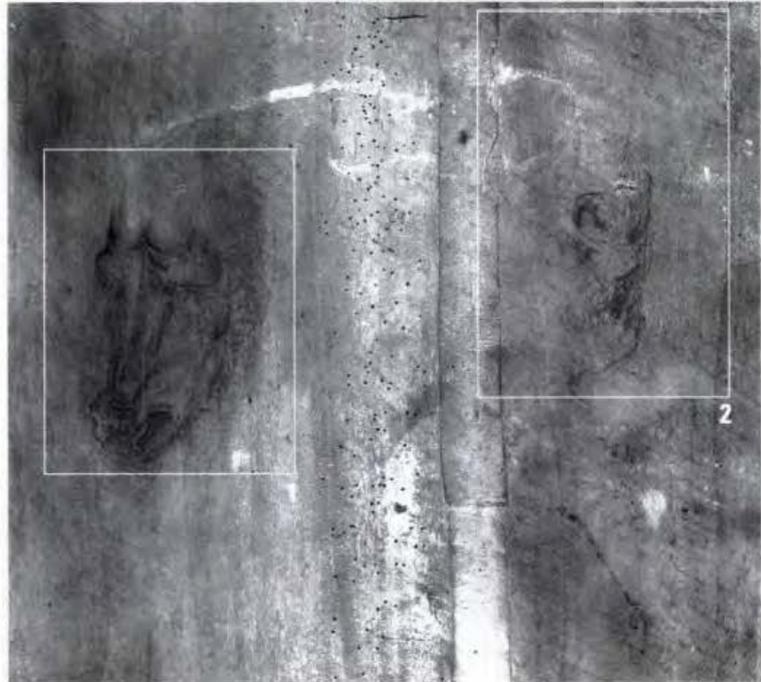


«la peinture n'est qu'un effet et une composition d'ombres et de lumières». Fort de ce principe, il met au point une technique profondément originale dans laquelle un dessin de valeurs extrêmement abouti sert de fondement à la couche picturale.

## Des dessins cachés sur le revers de la *Sainte Anne*!



Grâce à une caméra réflectographique infrarouge, on a pu distinguer, en 2009, trois dessins très effacés de Léonard sur le revers du panneau de peuplier constitué de quatre planches de la *Sainte Anne*. Une tête de cheval de 18 cm sur 10 et la moitié d'un crâne de 16,5 cm sur 10. Une autre ébauche invisible à l'œil nu représente l'enfant Jésus.





LÉONARD DE VINCI

*La Joconde, portrait de Monna Lisa (détail)*

Vers 1503-1506, huile sur bois, 77 x 53 cm. Coll. musée du Louvre, Paris

© RMN-GP (musée du Louvre) / Michèle Urtado.

# 4 L'arme secrète : le *sfumato*

Léonard de Vinci use de peintures à l'huile constituées de pigments minéraux ou végétaux broyés et liés par une huile qui accélère la dessiccation (huile siccativante). Perfectionnée par les peintres flamands depuis le début du xv<sup>e</sup> siècle et adoptée par quelques artistes italiens comme Antonello da Messina, cette technique confère aux couleurs une subtilité nouvelle et de beaux effets de transparence. Autant que l'on puisse en juger, les matériaux employés par Léonard de Vinci sont conformes à ceux de ses contemporains : des huiles de lin et de noix cuites ou crues, des pigments comme le cinabre, le lapis-lazuli, l'outremer, le vert-de-gris et les terres d'ombre. C'est l'usage qu'il fait de ces matières premières qui est neuf.

Dans ses premières œuvres florentines comme dans les tableaux réalisés à Milan, Léonard pose la couleur en couches nombreuses et transparentes sur l'*imprimatura*. Il joue de l'opacité du blanc de plomb et de la translucidité de l'huile. Ainsi, les zones sombres de l'esquisse transparaissent tandis qu'il éclaire les figures au moyen de couleurs claires. Cette superposition de glacis donne un relief gracieux au *Portrait de Cecilia Gallerani (la Dame à l'hermine)* (vers 1489-1490) ou à *la Belle Ferronnière* (vers 1495-1499) qui, malheureusement, présente des craquelures nombreuses. Celles-ci résultent vraisemblablement d'une trop grande épaisseur de la couche supérieure ou d'un défaut de séchage de la couche inférieure.

La première version de la *Vierge aux rochers* (vers 1483-1485), aujourd'hui au musée du Louvre, fascine par son exécution. La délicatesse de la chevelure bouclée, rehaussée par des traits d'une finesse extrême, l'attention portée à la végétation, à l'apparence des tissus lourds et des voiles transparents confirment l'habileté du peintre. Elle fascine plus encore par la manière dont les valeurs sont disposées. Léonard de Vinci n'est pas l'un de ces « beaux parleurs » qui charment par des couleurs éclatantes, mais un illusionniste qui restitue les variations de la lumière.

Dans les années 1490, il multiplie les investigations scientifiques et picturales. Le principe du *sfumato* naît précisément de cette association. Les obscurités peintes dans la

*Vierge aux rochers* confinent parfois à l'indistinction : les couleurs semblent s'éteindre en l'absence de lumière et les zones d'ombres sont presque floues. Le peintre s'en explique : « Lorsque vous reportez sur votre œuvre les ombres, que vous discernez avec difficulté et dont vous ne pouvez distinguer les contours, de sorte que vous les percevez de manière confuse, vous ne devez pas les représenter de façon trop précise sous peine de produire une œuvre peu naturelle. » Le principe du *sfumato* réside précisément dans cette conception illusionniste de la peinture. Le modelé vaporeux n'est pas seulement un effet de style mais il découle de la compréhension de phénomènes optiques : la faible intensité lumineuse ne permet pas à l'œil de voir nettement les contours d'une forme tout comme la distance qui sépare le spectateur d'un objet

**« Lorsque vous reportez sur votre œuvre les ombres, vous ne devez pas les représenter de façon trop précise sous peine de produire une œuvre peu naturelle. »** Léonard de Vinci

altère sa perception. Le peintre doit savoir tirer les conséquences de ces expériences pour restituer les contours, les mesures et les reliefs.

L'historien de l'art Jacques Franck, spécialiste de la technique picturale de Léonard de Vinci, a percé le mystère de ce voile qui rend la transition entre les couleurs imperceptible. Partant du principe que les ombres sont exécutées par la superposition de nombreuses couches constituées de très fines hachures recouvertes par une pellicule translucide de blanc de plomb, il réalise une copie saisissante du visage de sainte Anne. Quelque trois mille heures de travail sont nécessaires. De quoi, en effet, faire « reculer l'artiste le plus habile du monde qui voudrait l'imiter ».

## Le *sfumato* : un outil d'identification sans équivalent.

Vincent Delieuvin commissaire de l'exposition du Louvre, explique au sujet des identifications des œuvres de Léonard : « Les archives ou les analyses de laboratoire donnent des certitudes, mais pas de preuves irréfutables et définitives. Il faut, de toute façon, s'en remettre à l'observation ; on constate avant tout une différence notoire dans le travail, dans la mise en œuvre des pigments pour rendre le passage de l'ombre à la lumière. Cette capacité qu'a Vinci à rendre imperceptibles, sans visibilité du coup de pinceau, ces transitions incroyablement naturelles, n'a pas d'équivalent parmi les artistes de l'atelier, y compris parmi ses meilleurs collaborateurs. Ils n'y arrivent pas et, de toute façon, ne s'y essaient même pas. » T 3

Force des contrastes, camaïeu, richesse du liant...  
Une maîtrise subtile de l'estompe

Dans ses œuvres plus tardives comme *la Joconde*, *la Vierge à l'Enfant avec sainte Anne* ou *le Saint Jean-Baptiste*, Vinci cherche toujours à donner l'illusion du réel, mais il emploie une technique sensiblement différente.

- 1 – Les couleurs saturées du premier plan contrastent avec le paysage lointain traité dans un camaïeu bleuté.
- 2 – Les ombres sont atténuées et la couche d'impression est réalisée dans un blanc pur afin d'apporter une luminosité accrue.
- 3 – Les contours vaporeux sont obtenus par l'utilisation d'une peinture riche en liant appliquée en couches fines et nombreuses.
- 4 – Parmi les couches, on identifie une strate superficielle composée d'huile mélangée à une terre d'ombre, c'est-à-dire une ocre contenant un peu de manganèse.

La genèse de la *Sainte Anne* fut tumultueuse et douloureuse.

# Comment est né l'ultime chef-d'œuvre de Léonard...

Pénétrer l'esprit de Léonard pour percevoir le cheminement de sa création ? Ce miracle est chose possible grâce aux documents montrant l'évolution de la *Sainte Anne*.

PAR PAULINE MARI



A-t-on jamais regardé la *Sainte Anne* ? La plupart du temps, nous préférons la contempler. L'esprit se laisse subjugué par l'incroyable naturel de la scène, peinant à s'arracher au circuit des regards et à leur attrait magnétique. On pourrait rester là, béats, des heures durant, suspendus aux lèvres des saintes qui semblent se délirer. C'est qu'il y a du monstrueux dans ce tableau. Il suffit de rompre un temps l'admiration, et cela saute aux yeux. Quelle curieuse composition ! Voilà un indescriptible entrelacs de jambes émergeant d'une montagne d'étoffes. Voilà une mère bien jeune, sainte Anne, accueillant sur ses genoux une fille bien lourde. Voilà des bras qui s'allongent et se rétractent au gré des superpositions que l'œil effectue, malgré lui, d'une silhouette à une autre. Sans parler du ravin, qui s'ouvre à pic sous les pieds des femmes et menace d'emporter dans sa chute ce magma de corps. Mais comment tout cela tient-il ensemble ? Si la *Sainte Anne* est une hydre, sans doute est-ce parce que Vinci y aura condensé à l'infini ses inventions. De 1500 à 1503, puis de 1506 jusqu'à 1516, date où il commence à poser les couleurs, l'artiste aura couché sur le papier d'innombrables esquisses.

#### ATELIER DE LÉONARD DE VINCI

##### *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant jouant avec un agneau*

Vers 1508-1513, huile sur bois, 177,8 x 114,3 cm.

Coll. University of California, Armand Hammer Museum of Art, coll. Willits J. Hole, Los Angeles.

Ce tableau mérite une grande attention. Peut-être s'agit-il d'une œuvre de la main de Salai dirigée par Vinci. Une sorte de prototype expérimental dont les détails, notamment dans le paysage, sont moins beaux, mais plus achevés que dans la version du maître.



LÉONARD DE VINCI

*Vierge à l'Enfant avec sainte Anne et saint Jean-Baptiste enfant*  
Dit aussi le *Carton de Burlington House*

Vers 1499-1500, craie blanche et pierre noire sur papier brun, 141,5 x 104,6 cm. Coll. National Gallery, Londres. © DeAgostini/Leemage.



LÉONARD DE VINCI  
*Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant*

xv<sup>e</sup> siècle, encre brune, pierre noire et plume,  
16,5 x 12 cm. Coll. musée du Louvre, Paris.  
© RMN-GP (musée du Louvre) / Michèle Ballot.



*Vierge à l'Enfant entourée de sainte Anne et saint Jean-Baptiste et quelques études de machines*

Vers 1505-1508, encre brune, lavis gris, pierre noire, plume et rehauts de blanc, h. 26,5 cm. Coll. British Museum, Londres.  
© The British Museum, Londres, Dist. RMN-GP, The Trustees of the British Museum.

### Trois étapes préparatoires

On ignore l'ordre exact dans lequel Léonard a réalisé les différentes versions préparatoires de sa *Sainte Anne*. Elles permettent en revanche d'observer des recherches foisonnantes, des essais de composition et d'agencement extrêmement variés pour, enfin, parvenir au résultat le plus efficace et le plus expressif. L'activité graphique est semblable à une activité mentale, en mouvement constant, animée par l'inventivité et la liberté.

### *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant avec un petit agneau*

xvi<sup>e</sup> siècle, plume et encre, 8,7 x 15,2 cm. Coll. Galleria dell'Accademia, Venise.  
© Electa / Leemage.

## L'étrange carton de Londres

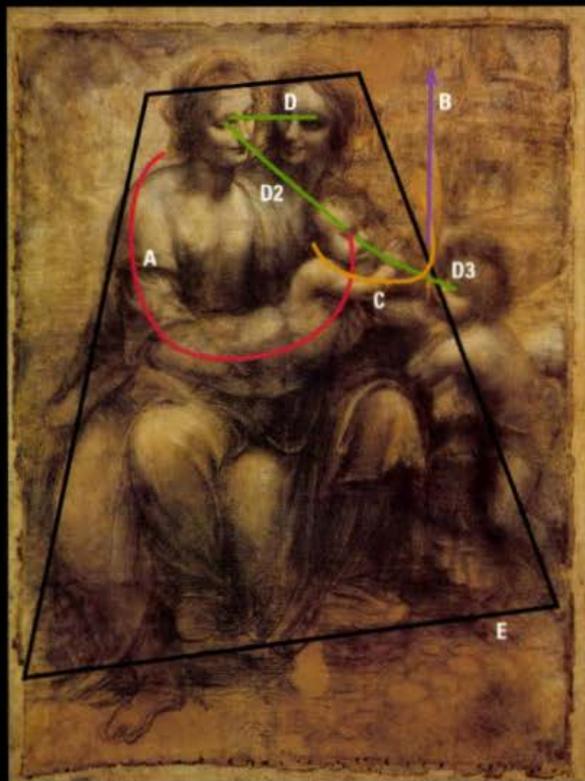
L'histoire de l'œuvre remonte à 1499. Descendu en Italie pour conquérir la Lombardie, Louis XII, roi de France, commande à Vinci une *Sainte Anne* – connue comme la patronne des mères – en l'honneur de son épouse Anne de Bretagne, qui a mis au monde un enfant. Le défi est lancé. Un an plus tard, Léonard s'attelle à la tâche à l'Annunziata de Florence, la confrérie des Servites. De Giorgio Vasari, nous savons que le premier carton (à l'identité controversée) fut exposé au public florentin et qu'il provoqua, une fois achevé, «un afflux continu deux jours durant d'hommes et de femmes [...] désireux de contempler les prodiges de Léonard, qui faisaient naître chez tous ces gens une immense stupéfaction.» Pensez ! L'Italie n'a jamais rien vu de tel. Conservé à la National Gallery, le carton de Londres, que l'on considère comme l'une des premières compositions (vers 1500), déploie au fusain une scène fascinante. Rappelons que depuis le Quattrocento, la tradition de la *Sainte Anne* trinitaire s'inscrit dans une peinture codifiée : la Vierge Marie peut être représentée assise sur les genoux de sa mère (Benozzo Gozzoli, 1470) ou dominée par elle, dans un schéma vertical et hiératique (Masolino et Masaccio, 1425). Léonard, lui, souffle sur ce double

château de cartes. D'ailleurs, le sien n'a plus guère de fondations. Certes, sa Marie se tient sur la cuisse droite de sainte Anne. Mais la fluidité des formes supplante la géométrique. La frontalité austère des visages a disparu. Il y a du geste, de l'expression, peut-être même du chuchotis. Tout n'est que discours. À gauche, Anne s'approche de sa fille. Elle la regarde, «perfide» nous dira Viviane Forrester, et pointe cruellement son doigt vers le ciel, lui annonçant le sacrifice futur de son fils. Le sourire figé, Marie tire à elle son enfant dans un élan de déni. Mais comme Vinci a convié à droite saint Jean-Baptiste pour attirer Jésus, ce dernier s'échappe selon un improbable effet de torsion. À voir ce petit corps informe, prolongé au buste par une sorte de tronc s'hybridant à la manche de Marie, on imagine Freud, l'œil mouillé par l'excitation, noircissant des pages entières de psychanalyse ! Le père de la libido y aura vu deux sœurs siamoises.

**«Les prodiges de Léonard faisaient naître chez tous ces gens une immense stupéfaction.»** (Giorgio Vasari)

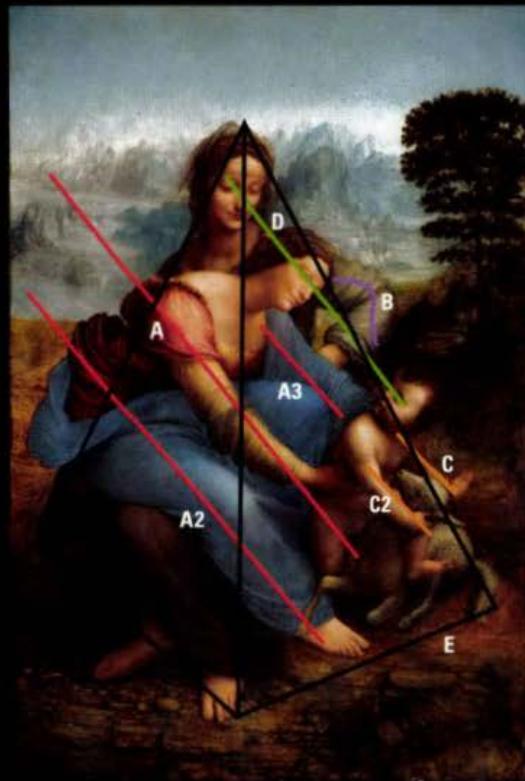


## L'évolution de la composition de Léonard décryptée



**Carton préparatoire**

*Vierge à l'Enfant avec sainte Anne et saint Jean-Baptiste enfant*  
Coll. National Gallery, Londres. © DeAgostini/Leemage.



**Version définitive**

*La Vierge à l'Enfant avec sainte Anne*  
Coll. musée du Louvre, Paris. © RMN-GP (musée du Louvre) / René-Gabriel Ojéda.

### Les membres

Dans la version de Londres, le bras de Marie se plie à 90 degrés environ pour saisir, au niveau des hanches, l'Enfant Jésus, tandis que la main gauche soutient le bambin sous l'aisselle, et certainement, en retient-elle l'élan. La ligne (A), ainsi décrite, du membre prolongé par le corps du Christ qui, lui-même, se cambre construit un mouvement circulaire extrêmement dynamique et très complexe. Changement radical de composition dans la version de Paris. Le bras droit de Marie est cette fois tout à fait déplié et construit une grande oblique (A) parallèle au mouvement de la jambe (A2), au bras gauche (A3) et au jeu des regards. Surtout, Vinci réussit à opérer une assimilation très habile entre l'épaule de Marie et celle de sa mère, de telle sorte que le bras de l'une pourrait tout aussi bien être le bras de l'autre.

### Les mains

Avec l'index de la main gauche dirigé vers le ciel, l'attitude d'Anne crée clairement une ligne de force verticale (B), lourde de signification théologique sur la volonté divine et sur la foi à avoir en elle. Elle est de surcroît accompagnée par le mouvement du bras gauche de Jésus (C). C'en est terminé dans la version de Paris. Vinci a évacué ce mouvement et le bras d'Anne est désormais replié sur la hanche (B). Jésus, quant à lui, joue avec les oreilles de l'agneau, les bras tournés vers le sol (C et C2), en accord avec les autres lignes obliques (A, A2, A3 et D) de la composition.

### Les regards

Le regard d'Anne sur sa fille ne suscite pas de réciprocité et décrit une ligne horizontale (D). Celui de Marie sur son fils bute sur la nuque du bambin et décrit une oblique (D2), dont le mouvement est prolongé par l'échange de regards entre Jésus et Jean-Baptiste (D3). Mais, par la suite, Vinci décide de supprimer Jean-Baptiste. Cela lui permet de trouver un rapport plus homogène entre ses trois protagonistes. Anne regarde Marie; Marie regarde Jésus; Jésus regarde Marie. Ses trois jeux de regards sont exactement sur la même ligne (D), qui est elle-même parallèle à celle des bras (A et A3, C et C2) et des jambes (A2). La composition bascule ainsi totalement sur la droite.

### Les corps

Prise dans son ensemble, la masse composée des quatre figures, forme une structure trapézoïdale (E), très bien équilibrée mais un peu lourde, voire surchargée. Dans la version de Paris, un losange s'est substitué au trapèze. Plus précisément encore, avec l'axe qui court de la tête d'Anne à son pied gauche se dessine une pyramide (E) qui synthétise les quatre figures en un espace extrêmement serré, certes, mais d'un dynamisme prodigieux.

THOMAS SCHLESSER

## D'essais en trouvailles : l'intenable composition

Oui, Léonard leur a donné vie. Dans les années 1490 déjà, la tendance était à l'historicisation de la sainte, sachant que, dans la Bible, cet épisode n'existe pas puisqu'Anne meurt avant la naissance de Jésus. Toutefois, le carton de Londres le laisse insatisfait. Les figures sont mal articulées : la Vierge paraît glisser et sa mère est plastiquement peu visible. Un carton de 1501 rectifie ces inconvénients. Aujourd'hui disparu, on le connaît à travers une copie peinte d'Andrea del Brescianino, ou plutôt via sa photographie : la peinture jadis conservée au Kaiser Friedrich Museum a été détruite durant la guerre. Sur cette image, un agneau remplace saint Jean-Baptiste et Anne arbore des joues émaciées, comme effleurées par une sénilité naissante. Tourné vers la droite, le groupe s'élève en une structure pyramidale, une *invenzione* célèbre pour avoir renouvelé l'histoire des formes. Ces déplacements stylistiques se cristallisent dans trois études. Conservée au Louvre, la première, à l'encre brune, est presque indéchiffrable tant le tracé des masses l'obscurcit. Anne, vieille et coiffée d'un turban, plie le bras gauche comme dans le tableau final. Problème : cette posture lui donne ici un air simiesque. Sur la deuxième étude (Genève), la mine de plomb adoucit les gestes, quoique deux mains fermes appuyées sur le bassin de

LÉONARD DE VINCI  
**Le Bras de la Vierge**  
Vers 1508-1510, fusain, sanguine, crayon, pinceau et encre sur papier rouge, 8,6 x 17 cm.  
The Royal Collection,  
© 2011 Her Majesty Queen Elizabeth II / Bridgeman Gireudon.  
Parlant de la grâce d'une figure humaine, Vinci explique : « Si tu veux qu'elle soit jolie, fais-lui des membres élégants et déliés, sans montrer trop de muscles. »

Marie annihilent encore l'effet de quiétude recherché. Enfin, le dessin de Venise renoue avec une plume sereine, portant à son comble la fusion des personnages. L'agneau y fait la taille d'une brebis et se laisse caresser le museau comme un bon gros chien. Les minois sont tout sourire. La Vierge, dos au spectateur, se tient affectueusement sur les genoux de sa mère. Resserrée à l'extrême, l'unité se révèle organique et ne tangue que sous l'annonce du Messie : la posture de sainte Anne, doublement esquissée, évoque un redressement, comme si cette dernière souhaitait empêcher sa fille de séparer Jésus de l'agneau : « Il se peut qu'elle représente l'Église, dans sa volonté de ne pas faire obstacle à la Passion du Christ », interprète fra Pietro da Novellara, dans une lettre à Isabelle d'Este du 3 avril 1501. À partir de 1503, Léonard s'affaire à la *Bataille d'Anghiari*. Il ne reviendra sur la *Sainte Anne* qu'en 1506. Excepté quelques détails de visages et d'habits, rien sur le groupe ne nous est parvenu. Il reste le tableau, notre meilleur objet d'étude. La monstruosité, disions-nous ? Oui, les deux épaules droites coïncident car sainte Anne, en parfait accord avec sa fille enfin réceptive au destin de Jésus, pourrait doubler ses gestes. Le gouffre pierreux ? Il n'est jamais là que pour suggérer la descente du Christ sur terre. Quant au vautour et aux autres bizarreries, laissons à chacun le plaisir de réécrire les secrets d'une genèse que même la tombe de Vinci ne détient pas.





## Portfolio

# Au plus près de Léonard

Léonard tissait un rapport d'équivalence entre microcosme et macrocosme, entre l'infiniment petit et l'infiniment grand. Dans la *Sainte Anne*, une extraordinaire maîtrise du détail apporte à la composition générale une profondeur vertigineuse, grâce à laquelle la partie et le tout entrent en écho.

PAR FLORELLE GUILLAUME

### Visage humain

Qui est ce bambin joufflu de deux ou trois ans, appelant de sa mine réjouie l'attention de sa mère ? Il se dégage de l'enfant une telle humanité qu'il est bien difficile, si l'on ne sait décrypter l'œuvre, d'y voir le fils de Dieu. Nulle auréole ou geste de bénédiction, comme c'était le cas dans la *Vierge aux rochers*, pour signifier son origine divine. Jésus est bien l'agneau de Dieu, dont le sacrifice viendra laver les péchés du monde. Mais pour l'heure ce visage tendre et poupin, émergeant d'une obscurité qui accentue davantage son modelé charnu, regarde sa mère comme n'importe quel enfant.

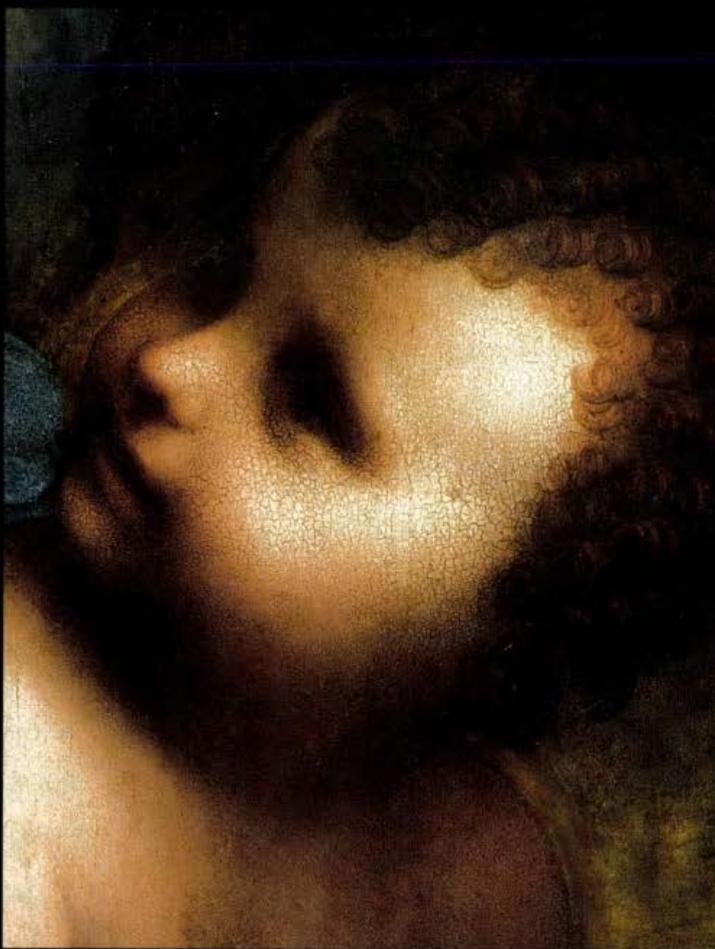
LÉONARD DE VINCI

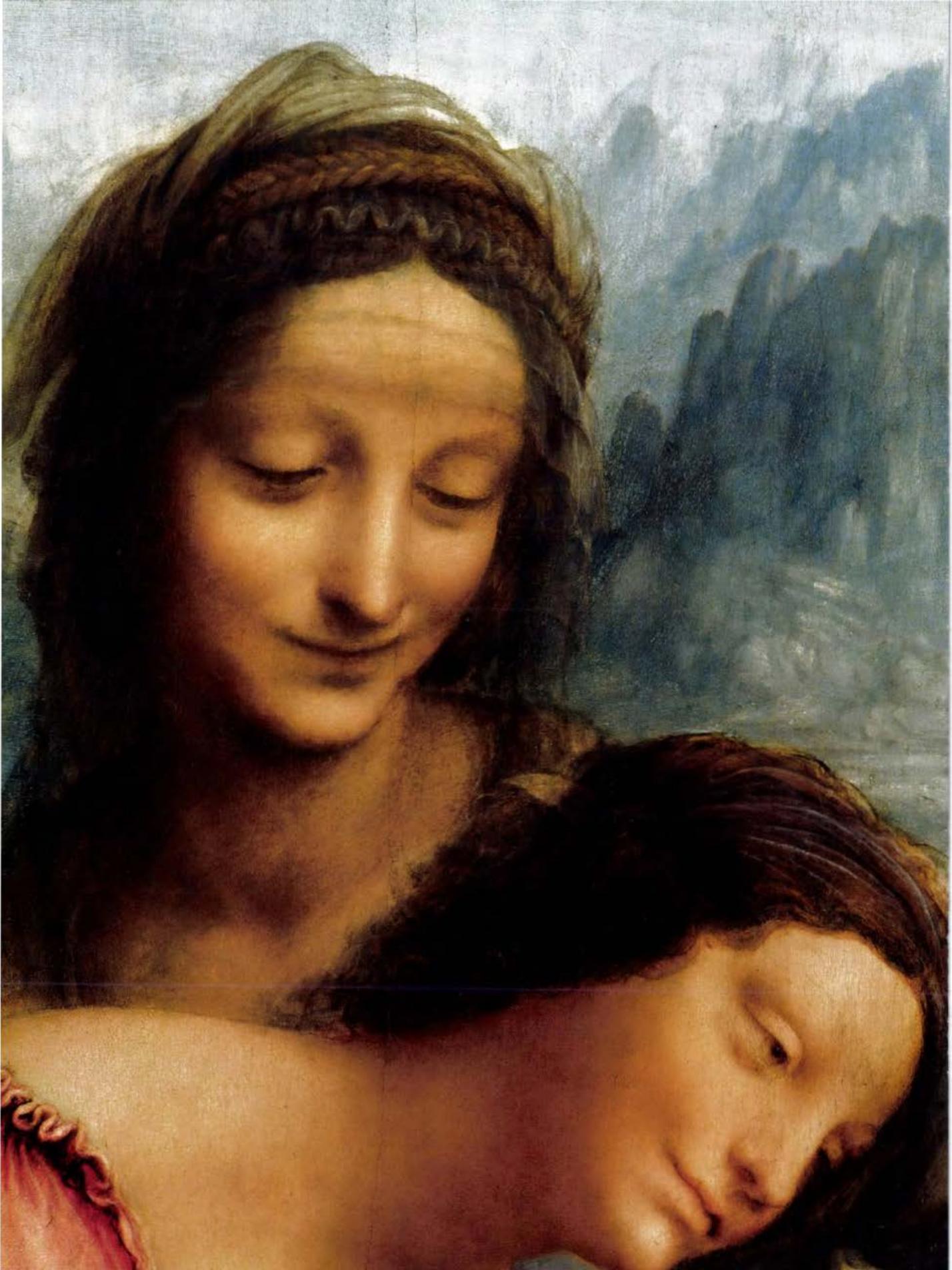
*La Vierge à l'Enfant avec sainte Anne*

Vers 1503-1519, huile sur bois, 168 x 130 cm.

Coll. musée du Louvre, Paris.

© RMN-GP (musée du Louvre) / René-Gabriel Ojéda.







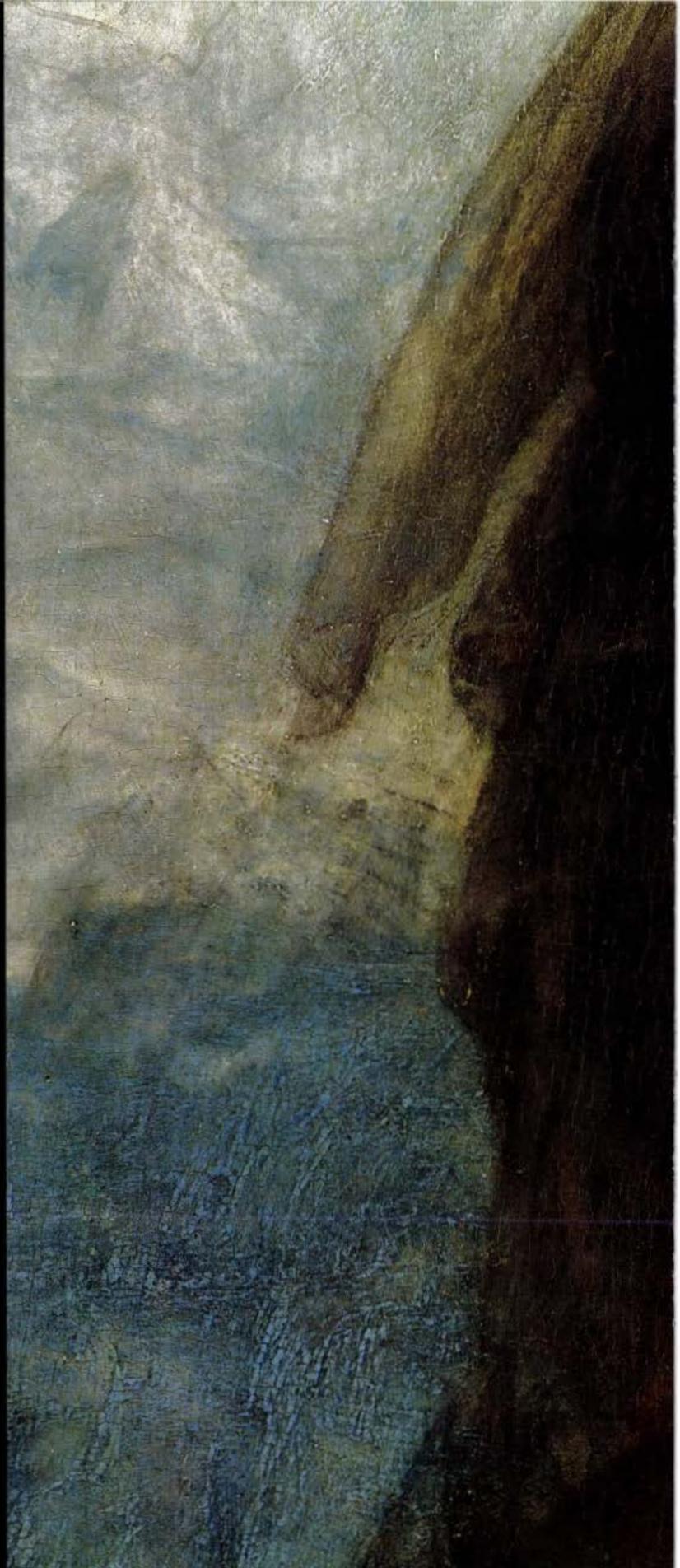
## Les montagnes célestes

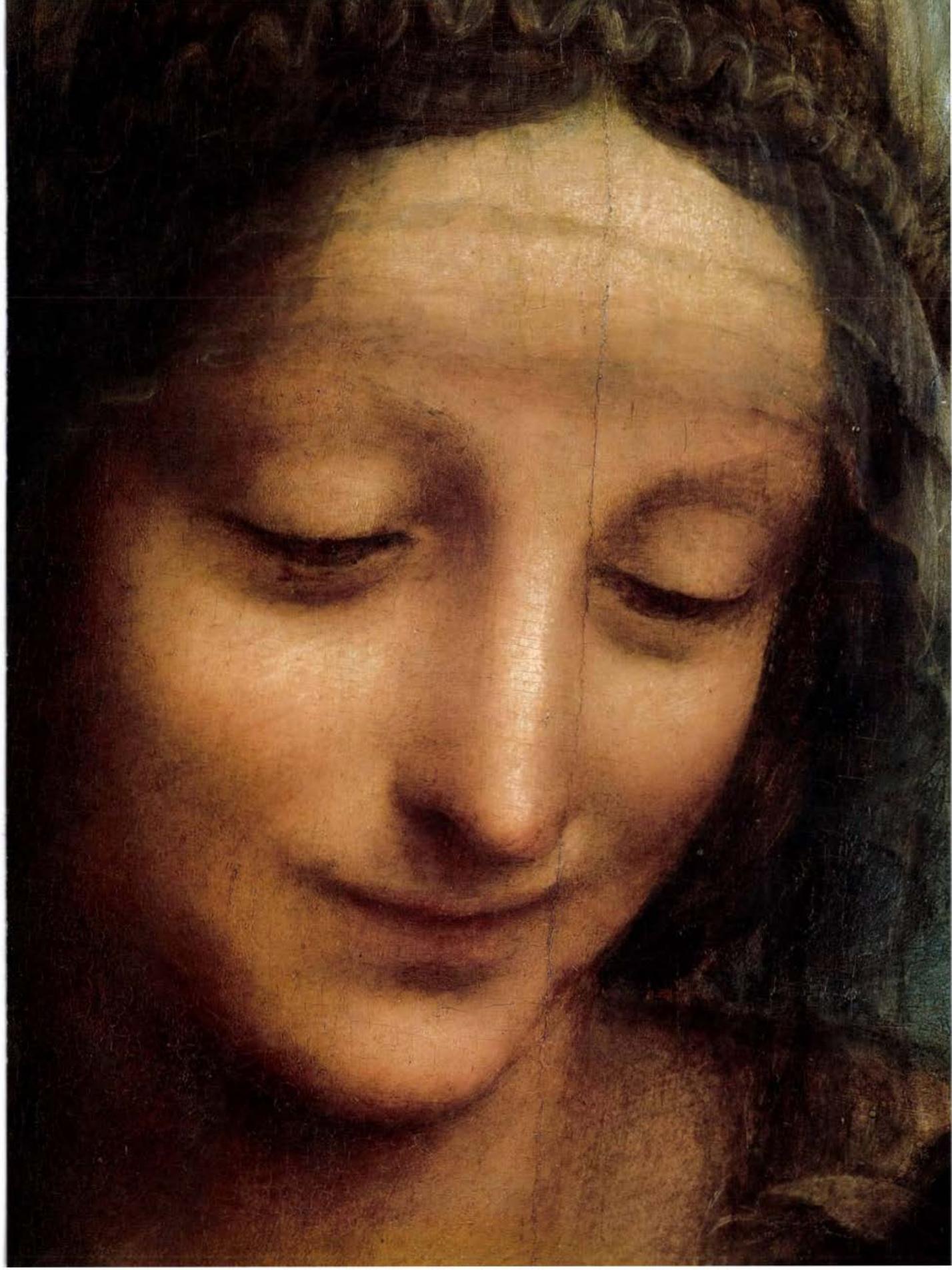
Comme dans *la Joconde* apparaît une vaste étendue de montagnes escarpées et de cours d'eau qui, lors de la restauration du tableau, a retrouvé son éclat bleuté et sa fluidité d'origine. Grâce à de subtils effets de perspective atmosphérique, consistant à éclaircir progressivement la palette, le paysage se dissout dans l'horizon lointain. On pourrait croire alors à un décor de rêve, primitif et cataclysmique, si ce n'était le pont et les villages minuscules récemment découverts. La scène se déroule bien dans un monde humanisé !

## Au commencement était sainte Anne

Le visage de sainte Anne, avec son sourire typiquement léonardesque, incarne à la perfection cette grâce évanescence qui caractérise les plus belles figures de l'artiste. La tête légèrement inclinée vers la droite, les traits sereins et le regard tendrement baissé vers sa fille, elle exalte la bienveillance maternelle. On peut s'étonner toutefois de l'aspect particulièrement jeune de la mère de la Vierge ; la différence d'âge entre les deux personnages est à peine perceptible.

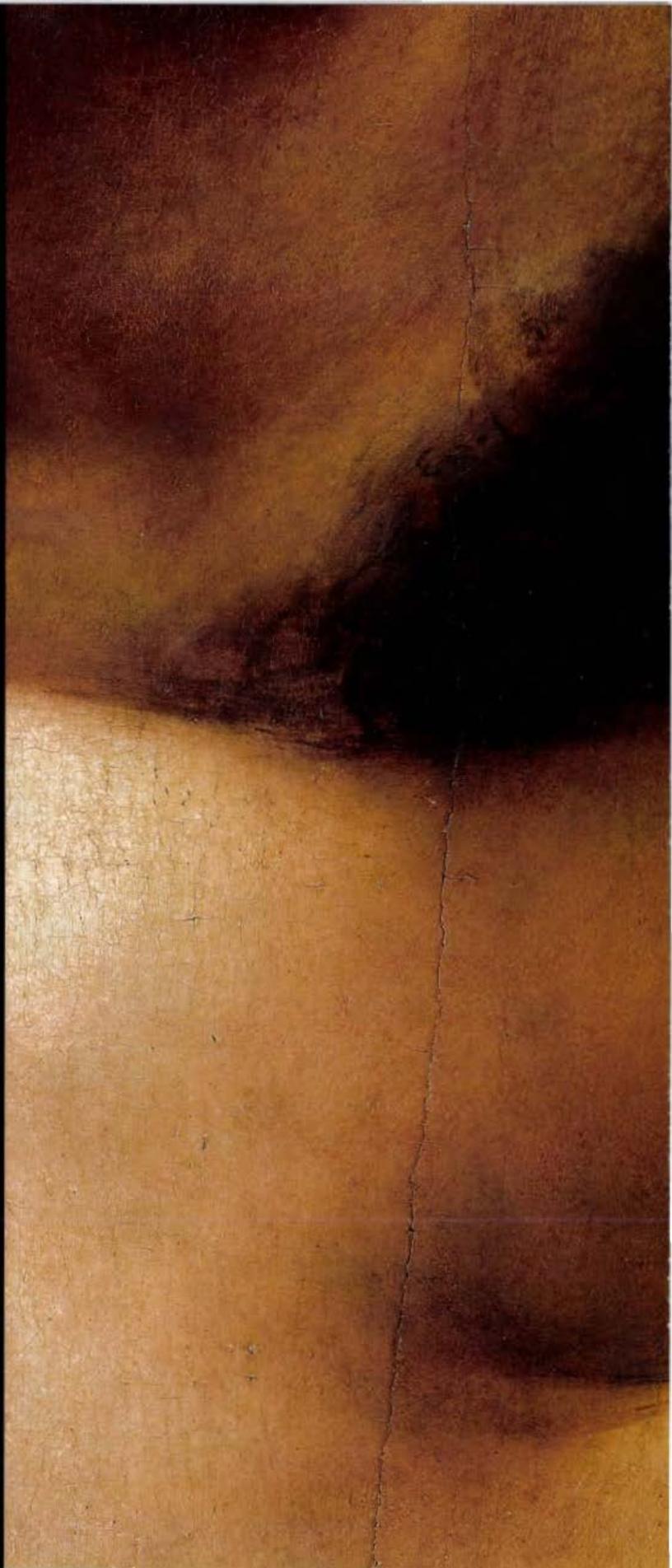
Dans un dessin préparatoire, Léonard semble avoir expérimenté une sainte Anne aux traits plus marqués par la vieillesse, lui donnant par la même occasion un air revêché. Optant finalement pour ce visage jeune et doux, Léonard use de plusieurs subterfuges pour signifier sa position matriarcale, comme le voile dont il couvre sa tête, un attribut de femme plus âgée. Par sa position aussi, sainte Anne s'impose comme la figure originelle. Elle est l'assise stable sur laquelle repose l'ensemble trinitaire. Son regard baissé, ainsi que l'arête rectiligne de son nez, viennent affirmer la verticalité et le mouvement descendant qui caractérisent la composition. C'est à partir de son regard que l'on est dirigé vers Marie puis vers le Christ, et enfin l'agneau dont le regard renvoie lui-même à sainte Anne ; c'est par elle que tout est engendré. La beauté paisible de ce visage est un hommage magnifique à la sainte protectrice de Florence puis, très certainement, un ex-voto pour la fille de Louis XII, dès lors que celui-ci veut acquérir le tableau.

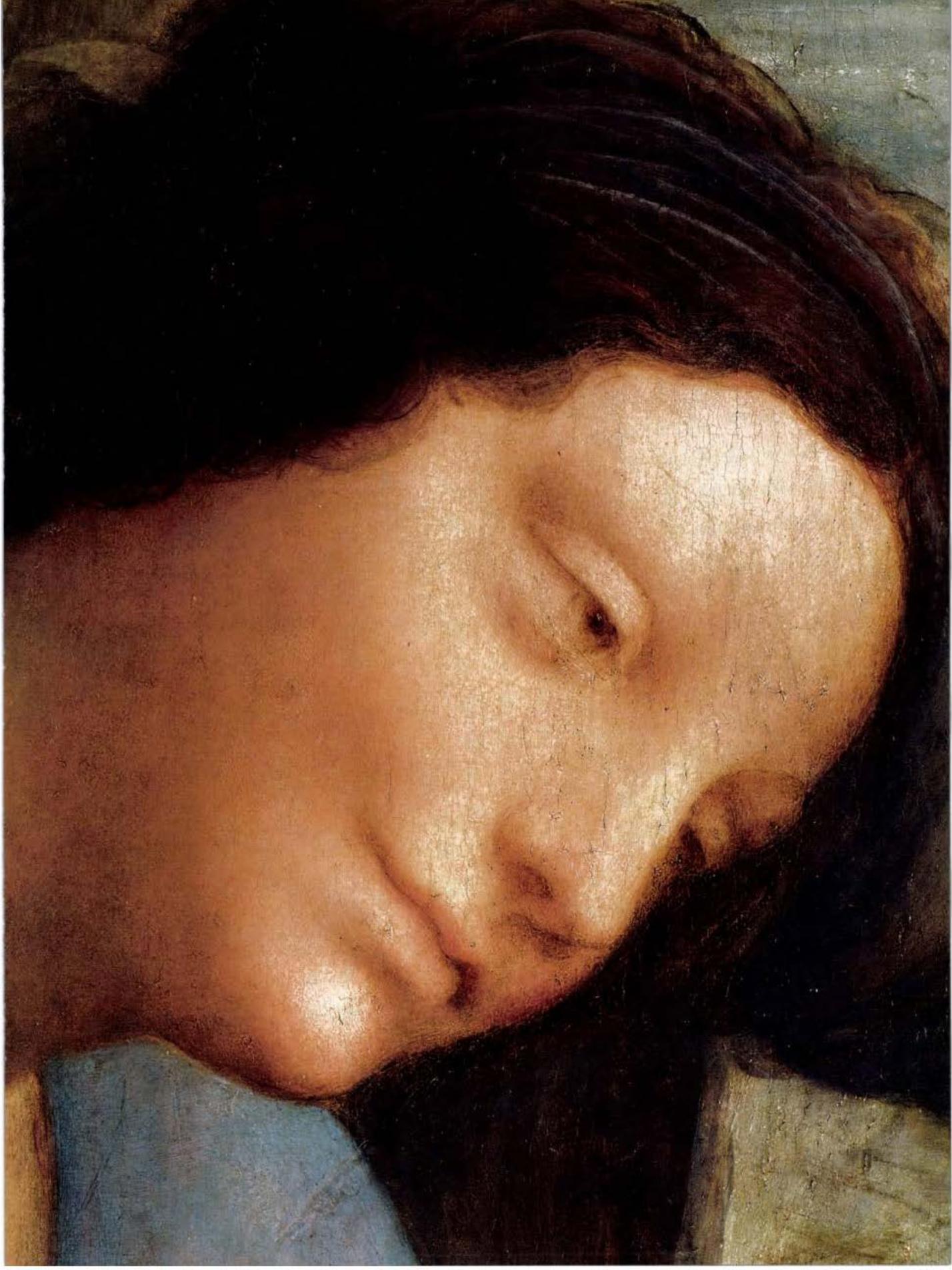




## La beauté évanescence de la Vierge

Si sainte Anne domine le groupe, elle n'en est pas moins en retrait par rapport à sa fille, véritable moteur au centre de la scène. Par son mouvement incliné et ses formes courbes, c'est la Vierge qui dynamise fortement l'ensemble, et c'est aussi son visage, au premier plan, qui capte toute la lumière. Nimbé d'un *sfumato* très subtil, celui-ci est plus délicat encore que celui de sa mère. Sa peau diaphane, aux très légères variations de tons, et le volume tout en rondeur moelleuse, accentué par l'absence de sourcils comme le veut alors la mode milanaise, lui confèrent charme et candeur. La masse moussue de ses cheveux formée de fines boucles et ajoute encore à l'effet vaporeux produit par sa figure. Les lèvres roses, ourlées, dessinent un léger sourire, moins net que celui de sainte Anne, et qui exprime peut-être un sentiment plus ambigu. On peut y lire à la fois l'amusement que provoque le jeu de Jésus et de l'agneau, mais aussi une certaine mélancolie – la position penchée étant sa représentation conventionnelle. Car Marie n'est pas dupe de la signification réelle et tragique de la scène apparemment innocente qui se déroule sous ses yeux... Par son expression et le mouvement de son corps, la Vierge est une caresse qui balaye latéralement le trio.





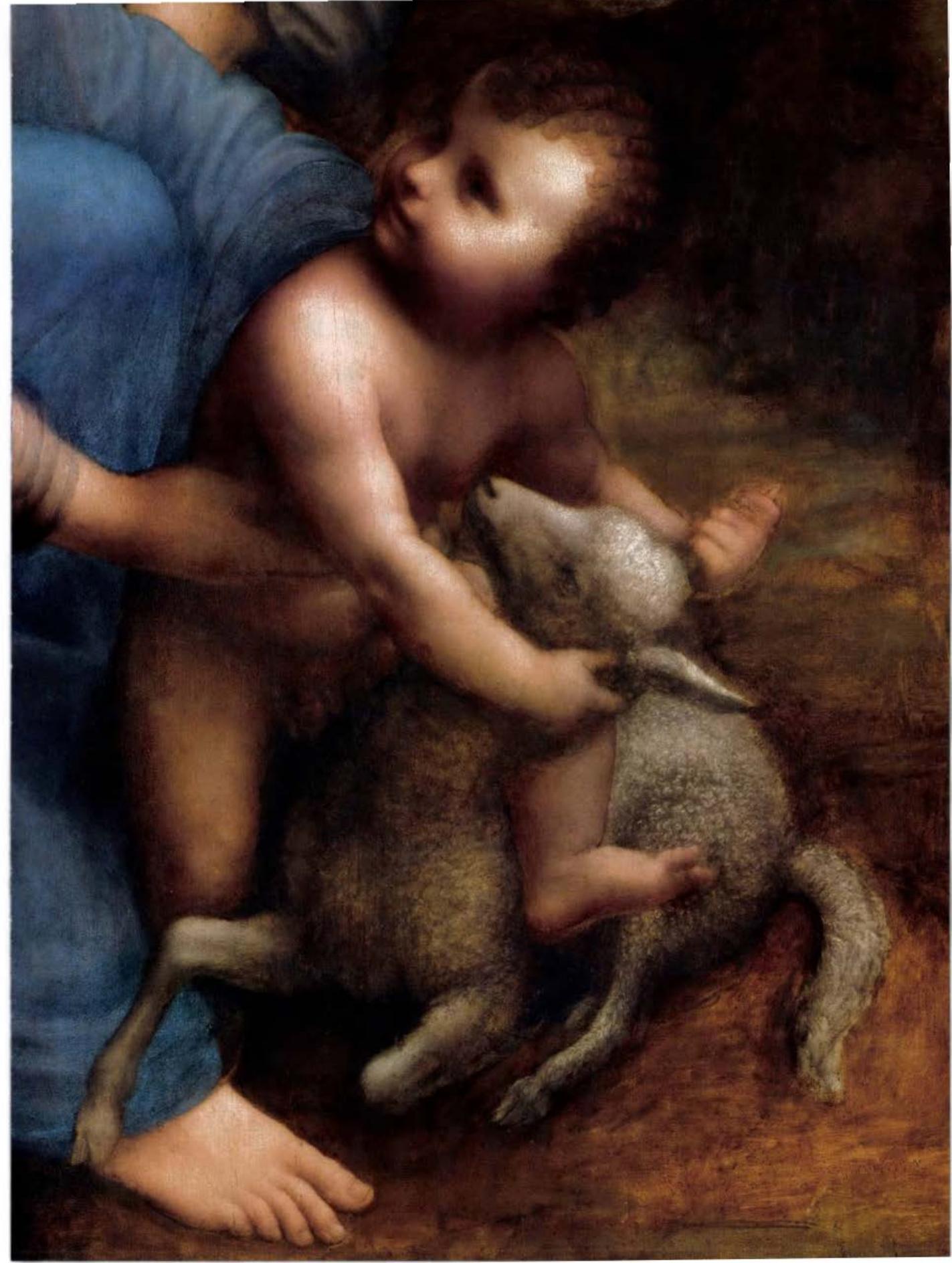
## Au bord du gouffre

On peut s'étonner de la présence du précipice rocheux au tout premier plan. S'il permet de tenir à distance respectueuse le spectateur, il vient signifier aussi, comme c'était le cas dans la *Vierge aux rochers*, la stabilité du groupe trinitaire face à l'abîme terrestre. La terre rocailleuse fait écho horizontalement au paysage de l'arrière-plan et représente la Terre sur laquelle est descendu Dieu fait homme pour sauver l'Humanité. De surcroît, la restauration du chef-d'œuvre a permis de redécouvrir la présence parmi les rochers de petits fossiles et d'eau, renvoyant à la primitivité du monde et à la thématique du baptême.

## Un jeu ambigu

Le Christ qui s'amuse avec l'agneau est une préfiguration de son sacrifice à venir. D'ailleurs, l'enfant tend à se confondre avec l'animal, la patte de ce dernier prolongeant la jambe du premier. Mais ce jeu est plus violent qu'il n'y paraît puisque Jésus ne se contente pas d'enjamber l'agneau, il lui tord aussi le cou ! Le Christ fait également corps avec sa mère ; le bras de celle-ci venant se fondre dans le ventre du fils, et matérialisant ainsi le lien ombilical entre les deux êtres. Le groupe forme une parfaite symbiose, chaque protagoniste se générant depuis le corps d'un autre, et exprime alors brillamment les notions de descendance et d'Incarnation du Christ.



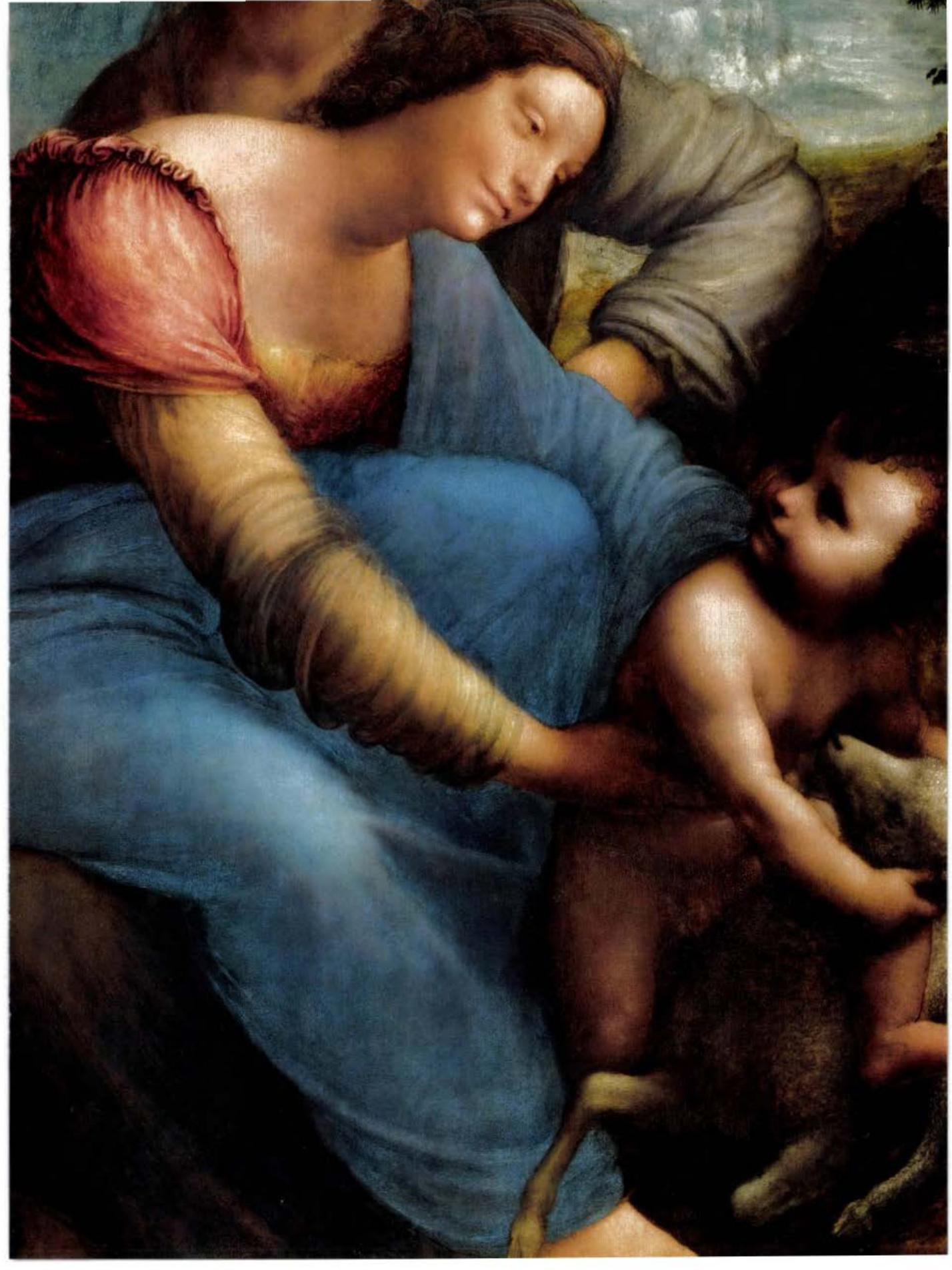




## Un vautour dans l'image ?

Une des interprétations les plus célèbres de ce tableau a été livrée en 1910 par Sigmund Freud dans un texte intitulé *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*. En effet, à partir d'un souvenir que l'artiste relate, celui d'un oiseau venu dans son berceau pour lui ouvrir la bouche au moyen de sa queue, le psychanalyste tente de sonder les fantasmes secrets de Léonard et d'établir son homosexualité. Pour Freud, l'oiseau en question est un vautour, symbole de maternité, révélant son obsession pour la mère et son désir refoulé de fellation. Dans le tableau du Louvre, sainte Anne et la Vierge se confondent en un seul être, représentation condensée de la maternité, que Freud comprend comme une allusion aux deux mères, adoptive et biologique, que l'artiste eut dans son enfance. Suite à cette interprétation psychanalytique du tableau, Oskar Pfister suggéra à Freud l'image d'un vautour cachée dans le manteau bleu de la Vierge : la tête et le bec de l'oiseau seraient formés par les plis qui entourent la taille et la queue viendrait toucher la bouche de l'enfant Jésus, comme dans le souvenir de l'artiste... Une analyse qui avait de quoi passionner quelques années plus tard les surréalistes ! Malheureusement, les théories de Freud reposaient sur une mauvaise traduction des écrits de Léonard : l'oiseau évoqué n'était pas un vautour mais un milan... Le psychanalyste avait pris ses désirs pour des réalités !





Michel-Ange, Raphaël, Pontormo...

# Ses rivaux s'inspirent de sa conception de l'art!

La Renaissance est une période d'émulation artistique sans précédent. Vinci y joue un rôle prépondérant, influençant contemporains et successeurs...

PAR ÉLISA DE HALLEUX

Période d'effervescence créatrice s'il en est, la Renaissance est aussi un moment où le monde artistique est très fortement marqué par un climat d'intense émulation, et parfois de criante rivalité. Loin d'être réduite à une pratique servile ou condamnable, l'imitation est alors perçue comme un puissant moteur d'invention. Les artistes puisent chez d'autres, anciens ou contemporains, les sources mêmes de leurs propres œuvres, et, bien souvent, entendent surpasser leurs modèles. Que ce soit par la copie, par la citation – directe ou détournée – d'un motif ou d'une composition, ou encore par la différenciation affichée, peintres et sculpteurs n'ont de cesse de se positionner les uns par rapport aux autres, instaurant de la sorte des relations soit de continuité et de prolongement, soit d'antagonisme et de confrontation – susceptible de se traduire, sur le plan des affects, autant par de profondes affinités que par une aversion déclarée.

Dans cette atmosphère de bouillonnement et de compétition, Léonard, génie déjà reconnu et célèbre de son temps, occupe une place centrale. Lui-même issu d'un atelier renommé à l'époque, celui de Verrocchio, où il fréquenta notamment Ghirlandaio, Péruçin, Lorenzo di Credi et Botticelli, et où il put profiter des bienfaits de l'émulation, il eut par la suite des assistants et des élèves, qui perpétuèrent son style. Tout en prônant la retraite solitaire et «une forme profane de vie contemplative» (*Traité de la peinture*) indispensables selon lui aux exigences de l'art de la peinture, Léonard était connu pour ses manières extrêmement affables, son charisme mais aussi pour sa générosité, à la différence de Michel-Ange qui cultivait un certain «égoïsme» ou isolement professionnel (il n'avait ni élèves, ni atelier). À l'impact immédiat de Léonard sur ses suiveurs, il faut ajouter l'influence, aussi profonde

que déterminante, qu'il exerça sur certains des plus grands maîtres de la Renaissance, dont Michel-Ange précisément, et Raphaël.

Quelles furent alors exactement, si l'on s'attache plus particulièrement à la *Sainte Anne* du Louvre, les répercussions de ce chef-d'œuvre, sur les suiveurs directs de Léonard, comme sur ses contemporains plus éloignés?

## La *Sainte Anne*, un tournant iconographique

Afin de saisir toute l'originalité du tableau et de mesurer son importance pour la postérité artistique, rappelons, en quelques lignes, les principales spécificités de cette œuvre exceptionnelle. La première tient à sa configuration plastique; la seconde – qui lui est intimement liée – à son contenu théologique. En effet, contrairement à la tradition iconographique

BERNARDINO LUINI  
*Vierge à l'Enfant avec sainte Anne, saint Joseph et le petit saint Jean-Baptiste*

Vers 1520, tempera et huile sur bois, 118 x 92 cm.

© Veneranda Biblioteca Ambrosiana/DeAgostini Picture Library/Scala, Firenze.

Témoignage de la fortune des compositions de Léonard, les figures sont directement inspirées du carton de Londres, auquel l'artiste a adjoint saint Joseph.

## Comment on prospère à partir des productions de Vinci...

Les œuvres de Vinci, rarissimes, pour ne pas dire inexistantes, sont l'objet de quêtes éperdues. Mais, contrairement à une idée reçue, il n'y a pas que la main ou l'autographe qui comptent. Puisque la peinture est *cosa mentale*, objet de l'esprit, c'est d'abord l'invention léonardesque qu'on recherche et qui fait œuvre. Par conséquent, une réalisation exécutée à partir d'un des projets de Vinci vaut comme une pièce authentique. Nos catégories actuelles sont complètement caduques à l'aune de la pensée de la première partie du XVI<sup>e</sup> siècle. Bien après la mort de Vinci, on continue à payer des fortunes pour avoir, de la main d'un successeur, une réalisation d'après les projets du maître. Meilleur exemple, en la matière: la *Sainte Anne* peinte par Bernardo Luini, suivant le carton de Vinci aujourd'hui conservé à Londres. Si le cardinal Borromée l'achète très cher à celui-ci, ce n'est pas tant pour l'exécution (au demeurant très belle) de son auteur que pour l'esprit qui en est à la source: celui de Léonard de Vinci.

T. S.





## Une source, quatre variations

### La Sainte Anne, trait pour trait !

La scène de Vinci est retranscrite au dessin par un de ses suiveurs, qui reprend donc les lignes de force dynamiques de l'ensemble, la construction globale de l'œuvre, sans y ajouter ses propres éléments de composition.

### La Sainte Anne... sans sainte Anne !

La variante de Cesare da Sesto est pour le moins déconcertante. Non pour sa modification du paysage, mais pour la suppression de sainte Anne ! Au lieu d'être sur les genoux de sa mère, Marie repose étrangement sur un rocher.

D'APRÈS LÉONARD  
DE VINCI

**La Vierge, l'Enfant Jésus  
et sainte Anne**

xv<sup>e</sup> siècle, plume et encre  
brune, 17,7 x 15 cm. Coll.  
musée du Louvre, Paris.  
© RMN-GP (Musée du Louvre) /  
Thierry Olivier.

CESARE DA SESTO

**La Vierge à l'Enfant et  
l'agneau**

1510-1515, tempera sur bois.  
Coll. musée Poldi Pezzoli,  
Milan.  
© Electa / Leemage.

antérieure, qui soit superposait verticalement les figures d'Anne, de Marie et de l'Enfant Jésus (comme Masolino et Masaccio dans une peinture aux Offices), soit les juxtaposait à l'horizontale (comme on le trouve souvent dans la peinture flamande du xv<sup>e</sup> siècle), Léonard innove en introduisant un dynamisme tout à fait inédit. Celui-ci tient à la fois au mouvement de Jésus en direction d'une quatrième figure – l'agneau –, et à celui de Marie qui, assise sur les genoux de sa mère, s'incline gracieusement vers son fils. Un tel ordonnancement souligne la succession des générations et indique l'ascendance humaine du fils de Dieu. Les trois pieds, posés sur le sol caillouteux, renvoient du reste à la Trinité et à l'aspect humain de cette trinité.

Par ailleurs, l'Enfant entreprend de chevaucher l'agneau (symbole de son sacrifice et de sa passion), tandis que sa mère tente de le retenir, et que sainte Anne semble vouloir empêcher sa fille d'écarter Jésus de l'animal. La relation de l'Enfant à l'agneau indique que le Christ adhère pleinement à son sacrifice à venir (tout comme, dans la *Vierge aux fuseaux*, il étreignait la Croix). Le geste de Marie signale son amour maternel,

et son désir d'éloigner son fils de son destin sacrificiel. Celui, enfin, de sainte Anne, qui symbolise ici l'Église, signifie qu'elle acquiesce à la volonté divine, et au sacrifice futur de Jésus, pour le salut des chrétiens.

### Une scène plusieurs fois reprise

On le voit, forme et contenu entrent en symbiose dans cette œuvre. Un lien extrêmement étroit se tisse entre les figures. Le groupe forme véritablement «un ensemble organique vivant» (Daniel Arasse), dont l'unité, qui plus est, se trouve renforcée par l'échange des regards entre les protagonistes, l'agneau y compris. Cette unité organique signale une communion spirituelle, et le message religieux est ainsi parfaitement explicite: sainte Anne a engendré Marie, Marie a enfanté Jésus, afin que celui-ci devienne l'agneau de Dieu, sauvant l'humanité par son sacrifice.

Un tel degré de perfection dans l'élaboration figurative, allié à une telle profondeur théologique, ne devait pas rester sans écho. On sait que Léonard attirait autour de lui toute une série d'artistes qui furent ses élèves et ses



### Le non-lieu de la *Sainte Anne*

Le décor où Bernardino Lanino situe son groupe est très étrange. Il dissipe les repères entre intérieur et extérieur. À droite un épais rideau ; un mur crénelé dans le fond derrière lequel apparaît une masse rocheuse, une terre fleurie au premier plan...



### La *Sainte Anne* avec Joseph

Jan Sanders Van Hemessen, soucieux d'épaissir un peu cette *Sainte Famille*, ajoute pour sa part Joseph, l'époux de Marie, qui regarde la scène avec un léger recul, mais avec bienveillance, comme c'est couramment l'usage.

suiveurs, très influencés par sa manière. Le *sfumato*, la ligne serpentine, le moelleux des visages, la fluidité des courbes et des mouvements, et les paysages primordiaux, composés de roches et de ruisseaux, sont autant d'éléments de la syntaxe léonardienne qui étaient appelés à être imités et repris. Nombreuses sont donc les copies, complètes ou partielles, de la *Sainte Anne*. Produites par des peintres léonardesques, dont Francesco Melzi, Salaï et Marco d'Oggiono ne sont que quelques noms parmi d'autres, certaines copies sont très fidèles, d'autres moins, comme la très belle *Vierge à l'Enfant et l'agneau* de Cesare da Sesto au musée Poldi Pezzoli de Milan. En érudant la figure de sainte Anne (peut-être en raison du déclin du culte de cette dernière), l'artiste abandonne la symbolique religieuse de son modèle plastique originel au profit d'une scène intime et touchante, centrée sur la douceur toute maternelle de la Vierge attendrie. D'autres encore conservent la configuration du groupe des figures, mais le déplacent dans un contexte bien différent, tel Bernardino Lanino dans son tableau de la pinacothèque de Brera, dans lequel l'intérieur

et le rideau vert viennent «humaniser» ce que le paysage de Léonard avait de mystérieux et de sacré.

### Son influence s'étend des deux côtés des Alpes

L'influence iconographique de cette peinture s'étend au nord des Alpes, puisque Quentin Metsys s'y intéressa aussi, et supprima également la figure de sainte Anne ; de même que Jan Sanders Van Hemessen, qui ajouta pour sa part un saint Joseph pensif et plaça les figures à l'intérieur d'un décor architectural froid et impersonnel. Le groupe, ainsi séparé de son

**BERNARDINO LANINO**  
*Vierge à l'enfant avec sainte Anne et l'agneau*  
Vers 1543, huile sur bois, 158 x 108 cm. Coll. Pinacoteca di Brera, Milan. © Eecta / Leemage.

**JAN SANDERS VAN HEMESSEN**  
*Sainte Famille*  
xvi<sup>e</sup> siècle, huile sur bois, 146 x 107 cm. Coll. musée des Beaux-Arts, Valenciennes. © RMN-GP / Tony Guerrac.

**«Qu'est-ce qui exprime le mieux l'homme, un mot ou un dessin ? – Le nom de l'homme change suivant le pays, la forme est la même partout jusqu'à la mort.»** Léonard de Vinci

**«Donc, peintre, prends garde que l'âpreté du gain ne l'emporte sur l'honneur de l'art: la conservation de cet honneur est plus importante que le prestige des richesses.»** Léonard de Vinci



LE MAÎTRE DE LA VIERGE  
AUX BALANCES

**La Vierge aux balances**

Vers 1510, huile sur toile, 95 x 69 cm.

Coll. musée du Louvre, Paris.

© RMN-CP (musée du Louvre) / Gérard Biot.

Ce tableau doit son titre à la balance, préfiguration du Jugement dernier, que l'archange saint Michel présente à Jésus.

environnement primitif, prend, ici aussi, une tonalité psychologique toute différente, et fait ressortir l'exceptionnelle qualité du chef-d'œuvre du Louvre.

Lorsque, après Léonard, d'autres maîtres incontestés se confrontent à cette iconographie, c'est à la fois pour en être influencés et s'en distinguer. Ainsi Raphaël reprend-il des motifs de la *Sainte Anne* dans certaines de ses madones. Grâce, féminité, tendresse et amour maternel caractérisent Marie dans la *Vierge du Belvédère* (Vienne, Kunsthistorisches Museum). Ce faisant, ce dernier réitère, à sa manière propre, des idées surgies chez son aîné Léonard. Pourtant, dans l'ensemble, l'humeur souriante des madones de Raphaël diffère de l'atmosphère, plus grave, de son modèle. Dans la *Belle Jardinière* par exemple, si le sol parsemé de plantes et de fleurs rappelle indéniablement l'univers léonardien, de même que la composition pyramidale, les jeux de regards et le style des visages de Jean et de Jésus, il reste que Raphaël offre dans cette scène une vision plus familière et simple de la maternité heureuse. Le paysage primordial fait place à un panorama paisible nimbé d'une lumière adoucie.

À la douceur de Raphaël,  
Michel-Ange oppose le respect

Quant à Michel-Ange, dont des dessins prouvent qu'il utilisa aussi des cartons préparatoires pour la composition de sa *Sainte Anne*, son célèbre *Doni Tondo* du palais

RAPHAËL  
**La Sainte Famille à l'agneau**

1507, huile sur bois,

28,2 x 21,5 cm.

Coll. musée du Prado,  
Madrid.

© Aisa / Leemage.

Des rivalités meurtrières...

Vinci écrivait: «Ne te promets et ne fais rien dont tu vois que la privation doive te tourmenter.» Et il ajoutait: «Face aux graves injures, renforce ta patience, et ces injures ne pourront pas te blesser l'esprit.» Il relayait cette prescription en l'appliquant à lui-même et se révélait un homme affable et généreux. Ce n'était pas le cas de tous les artistes de la Renaissance, loin s'en faut!

Car, entre peintres, entre ateliers et même entre cités, les concurrences sont rudes pour obtenir commandes et faveurs. D'autant que, dans certaines villes comme Florence, la compétition est considérée comme un moteur qui permet à chacun de se transcender pour offrir les beautés les plus exceptionnelles à l'humanité. Dans ses biographies, Vasari raconte quantité d'histoires

criminelles où des artistes se font trébucher les uns les autres pour arracher des positions. Elles sont souvent fantaisistes, mais on sait que les coups tordus furent légion. Cellini assassine son rival orfèvre Pompeo de Capitanis en 1534 à Rome. Dans le système de concours extrêmement réglementé pour les commandes à Venise, Tintoret s'arrangea pour poser son œuvre

de force en 1564 à San Rocco. Quant aux barrages corporatistes pour empêcher l'arrivée d'un nouvel artiste dans une ville, ils sont quotidiens... Vinci lui-même souffrit sans doute de ne pas être un artiste aussi estimé de son vivant que Raphaël ou Michel-Ange. Mais fidèle à son tempérament plein de réserve et de sagesse, il ne tua personne!

T.S.



## Plus largement, la portée de Léonard va bien au-delà de la fortune de l'invention iconographique. Le réel bouleversement introduit par ce génie universel regarde la conception même de la création artistique.

PONTORMO

*La Vierge à l'enfant avec sainte Anne et quatre saints*

xvi<sup>e</sup> siècle, huile sur bois, 228 x 176 cm, Coll. musée du Louvre, Paris.

© Photo Josse / Lœmagne.

Pontormo livre ici une interprétation originale du thème de Sainte Anne Trinitaire, transformé en «sainte conversation». Le jeu des mains, en particulier, traduit les liens étroits entre Jésus, Marie et sa mère.

Pitti se présente essentiellement comme une antithèse visuelle, tant par sa composition que par son «humeur», de l'imagerie dévotionnelle proposée par Léonard. Son tableau peut s'interpréter comme une réponse à ce dernier. Certes, les deux compositions montrent des figures étroitement entrelacées. Mais à la douceur qui émane d'Anne et de sa fille dans le tableau de Léonard, Michel-Ange oppose une Marie puissante et un saint Joseph emplis d'une sainte vénération pour le Christ. La tendresse fait place au respect pour le fils de Dieu. Autant de différences qui sont complétées par des variations stylistiques: le *sfumato* cède le pas à des couleurs brillantes, presque brutales, et à des contours bien délimités. Les silhouettes rondes,

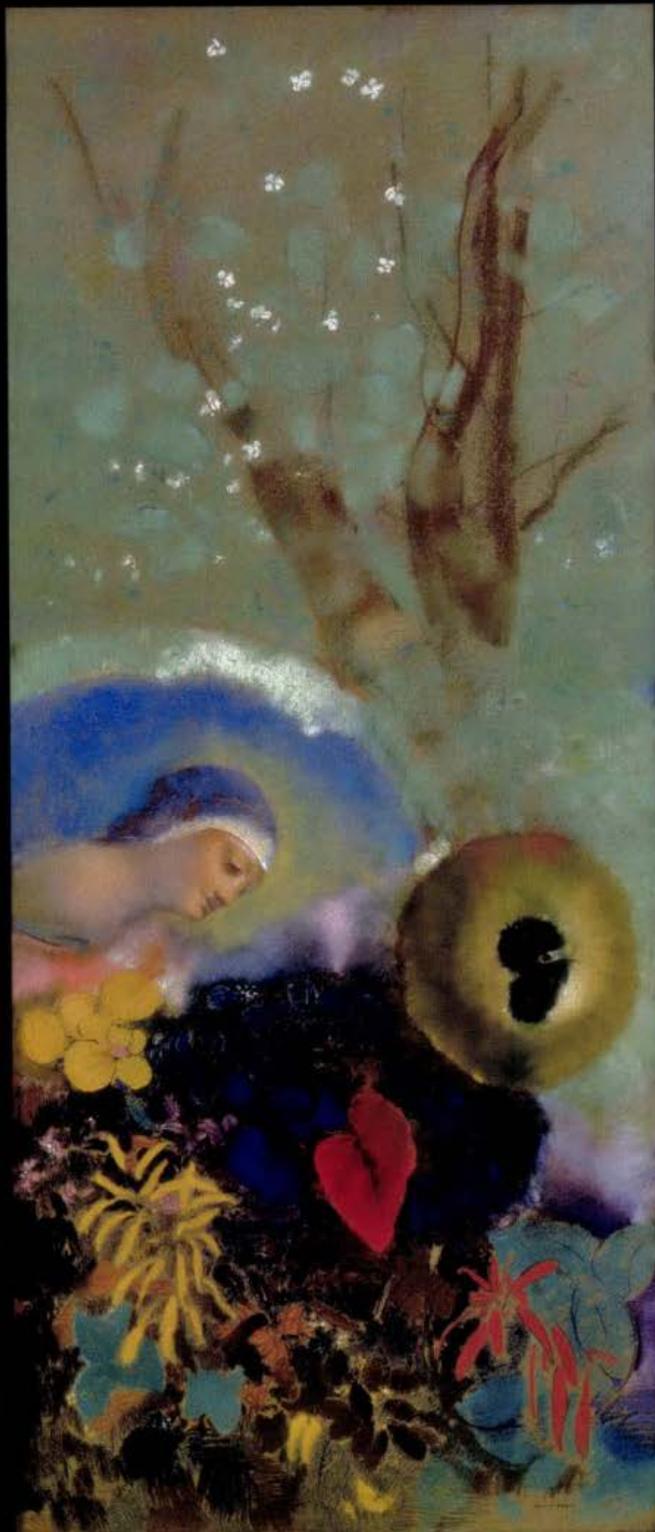
ondoyantes et souples d'Anne et de Marie dans le tableau du Louvre contrastent en tout avec le nouveau langage esthétique de Michel-Ange, qui privilégie des corps héroïques et musclés, des corps vigoureux, sculpturaux.

### Vinci confiait souvent l'exécution finale de ses tableaux à ses assistants

Plus largement, la portée de cette œuvre, et de l'art de Léonard en général, va bien au-delà de la fortune de l'invention iconographique. Le réel bouleversement introduit par ce génie universel regarde la conception même de la création artistique. Ainsi les multiples esquisses, dessins et cartons préparatoires qui témoignent de la gestation progressive du tableau, nous montrent que l'artiste chérissait par-dessus tout la phase du projet, de l'idée, favorisée par rapport à celle de l'exécution finale. Celle-ci était d'ailleurs souvent confiée à ses assistants. Grâce à lui, la peinture devient ainsi véritablement une «chose mentale». Avec toutes les conséquences que cela comporte pour les commanditaires, qui furent fréquemment contraints à de longues attentes avant d'obtenir un tableau, quand ils ne durent pas se contenter d'une simple esquisse préparatoire. Isabelle d'Este n'eut qu'un carton du portrait qu'elle avait demandé à Léonard; Louis XII ne vit pas la *Sainte Anne* qu'il avait réclamée; et la *Joconde* ne fut jamais remise à Francesco del Giocondo, qui désirait le portrait de son épouse. Enfin, cette pratique réitérée du dessin préalable à l'œuvre définitive en dit long sur la nature même de la créativité de Léonard. Dès sa formation dans l'atelier de Verrocchio, l'artiste avait compris l'importance essentielle de l'expérience et de l'expérimentation: nul enseignement programmé n'y était dispensé, l'apprentissage étant avant tout empirique. Cette quête insatiable de nouvelles explorations, de nouvelles solutions, ne quitta jamais Léonard, dont l'énergie créative se nourrissait de formes perpétuellement en mouvement. Car, selon sa vision, le mouvement de l'œuvre en devenir n'est en définitive qu'une image de la dynamique interne du monde. C'est pourquoi, comme Paul Klee l'a formulé, Léonard désirait, dans son art, faire sentir «la formation sous la forme». Faire sentir, autrement dit, ce qui dans l'œuvre renvoie à sa propre genèse et à celle de l'univers.



# Vinci à travers l'Histoire, de l'hommage au saccage



Dans son journal intime, l'artiste symboliste français Odilon Redon revient plusieurs fois sur Léonard de Vinci et note sur une de ses pages que c'est par « la perfection, l'excellence, la raison, la soumission docile aux lois du naturel que cet admirable et souverain génie domine tout l'art des formes ». Puis, il ajoute, enthousiaste : « Il le domine jusque dans leur essence ! » Redon ne fut pas seul à admirer le maître de la Renaissance et à lui rendre hommage, loin s'en faut. Léonard connaît, au <sup>XV</sup><sup>e</sup> siècle, une fascination exponentielle. Dans son poème *Les Phares*, Baudelaire en décrit magnifiquement l'œuvre comme un « miroir profond et sombre, / Où des anges charmants, avec un doux souris / Tout chargé de mystère, apparaissent à l'ombre / Des glaciers et des pins qui ferment leur pays. » Et, bien sûr, les artistes se massent au Louvre pour le copier, faire leurs gammes devant ses tableaux : Delacroix, Carpeaux, Degas et quantité d'autres...

Léonard devient un véritable mythe au <sup>XIX</sup><sup>e</sup> siècle. C'est dans le contexte romantique, amoureux des histoires de génies visionnaires et incompris, qu'abondent à son sujet des légendes et des spéculations souvent

hasardeuses mais croustillantes. Elles n'ont jamais cessé d'être alimentées depuis. On retrouve le maître au centre d'un des plus grands phénomènes éditoriaux de l'Histoire – le *Da Vinci Code* de Dan Brown – ou dans des jeux vidéo à succès comme *Assassin's Creed*. Acquérir une telle aura suppose une

contrepartie moins complaisante. Vinci n'est pas seulement cité et honoré ; il est sans cesse pillé, détourné, bafoué, parodié. En 1919, Duchamp transforme *la Joconde* en une drôle de carte postale, où figure la mention « LHOOU » (qui peut se lire à la fois « look » et « elle a chaud au cul ») ; Salvador Dalí en a repris en 1954 l'aspect et l'a affublée d'une moustache pour en faire un autoportrait ; plus récemment, en 1994, Alberto Sorbelli est venu poser devant elle travesti en prostituée ! Quant à la culture de masse, elle a fait son beurre sur le dos de Vinci avec appétit, dans la publicité (Volkswagen, la marque de prêt-à-porter Marithé et François Girbaud...), au cinéma, à la télévision. Même les Simpsons (*Le Jugement dernier*, épisode 19 de la saison 16) parodient *la Cène* dans la taverne sordide de Moe, où Homer figure en Christ, une bière à la main ! Amen.

THOMAS SCHLESSER

**ODILON REDON**  
*Hommage à Léonard de Vinci*  
Vers 1914, pastel.  
Coll. Stedelijk Museum,  
Amsterdam.  
© Stedelijk Museum Amsterdam.

**ANDY WARHOL**  
*La Cène, d'après Léonard de Vinci*

1986, sérigraphie sur toile.  
© Electa Leemage / © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts / ADAGP, Paris 2012.



## Commentaire d'œuvre: *la Belle Jardinière*

# Une promesse de Passion

L'artiste du XIX<sup>e</sup> siècle, Jean Auguste Ingres, considérait Raphaël comme une sorte d'apogée de la peinture renaissante, un sommet indépassable. Pourquoi? Parce que celui-ci aurait combiné jusqu'à l'absolue perfection, jusqu'à l'harmonie la plus pure, la virtuosité du dessin et le sens des couleurs. Dans ce tableau, l'aspect paisible, l'éclat tranquille cachent en réalité une violence sourde. La rougeur de sang du tissu contrastant avec les tons bleutés à l'entour signale d'emblée la Passion à venir...

PAR MANON LANCELOT

RAPHAËL  
*La Vierge à l'enfant avec le petit Saint Jean-Baptiste, dite aussi La Belle jardinière*  
 1507, huile sur bois. Coll. musée du Louvre, Paris.  
 © Photo Jossu / Leimage.



### Un appel au martyr

Raphaël a placé à proximité d'un livre reposant sur l'avant-bras de la Vierge une croix solidement tenue par Jean-Baptiste – allusion ouverte à la Passion. Jésus semble vouloir se saisir de l'ouvrage qui représente les textes sacrés et prophétiques de l'Ancien et du Nouveau Testament. L'enfant répond, par ce mouvement discret, à l'appel de son martyr au service du salut de l'Humanité.



### Un visage plein de *grazia*

Au centre de la composition pyramidale, découpé sur le ciel, il y a le visage remarquablement beau et harmonieux de la Vierge échangeant avec Jésus un regard bienveillant. De même que le christianisme parle de «Marie pleine de grâce», Vasari désigna Raphaël comme l'artiste de la *grazia* (l'opposé de la *terribilità* de Michel-Ange): son esthétique est immédiatement claire, lumineuse, tout en retenue et en équilibre.



### Une funeste ancolie

«Belle jardinière» dit le titre – qui est en réalité donné au XVIII<sup>e</sup> siècle – et, en effet, le jardin de la Vierge s'épanouit ici au premier plan. Les trois personnages foulent ce charmant parterre de verdure. Mais, sous l'apparence champêtre, consolidée par le cadre toscan de l'arrière-plan, se glissent des symboles funestes: l'ancolie, plante vivace, représente la tristesse, et annonce les pleurs de Marie devant le supplice de son fils.





3 /

Restaurer et authentifier Vinci

Après la *Vierge aux rochers* à Londres, la *Sainte Anne* ressuscitée à Paris

# Restaurer Léonard : au millième de millimètre près !

La campagne menée pour redonner à la *Sainte Anne* ses splendides couleurs originelles fut un véritable défi scientifique. Patience, précision et quelques prises de risque ont permis de faire renaître ce légendaire tableau.

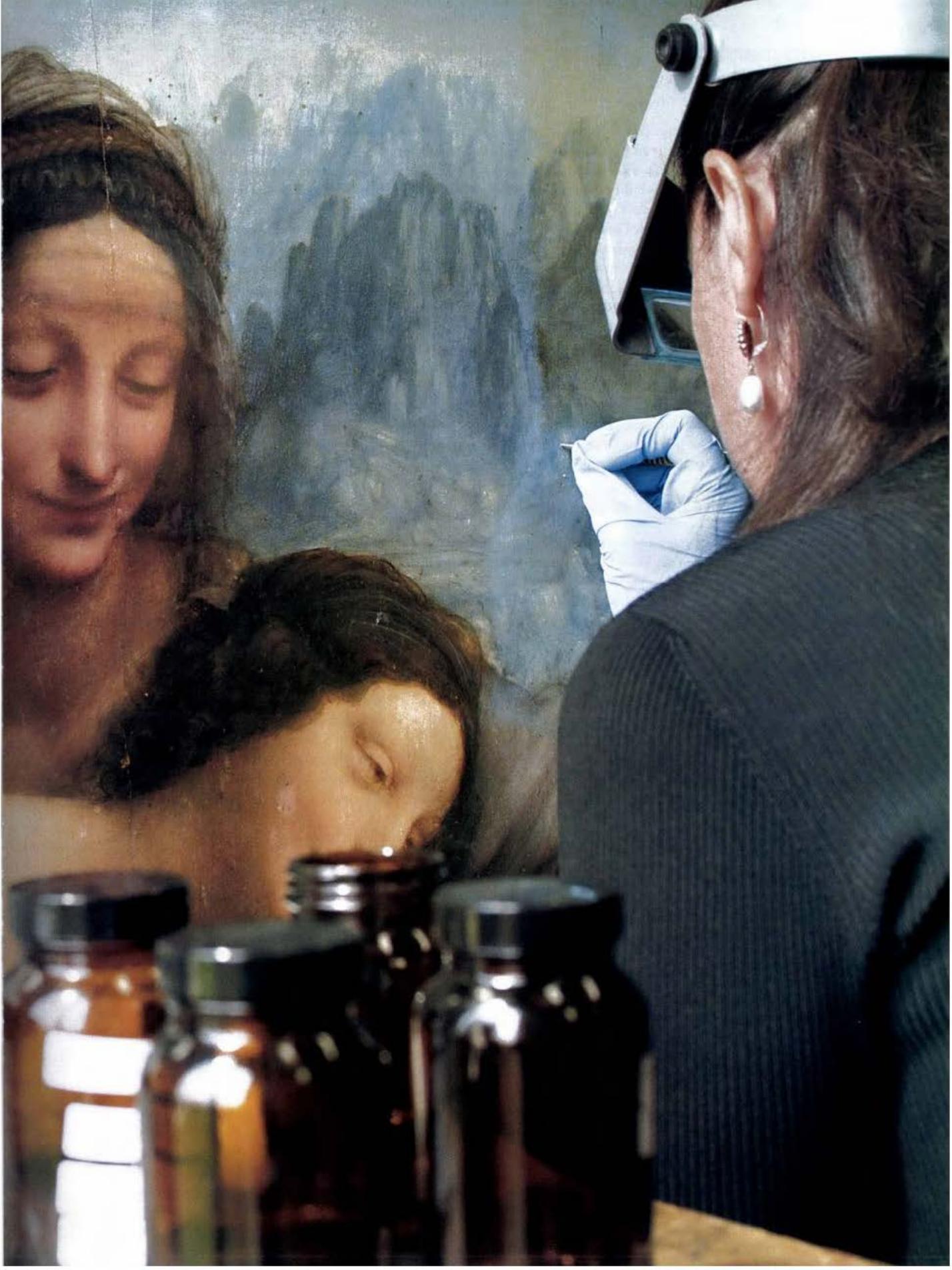
PAR PAULINE MARI

**O**n croit connaître les Vinci. Des traits onctueux, étoffés dans un décor éthéré. Des visages doux. Le *sfumato*. La légèreté des arrière-plans toscans. Et puis cette atmosphère sourde, si sourde qu'on n'y voit plus rien. C'est pourtant un fait : au Louvre, chaque jour, des milliers de visiteurs se pâment devant ce qui n'est que l'ombre de Vinci : des peintures à l'huile encrassées, pour ne pas dire des croûtes jaunes. Le génie ? Il est noyé par d'exécrables nappes de vernis qui étouffent les figures, elles qu'autrefois on jurait avoir vu respirer. Mais, du fond de ce triste horizon perce une lueur d'espoir. 2012 a mis fin à la série noire. Ça y est, la *Sainte Anne* est restaurée. Et bientôt, ce coup de jeune n'aura de secrets pour personne. Le hall Napoléon sert d'écrin à ce bijou flambant neuf, exposé comme le Graal. Car un tel événement se fête. De nos jours, restaurer un Vinci relève du parcours du combattant. En 1998, le *Journal des Arts* abordait le tabou avec une pointe de sarcasme. Sur la *Joconde*, on lisait : « Qui pourrait aujourd'hui envisager une restauration fondamentale sur ce panneau célébrissime, hormis virtuellement ? » Du côté de Bruno Mottin, conservateur au Centre de recherche et de restauration des musées de France (C2RMF), le choc auprès du public est inévitable : « La *Sainte Anne* est si ancrée dans notre mémoire visuelle que son état restauré créera la surprise.

**Cinzia Pasquali restaurant la *Sainte Anne***

© Stan Neumann

Cinzia Pasquali a un C.V. long comme le bras de sainte Anne. La galerie des Glaces du château de Versailles ? C'est elle. La chapelle de Saint-Janvier dans le dôme de Naples ? Encore elle. La galerie d'Apollon au Louvre ? Idem.



C'est que l'opinion s'est fait une idée crasseuse d'un artiste en vérité lumineux, aérien, diaphane, qui excelle dans la douceur des passages. On ne peut tout de même pas lui demander de ressembler à Géricault! Non, on ne le peut pas. Et pourtant, les experts sont unanimes: on avait perdu Léonard dans les affres du temps. Vincent Delieuvin, commissaire et conservateur des Peintures au Louvre se livre: «Cette restauration-là a permis de découvrir le vrai *sfumato*. Avec les vernis, celui-ci était devenu une sorte de clair-obscur viré en grisaille. Or, il est censé produire des modulations imperceptibles de l'ombre à la lumière. Et aujourd'hui, on est à même de s'en rendre compte. La lumière de Vinci est pareille à la lumière du jour qui tombe sur vos visages. On ne voit aucun contour, tout est d'une subtilité inouïe: ça passe du rose au blanc, ici un peu plus sombre, là un peu plus jaune. Avant, c'était un tableau couvert de taches. Mystérieux, certes, mais d'un mystère trompeur.»

### La Sainte en danger

1953. C'est la date de la dernière campagne de restauration des Vinci. Depuis un demi-siècle, la *Sainte Anne* perdait chaque année de sa superbe. Les couleurs s'assombrissaient. Les modelés semblaient durs. Après vingt années de glose – soit la durée pendant laquelle Léonard

**«Avant, c'était un tableau couvert de taches. Mystérieux, certes, mais d'un mystère trompeur.»** Vincent Delieuvin

aurait travaillé et gardé l'œuvre avec lui! – Vincent Pomarède tranche en juin 2009. Il confie l'opération à la spécialiste romaine Cinzia Pasquali, qui avait relevé les manches il y a huit ans devant les décors monumentaux de la galerie d'Apollon peints par Le Brun. De 1993 à 2012, la *Sainte*, impassible, a entendu s'élever plus d'une voix à son sujet. Dès 1994, le dossier est refermé. Il se murmure aujourd'hui que c'est le ministère de la Culture qui aurait alors suspendu l'intervention. «C'est faux! s'indigne une source au Louvre, le ministère n'a jamais opposé son veto. C'est la direction de notre musée qui a pris cette mesure de prudence.» En cause? Le précieux, l'intouchable *sfumato* de l'artiste qui, rappelons-le, est un procédé d'optique obtenu par le dépôt très peu pigmenté de fines couches de peinture. Il confère au dessin un aspect nimbé et fait vibrer les chairs en toute illusion. Ce sont «des voiles posés sur des voiles», résume Jacques Franck, peintre et historien qui décrypte cette technique en 1998.

Or, restaurer un tableau consiste en grande partie à «nettoyer» sa surface, la laver de sa crasse. Il s'agit de la «dévernir» en retirant les diverses couches que des

mains ont accumulées aux quatre coins des siècles et qui maculent la toile d'un écran jaunâtre. On «purifie» l'œuvre de ses disgrâces. En somme, c'est l'heure du bain. Seulement voilà, il faut utiliser le bon savon... Car, sous la saleté, il y a la peau. En l'occurrence, le *sfumato*, une carnation unique au monde qui ne saurait tolérer une toilette agressive. D'autant que Léonard diluait ses pigments, si bien que sa peinture contient déjà des solvants! Et quand on sait que l'épaisseur du vernis, en plus d'être irrégulière d'une zone à une autre, s'évalue en microns (un milliardième de mètre), le calcul est redoutable. La marge d'erreur, presque interdite. D'évidence, en 1993, on ignorait la nature et la densité exacte des vernis. Le toilettage de Madame fut donc reporté. Patience: elle aurait bientôt son lavandier.

En 2004, Vincent Pomarède, conservateur en chef, sent chauffer l'eau du bain: «C'était l'époque où on transférait la *Joconde* dans la salle des États. J'avais pour mission de renforcer sa vitrine, maintenir le climat, tout vérifier. Très vite, j'ai pris conscience qu'un réexamen complet des Vinci allait s'imposer.» Pomarède ne s'était pas trompé. En 2008, chaque Vinci est passé au crible. Le C2RMF prescrit à la *Sainte Anne* une batterie d'exams. En lumière directe ou rasante, l'imagerie met à nu la touche. La radiographie analyse l'état de son bois de peuplier. Les ultraviolets sondent les moindres «repeints», ces interventions postérieures censées corriger ou combler une lacune. Quant à la réflectographie infrarouge, elle permet, grâce à ses rayons, de traquer les repentirs et les dessins sous-jacents. Ainsi, on a pu découvrir les traces du carton préparatoire disparu! Logique. Léonard, avant de peindre, l'avait percé puis reporté en pointillé à l'aide d'une préparation au carbone. Trêve de réjouissances. Le reste du diagnostic est sans appel: la *Sainte Anne* court un grand danger.

### Querelles d'experts

L'objet du fléau? Les vernis. Au-delà d'enlaidir les teintes, leur masse tire sur la couche picturale, entraînant des micro-soulèvements. Il faut les alléger pour sauver la peinture. Et puis, avouons-le, la *Sainte Anne* a beau être «bien conservée pour son âge» (Vincent Delieuvin), la belle a des airs de souillon. Son manteau au lapis-lazuli est couvert de taches. La faute à une restauration ratée, la tempera «Muzii» en 1953... Bref, il est impératif d'intervenir. Le verdict devient une affaire d'État(s). En honnête homme, Vincent Pomarède convie les fins spécialistes de l'Europe à juger du problème. À cette table ronde humaniste: Luke Syson et Larry Keith de la National Gallery, les experts italiens Pietro Marani, Pinin Brambilla Bracilon (la restauratrice de *la Cène*) et Cecilia Frosinini, directrice du centre de restauration de Florence. Parmi les intervenants français, Michel Laclotte, ancien directeur



Chantier de restauration en 1982 de la fresque de Léonard de Vinci dans le réfectoire du monastère Santa Maria delle Grazie, menée par Pinin Brambilla Barcillon. *La Cène* avait déjà connu plusieurs restaurations dès 1726.  
© Akg-images / Erich Lessing



LÉONARD DE VINCI

**La Cène [après sa restauration achevée en 1999]**

1495-1497, fresque, 880 x 460 cm. Santa Maria delle Grazie, Milan. © Luisa Ricciarini / Leemage.

La dernière fois qu'on a restauré un Vinci, les cœurs ont souffert. Au cours du nettoyage, des écailles de peintures sont tombées à la pelle. Une perte compensée par la redécouverte du visage du Christ qui manifeste une profondeur d'expression inouïe.

du Louvre, Pierre Curie du C2RMF, Jean-Pierre Cuzin, le prédécesseur de Pomarède, sans oublier la renommée Ségolène Bergeon-Langle, qui restitua la vision des bleus de *la Sainte Famille* de Raphaël. Ces deux-là, que l'on savait des plus prudents, n'ont plus souhaité être associés au projet. Leur démission fit son effet. Dans la presse, les rumeurs ont fusé, réactivant de vieilles querelles. Le doigté de la restauratrice aurait-il manqué de tact? «En moyenne, nous sommes restés à dix-huit microns au-dessus de la matière picturale. C'est l'équivalent de trois couches de vernis», nous apprend Jean-Jacques Ezrati, ingénieur au C2RMF. Manifestement, Jean-Pierre Cuzin est resté insensible au résultat. L'allègement poussé des vernis aurait, à son goût, bel et bien créé des contrastes de teintes. Comme un équilibre rompu. Sans la patine, plus de charme.

## AVANT

En juin 2010, un budget tournant autour de 200-250 000 euros – classique pour ce genre d'opération – est dévolu à la restauration du tableau. D'infimes prélèvements sont effectués pour glaner des informations sur la composition chimique des pigments, mais ce sont surtout les vernis encrassés atteignant 20 à 40 micromètres selon les endroits (mesures effectuées grâce à une lentille de haute technologie) qui posent problème et qu'il faut retirer.



LÉONARD DE VINCI  
*La Vierge à l'Enfant  
avec sainte Anne*  
[à gauche avant  
restauration et à  
droite après  
restauration]

Vers 1503-1519,  
huile sur bois,  
168 x 130 cm.  
Coll. musée du  
Louvre, Paris.

© RMN-GP (musée du  
Louvre) / Franck Raux.  
© RMN-GP (musée du  
Louvre) / René-Gabriel  
Ojeda.



## APRÈS

Le choix des solvants était crucial. C'est la combinaison de deux d'entre eux qui a finalement été retenue et exploitée avec un soin extrême, millimètre après millimètre. Le premier, la ligroïne, ne servait pas tant à traiter le vernis qu'à ouvrir la voie au second, plus offensif, l'éthanol. Utilisé en faible quantité, il solubilisait les couches de vernis, en ôtait un peu d'épaisseur avant de s'évaporer rapidement.

## AVANT

La principale dégradation dont a pâti la *Vierge aux rochers* de Londres procède de la pose de vernis instables, composés principalement de mastic et de cire, en 1948-1949. Leur jaunissement a fini par totalement dénaturer les couleurs du tableau et à rendre illisibles certaines parties.



LÉONARD DE VINCI  
*Vierge aux rochers*  
[à gauche avant  
restauration et à  
droite après  
restauration]

1490-1508,  
huile sur bois,  
199 x 122 cm.  
Coll. The National  
Gallery, Londres.  
© The National Gallery,  
Londres.  
© Louis Frank



## APRÈS

Larry Keith, directeur de la conservation à la National Gallery, a mené la rénovation. Le résultat final permet de retrouver des gammes beaucoup plus subtiles, notamment dans les tons sombres. Et il laisserait à penser qu'il est peut-être de la main du seul Vinci.

## Le regard de Vincent Delieuvin

Commissaire de l'exposition

«Nous laissons intègre le patrimoine à nos successeurs.»



### Quelle est la genèse de cette exposition ?

Elle est bien entendu liée à la restauration de la *Sainte Anne*. Quand je suis arrivé au Louvre en 2006, le département des Peintures travaillait déjà sur ce tableau. Il était sous constante surveillance, notamment à cause des vernis qui tiraient sur la couche picturale. Le laboratoire du C2RMF a mené un long travail d'analyses : au total près de 478 images, 113 rapports et documents scientifiques radiographiant le tableau ont été amassés. En 2009, quand la restauration a été approuvée, il a paru évident de consacrer une exposition à ce chef-d'œuvre représentant vingt ans de la carrière de Léonard et qui a bouleversé l'histoire de l'art.

### Dans le parcours, vous accordez une grande place à l'atelier de Léonard de Vinci. Est-ce une façon de décroiser son art ?

C'est vrai, Léonard est un artiste qui observe les mêmes pratiques que ses contemporains. Il a lui-même été formé dans un atelier et a pratiqué la copie. Mais c'est aussi l'occasion de montrer son brio inimitable. Les copies d'atelier sont très belles, mais elles sont à des années-lumière de la qualité picturale atteinte par le maître.

### Pourquoi a-t-on attendu si longtemps avant de restaurer la *Sainte Anne* ?

On aurait pu le faire plus tôt. Mais il manquait un climat de confiance. Certains craignaient de perdre le manteau bleu de la Vierge, car le lapis-lazuli a tendance à se décolorer. En réalité, il est extrêmement bien conservé. Au cours du nettoyage, est apparu, là, bleu comme un ciel de Max

Ernst. Il faut savoir qu'en France, c'est une tradition de laisser la patine du temps. D'ailleurs, toutes nos restaurations au Louvre conservent cet équilibre. C'est une forme de sécurité : si les goûts changent, nous, nous aurons laissé intègre le patrimoine à nos successeurs. L'Angleterre a connu des allègements beaucoup plus poussés. Il faut dire que les instruments ont progressé. La réflectographie infrarouge nous permet de voir plus d'éléments. L'allègement des vernis s'est perfectionné. On utilise maintenant des gels. Comme la mise en œuvre n'est pas liquide, la manière de travailler est plus clinique.

### On a découvert un moyen informatique permettant de déduire les teintes d'origine d'un tableau. Pourriez-vous m'en dire davantage ?

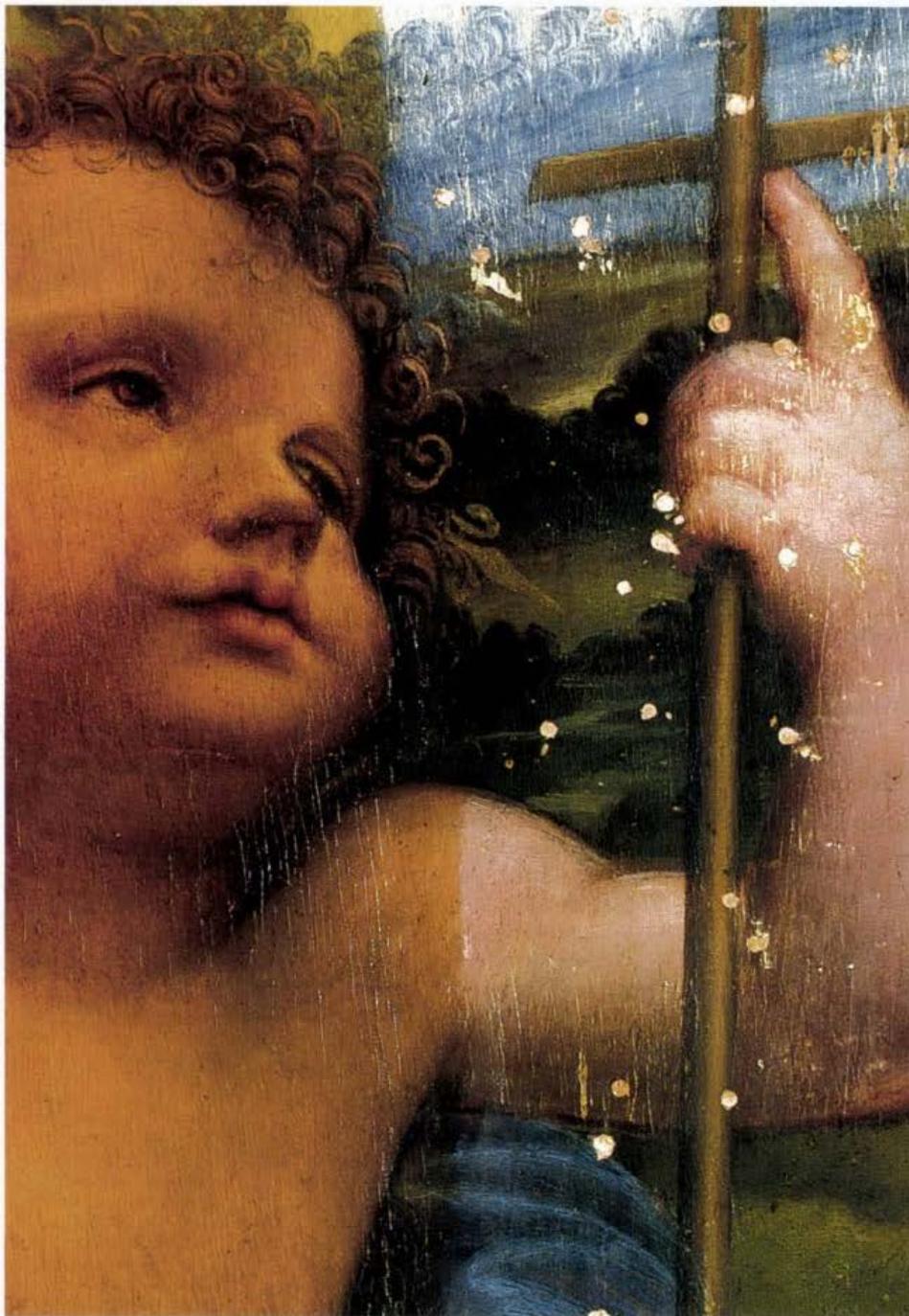
En réalité, on n'en a même pas besoin. Léonard travaillait avec des pigments qu'on trouvait partout en Europe. Par exemple, on connaît très bien ses verts au cuivre grâce à des copies d'atelier. Sur ses tableaux, ils ont viré au brun simplement parce qu'il les diluait énormément. Pour le *sfumato*, c'est pareil : ce ne sont jamais que des couches de glacis selon la pure technique de Van Eyck. On a souvent une vision «porcelainée» des Vinci, alors que c'est une peinture vieille de 500 ans ! C'est très solide. Au Louvre, il y a des tableaux du *xx<sup>e</sup>* siècle bien plus fragiles, les Delacroix entre autres. On pense que de la matière n'a toujours pas séché ! Par ailleurs, le laboratoire du C2RMF a mis au point un appareil mesurant les épaisseurs de vernis. La machine s'arrête dès qu'elle tombe sur du glacis légèrement pigmenté. Cette technologie a vraiment permis de chasser toutes les inquiétudes.

## La *Joconde* ? Une «poêle sale» !

Si, d'après Vincent Pomarède, les médias ont carrément «basculé dans l'irrationnel», à nous d'investiguer un peu. Une visite au C2RMF est incontournable. Les locaux sont à deux pas de la porte des Lions, sur la place du Carrousel. On descend un escalier. Deux portes blindées s'ouvrent et, au niveau de la passerelle qui abrite un accélérateur de particules et d'autres outils aux noms de science-fiction, Bruno Mottin nous accueille. À peine entamé, l'entretien parle émotion. On saisit alors à quel point jamais la science ne viendra en aide au bon goût : «Vous savez un jour, M. Prunet, architecte en chef des Monuments historiques a été chargé de restaurer une abbaye de la banlieue parisienne. Là-bas, il fut frappé par la poésie miraculeuse qui s'en dégageait. Le lierre avait tout recouvert. On sentait la mousse. On voyait le temps s'écouler. Il fit son travail, stabilisa la pierre, défricha, remis des mortiers. Et un jour, un jour, il reçut une lettre de contestation : «Monsieur, vous avez tué mon monument». «Oui, c'est vrai, répondit-il, mais, pour le transmettre, j'ai été obligé d'arrêter le rythme de destruction.» «Cette histoire l'a longtemps hanté», termine Mottin. Cela dit, la nostalgie mène au pied du mur. Le conservateur est ferme : «N'ayons pas peur des mots. *La Joconde* est comme une poêle sale.» Car si le vernis sert initialement à unifier et à approfondir les tons, il a l'inconvénient de filtrer les rayons UV et d'encrasser sérieusement les surfaces. «En exagérant, c'est un peu comme si vous rajoutiez des couches de peintures les unes sur les autres.» Déjà au *xv<sup>e</sup>* siècle, on lavait les tableaux (Le Primaticcio a déverni les Raphaël de François I<sup>er</sup>). Mais ceci n'a pas enrayé les mauvaises habitudes. Et ce n'est pas une exception française. En la restaurant, le Rijks s'est aperçu en 1947 que *la Ronde de nuit* était en réalité une ronde de jour ! Parfois même, le vernis engloutit des détails. Vincent Pomarède témoigne : «La *Sainte Anne* a été pour ma part une redécouverte. Je ne savais pas qu'il y avait autant de cascades. Il y a même un ruisseau et des petits personnages au-dessus. Ce fut un moment merveilleux.»

## Le chantier en suspens

Pourra-t-on revoir un jour tous les Vinci ? «Pour l'instant, c'est plutôt compromis», tranche Bruno Mottin. En effet, *la Vierge aux rochers* est devenue illisible et son état est à déplorer. La peinture en question, un ancien panneau de bois, a été transposée sur toile en 1806. Cet écartèlement drastique interdit toute intervention. Car, si surprenant cela peut-il paraître, à l'heure actuelle, on ne sait comment s'y prendre. *La Belle Ferronnière*, également mal en point, mériterait



**Tous les Vinci  
seront-ils un  
jour restaurés ?  
«Pour l'instant,  
c'est plutôt  
compromis»,  
tranche  
Bruno Mottin.**

une cure de jouvence. Le Saint Jean-Baptiste, lui, détient le record de vernis: vingt-cinq couches, soit cent microns! Quant à *la Joconde* et au *Bacchus*, ils sont intouchables. Pourtant, à observer les vues sous binoculaire de dizaines de chancis de vernis – des microfissurations assimilant la *Sainte Anne* à du verre pilé –, on se dit qu'il y aurait, ailleurs, des merveilles à réaliser. D'autres photographies de la *Sainte Anne* sont pommelées de taches blanches, ce sont les effets de coulures dérivées d'un consolidant aqueux aidant à refixer la matière. Imaginez, de l'eau! «On a tout enlevé et je vous garantis qu'il n'y avait

aucun pigment», rassure Bruno Mottin. Sur son ordinateur, il zoome un détail: «Vous voyez ce morceau rose? Il correspond à la vraie teinte du visage de sainte Anne.» Et quand on s'étonne, il répond: «Vous savez, on a laissé de très vilaines zones. Tenez, là par exemple, dans le creux de la manche.» Consensus oblige, les experts ont dû freiner leurs émois. Au total, restaurer la *Sainte Anne* aurait coûté plus de 200 000 euros. À qui le tour? Dans les couloirs du Louvre, il s'ébruite qu'une copie d'atelier de *la Joconde* vient d'être retrouvée. On connaîtrait enfin les coloris du tableau d'origine...

**D'APRÈS LÉONARD DE VINCI  
*La Vierge aux fuseaux* [détail  
en cours de restauration]**

Huile sur bois, 46 x 35 cm. Coll. musée du Louvre.

© C2RMF, Pierre-Yves Duval

Cette image montre, de façon spectaculaire, une œuvre léonardesque en cours de restauration. Sur la partie droite, les couleurs ont repris leur éclat originel.

Originaux, copies et faux

# Tableaux en recherche de paternité...

PAR LÉOPOLD SANCHEZ

Seule une poignée de tableaux sont, sans aucune contestation, attribués à Vinci : *l'Annonciation* (galerie des Offices, Florence), le *Portrait de Ginevra de Benci* (National Gallery of Art, Washington), la *Madone à l'œillet* (Alte Pinakothek, Munich), la *Dame à l'hermine* (musée Czartoryski, Cracovie) et les quatre tableaux exposés au Louvre, à savoir : la *Vierge aux rochers*, la *Joconde*, la *Vierge avec l'Enfant Jésus et sainte Anne*, et *Saint Jean-Baptiste*.

## Main de maître ou d'atelier ?

Ces œuvres présentent une cohérence tant sur le plan de la facture (c'est-à-dire l'ensemble des éléments qui la composent : le style, la technique employée, le dessin) que de l'impression qui s'en dégage (on peut aussi bien parler d'aura que de message). Ce qui fait dire que Léonard de Vinci les a exécutées de sa main. Prenons une peinture du jeune Léonard, comme le *Baptême du Christ* de la galerie des Offices à Florence. Si on reconnaît des éléments «léonardesques» dans le paysage d'arrière-plan, l'ange agenouillé ou le torse du Christ, on voit aussi la manière de son maître, Verrocchio, dans la composition de l'ensemble, le fait qu'elle se rattache encore au passé dans la disposition des détails... Le tableau est généralement considéré comme l'une des premières œuvres du peintre. Est-ce un «Léonard sous influence» ou bien le fruit d'une collaboration ? Les critiques optent pour la seconde solution. Pour la *Madonna Litta* du musée de l'Ermitage, c'est plus compliqué. On y voit bien des éléments propres à Léonard, comme le paysage du fond, mais une certaine sécheresse dans le trait, un manque de grâce dans les drapés, font attribuer cette œuvre à l'atelier, voire à un élève du maître, tantôt Marco d'Oggiono, tantôt Giovanni Antonio Boltraffio. Plus difficiles encore, des œuvres jadis acceptées et aujourd'hui contestées comme la *Belle Ferronnière* du Louvre ou le *Portrait d'un musicien* de la pinacothèque Ambrosienne à Milan. Voilà deux œuvres si «léonardesques» qu'elles n'inspirent pas confiance. C'est un peu comme le *Buste de Nefertiti* de Berlin. Plus égyptienne, tu meurs ! Sont-ce là des copies, des pastiches, des faux ? Ou tout simplement des fantômes qui ont cessé d'opérer, avec le temps ? Car, la peinture c'est avant tout une affaire de fantômes. Pour la *Vierge aux rochers* de la National Gallery, le cas est plus simple. On a là une copie conforme de celle du Louvre, ce qui la fait

LÉONARD DE VINCI  
*Portrait d'une dame de la cour de Milan, dit La Belle ferronnière*

Vers 1495-1499, huile sur bois, 63 x 45 cm.,  
Coll. musée du Louvre  
© Photo Josse / Leemage

En 1642, la *Belle Ferronnière* est attribuée à Vinci par le père Dan qui fait l'inventaire des collections de Fontainebleau. La paternité est discutée jusqu'à ce qu'une étude scientifique montre que c'est le même noyer qui a servi à la *Dame à l'hermine*, 100% sûre quant à elle. Sans doute Léonard était-il entouré de ses collaborateurs pour l'exécution, mais celle-ci a bien eu lieu dans son atelier. Affaire étonnante : en janvier 2010 est passée aux enchères une «autre» *Belle Ferronnière* chez Sotheby's, jumelle de celle conservée au Louvre. Après expertise, il est finalement considéré comme un remarquable faux du XVII<sup>e</sup> siècle. Il est tout de même parti pour 1,5 million de dollars. Loïn, cependant, des 250 millions (d'après George Wachter chez Sotheby's) qu'elle aurait coûtés si elle avait été authentifiée !





Pascal Cotte, ingénieur du laboratoire de recherche Lumière Technology à Paris analysant l'œuvre présumée de Léonard de Vinci, la Belle Princesse

© Olivier Laban-Mattiel / AFP.

considérer presque à l'unanimité par les experts comme une œuvre d'atelier. Comme les «sept Joconde» dispersées de par le monde, qui sont des copies exécutées par l'atelier de Léonard pour satisfaire les collectionneurs qui avaient entendu parler du chef-d'œuvre du maître ou l'avaient admiré en gravure. Quant à la *Madone aux fuseaux*, conservée dans une collection privée en Angleterre, on a d'emblée le sentiment d'être confronté à un Léonard : la position des personnages, la douceur du visage de la Vierge, le geste de l'Enfant et surtout le paysage de l'arrière-plan, tout y est, même le fameux *sfumato* (le fondu dans le lointain)... et pourtant, quelque chose dit aux experts que ce n'est pas du Vinci en droite ligne. Peut-être, parce qu'il existe plusieurs versions probantes de ce tableau, par trois mains différentes ? Peut-être, à cause d'une certaine sécheresse (comme pour la *Madonna Litta*) ? Alors, copie... pas forcément d'atelier. Peut-être une copie, exécutée tardivement, d'une œuvre du maître qui aurait disparu. Même chose pour le *Bacchus* du Louvre, généralement considéré comme une œuvre réalisée à partir du dessin du *Saint Jean Baptiste*.

Rappelons qu'il y a un peu plus de deux siècles, on croyait connaître une bonne cinquantaine de toiles de Léonard de Vinci, tant dans les musées que dans les collections privées. Le roi de France en comptait à lui seul onze de la main du maître (*Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, A.-J. Dézallier d'Argenville chez De Bure, Paris - 1762). On sait depuis peu que le Vinci n'a peint, en 50 ans de carrière, qu'une vingtaine de tableaux. Encore, ne les a-t-il souvent que commencés. D'où ces guerres intestines au sein des champs universitaires et muséaux, avec ses débordements fréquents du côté des marchands... Deux exemples sont venus récemment illustrer : le dessin dit de *la Belle Princesse* et une huile représentant le *Salvator Mundi*.

## La Belle Princesse, une affaire à rebondissements

L'Affaire de *la Belle Princesse* débute en 1998, avec la mise aux enchères par la maison de ventes Christie's d'un portrait de jeune fille en costume de la Renaissance, donné comme étant du XIX<sup>e</sup> siècle, et qui va atteindre alors la somme de 21 850 dollars. Rien ne laisse présumer alors la bataille d'experts qui allait se livrer autour de ce dessin.

L'œuvre est d'abord acquise par la marchande new-yorkaise Kate Ganz. Mais le collectionneur canadien Peter Silverman, doté d'un œil exceptionnel qui lui a déjà valu quelques découvertes (dont un Raphaël...), en est persuadé : c'est une œuvre contemporaine de Léonard. Peut-être de son atelier. Du maître lui-même ? Pourquoi pas...

### Une intuition payante

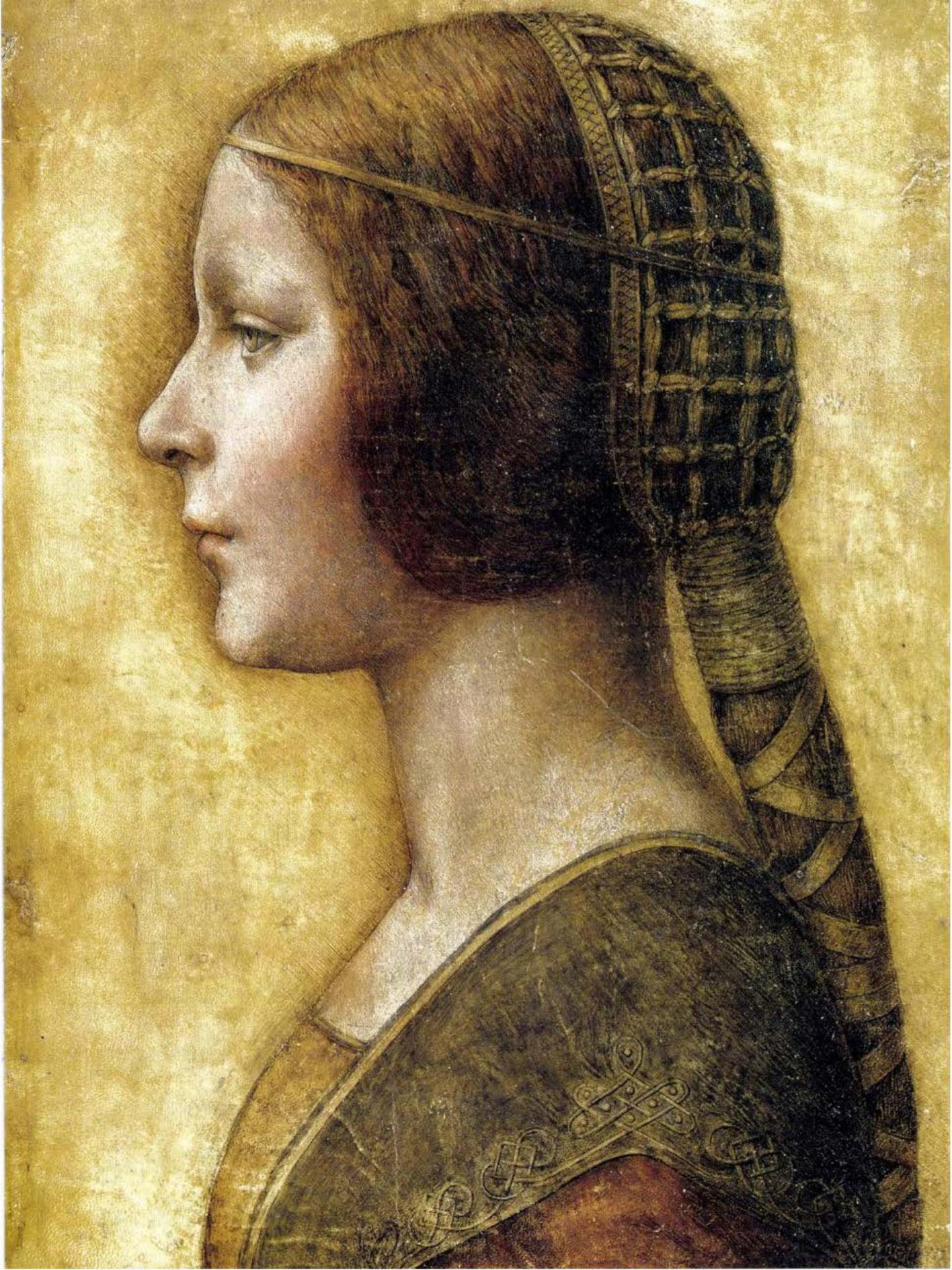
Il l'achète à Kate Ganz, persuadé que ce morceau de vélin de 33 cm sur 24 cm est un trésor. L'un des spécialistes mondiaux de Léonard de Vinci, Martin Kemp, le voit et affirme qu'il s'agit probablement du portrait de Bianca, une fille illégitime de Bernardino de Corradis, au moment de son mariage avec le duc de Milan, Ludovico Sforza, dit le More. Léonard ayant été entre 1482 et 1499 attaché à la cour de Milan, Peter Silverman confie le fameux dessin au laboratoire français (privé) de recherches sur l'authenticité des œuvres d'art, Lumière Technology, afin de le faire analyser. «Jamais la connaissance des vraies couleurs d'une peinture n'a été aussi loin», affirme Pascal Cotte, l'inventeur d'une caméra très sophistiquée : «Cette technique nous a permis de découper en haute résolution multispectrale, en 13 mesures (des UV aux infrarouges), la couche de matière et d'isoler le spectre de chacune pour aborder des détails absolument invisibles à l'œil». Les chercheurs de Lumière Technology ont pu pénétrer ainsi dans l'intimité de cette œuvre et apporter des éléments nouveaux qui allaient clairement dans le sens d'une attribution à Léonard de Vinci. Comme le souligne Jean Pénicaud, le président de Lumière Technology : «Toute opération d'authentification doit correspondre à trois niveaux. Le point de vue stylistique qui est basé sur l'observation. Votre œil vous dit : 'Je suis en présence de quelque chose qui parle à mes sens.' On est dans l'intuition ! Deuxièmement, la connaissance historique, qui s'éclaire avec des recherches approfondies sur la provenance de l'œuvre, son histoire, sa place dans la chronologie des créations de l'artiste. C'est l'enquête proprement dite ! Puis, le niveau scientifique, qui va servir à apporter des preuves irréfutables de ce que les deux étapes précédentes nous ont affirmé».

#### ATTRIBUÉ À LÉONARD DE VINCI

##### La Belle Princesse

Vers 1480-1490, craie noire, rouge et blanche, encre et ajouts d'aquarelle sur vélin, 23,9 x 33,2 cm. Coll. privée. © Coll. privée.

Ce portrait est probablement celui de Bianca Sforza. Son attribution à Vinci bénéficie, parmi ses plus importantes cautions, de celle de Martin Kemp, professeur émérite d'histoire de l'art à Oxford, spécialiste éminent de Léonard. Aucun doute à ses yeux d'expert : il s'agit du treizième portrait connu du maître.





Afin de déterminer l'attribution de la *Belle Princesse*, le laboratoire Lumière Technology utilise la numérisation multispectrale.  
© Olivier Létourneau / AFP

## Un faisceau de preuves très convaincant

### Un parchemin datant de 1500 environ

Elle a bien été dessinée avec trois crayons (fusain, sanguine et craie) sur un parchemin que le carbone 14 a situé aux environs de 1500.

### Une exécution de la main gauche

L'analyse des hachures, servant à rendre l'effet de l'ombre sur la peau du modèle, a révélé une exécution de la main gauche. On a procédé à ces essais avec la main droite et ils sont venus confirmer ce diagnostic. C'est donc un gaucher qui a exécuté ce dessin... Et l'on sait que Léonard de Vinci l'était, lui aussi.

### Une empreinte ressemblante

La caméra multispectrale a aussi permis de déceler une empreinte digitale, que les chercheurs ont pu comparer à d'autres empreintes du peintre italien laissées sur ses tableaux, comme sur le *Saint Jérôme*. C'est ressemblant.

### Une technique propre à Vinci

En cherchant d'autres empreintes révélant la présence physique de l'artiste dans cette œuvre, on a découvert des traces d'une autre technique employée par Léonard. Il s'agissait-là de ces secrets d'atelier que chaque maître gardait jalousement pour soi. Et Léonard était connu pour utiliser la paume de ses mains, afin de donner à certains aplats de matière picturale une douceur qui les rendait comparables à du velours. On a trouvé dans le cou de la belle dame des traces palmaires. Il s'agit probablement d'une craie qu'il passait délicatement pour accentuer le rendu de la peau.

### Des entrelacs révélateurs

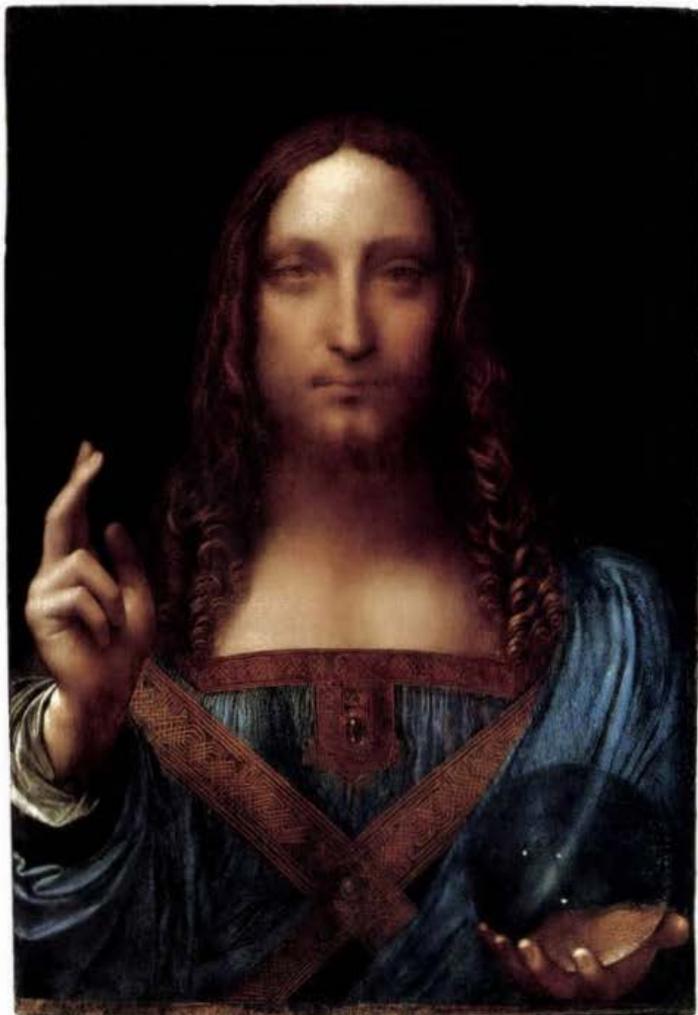
Éléments neutres, mais d'une importance capitale lorsqu'on a le puzzle presque dans son ensemble, les entrelacs sur l'habit de la princesse Sforza ont des petits frères dans ceux que Léonard s'est amusé à inventer sur les pages de ses carnets de dessins. Le rapprochement est plus que probant.

### Trois petits trous capitaux

Intrigués par trois minuscules trous dans la bordure gauche du vélin qui sert de support à ce portrait, les spécialistes de Lumière Technology se sont mis en quête d'une provenance. L'historien d'art américain David Wright a trouvé la bonne piste en relevant que la famille de Bianca avait fait imprimer en 1490 une série de parchemins enluminés, *les Sforziades*, retraçant les grands moments de l'histoire de cette famille milanaise. On en connaît à ce jour quatre exemplaires : l'un se trouve à la Bibliothèque nationale de France, l'autre à la British Library, le troisième au Vatican et le dernier à la Bibliothèque nationale de Varsovie. Une petite visite filmée dans ce haut lieu de la conservation du patrimoine polonais, et une manipulation de l'exemplaire en question ont confirmé l'absence d'une page et la présence de trois petits trous, dus à la couture du codex, correspondant exactement à ceux qu'on remarque sur le bord gauche du portrait. Le faisceau de preuves est impressionnant et le profil de *la Belle Princesse* est sans doute bien le treizième portrait connu de Léonard de Vinci. Le collectionneur canadien se trouve propriétaire d'une œuvre qui peut valoir autour de 150 millions de dollars. C'est ce qu'on appelle dans le jargon du métier : «avoir eu du nez» !

## Le *Salvator Mundi*, une attribution qui a fait l'événement

À propos de nez, une autre affaire renvoie à cet organe olfactif pour faire trébucher une attribution pourtant bien établie. *Le Salvator Mundi* («le Sauveur du monde») a toujours été considéré comme une œuvre de la main du Vinci. Elle a appartenu au roi Charles I<sup>er</sup> d'Angleterre, avant d'être perdue dans les événements historiques qui secouèrent l'Angleterre au XVII<sup>e</sup> siècle, pour reparaître dans une vente aux enchères en 1958, entre les mains d'un descendant du collectionneur britannique, Frédéric Cook. Le tableau s'était alors vendu 45 livres, ce qui était une misère, même pour une œuvre attribuée à un élève du maître toscan, Giovanni Antonio Boltraffio. Aujourd'hui, la majorité des experts donne pour bon *le Salvator Mundi* de Washington, et l'œuvre fait l'unanimité lorsqu'on se borne à considérer sa main, dont les détails sont du plus pur Léonard... Mais, qu'en est-il de ce visage plat et au dessin noyé dans une sorte de flou, disent certains : «peu compatible avec la manière du maître». «Ce visage mort», comme le déclare l'expert allemand du musée de Leipzig, Frank Zöllner : «d'où est totalement absente la magie du regard... Et un nez si long, ajoute-t-il, peut-il correspondre au perfectionnisme de Léonard de Vinci?» Pourquoi pas ! Une analyse plus approfondie de l'œuvre est venue confirmer son noble pedigree. Le fondu choquant des traits du Christ est sans doute le résultat d'une action abrasive opérée par le temps ou par l'intervention maladroite d'un restaurateur. Concernant la longueur de son nez, la scientifique italienne Amelia Carolina Sparavigna de l'institut polytechnique de Turin, s'est amusée à confirmer la présence d'un détail anatomique équivalent sur un autoportrait de Léonard, authentifié par elle sur le *Codex du vol des oiseaux* dont treize des dix-huit pages originales sont conservées à la bibliothèque de Turin. Elle s'est servie pour cela d'un petit logiciel gratuit et qui ne pèse pas plus de quinze mégas. Le logiciel «Iris», développé par un Français, dont se servent les astronomes pour faire ressortir les contours et définir les caractéristiques des objets cosmiques qu'ils ont photographiés. On se trouve ici dans le cas d'une expertise par rapprochement de deux éléments différents. Certes ! Mais, à défaut de comparaison, l'intuition peut aussi jouer un rôle dans l'authentification d'une œuvre, comme nous l'avons vu plus haut. Vaste débat si l'on en croit ce commentaire d'une autorité en la matière, l'expert Martin Kemp, qui a déclaré au



D'APRÈS OU PAR LÉONARD DE VINCI

**Salvator Mundi**

Vers 1500, huile sur bois, 65,6 x 45,4 cm.

© 2011 Salvator Mundi LLC / AFP

C'est après restauration que ce tableau, d'abord considéré comme une variante de l'original que l'on croyait perdu, s'est révélé une pure merveille, attribuée aujourd'hui à Vinci.

journaliste du *Telegraph*: «Une fois que vous êtes entrés dans la pièce du musée (où se trouve le tableau du *Salvator Mundi*), il y a cette étrange présence de Léonard!» La National Gallery à Washington est propriétaire d'un Léonard de Vinci en très mauvais état, mais qui n'en reste pas moins une œuvre authentique du maître. Expert dixit! Et puis, n'est-ce pas toujours «l'intuition» qui fait que ces mêmes experts font grise mine à un tableau comme la *Madonna Litta* du musée de l'Ermitage? Lors de sa dernière exposition à Londres, ils étaient presque tous bien d'accord pour souligner qu'elle n'a pas ce «rayonnement magique» qui caractérise les autres œuvres du maître et ils s'appuyaient pour ce dire sur le rapprochement avec les autres toiles accrochées auprès de lui. La *Madonna Litta* est donc retournée à Saint-Petersbourg sans la bénédiction des autorités internationales... Mais, il faut bien que, dans la cinquantaine de Léonard que se targuaient de posséder jadis les cours européennes, il en reste quelques-uns en circulation.

## La Vierge aux fuseaux: hypothèses en pagaille !

**Que sont ces trois tableaux ? Splendides copies d'un original perdu ? Projets d'atelier pilotés par Vinci ? Et si la version du Drumlanrig Castle ou celle du Louvre étaient de la main du maître ? Tout est possible !**



D'APRÈS OU PAR LÉONARD DE VINCI  
**La Vierge aux fuseaux**

Vers 1501, huile sur bois, 48,3 x 36,9 cm.  
Collection du duc de Buccleuch,  
Drumlanrig Castle, Écosse. © Akg-images



D'APRÈS LÉONARD DE VINCI (?)  
**La Vierge aux fuseaux [après restauration]**

Huile sur bois, 46 x 35 cm.,  
Coll. musée du Louvre.  
© C2RMF, Pierre-Yves Duval.



D'APRÈS OU PAR LÉONARD DE VINCI  
**La Vierge aux fuseaux**

Vers 1501, huile sur bois, 50,2 x 36,4 cm.  
Collection particulière, Genève.  
© DR

Nouvelles révélations sur Monna Lisa...

# La Joconde éclip­sée par sa doublure !

Coup de théâtre début 2012. Tous les médias de la planète parlent d'une seconde *Joconde* découverte au Prado. Incroyable. Mais vrai...

PAR THOMAS SCHLESSER

**E**n finira-t-on un jour avec le roman de *Monna Lisa*? Ce tableau a suscité tous les fantasmes, toutes les projections, a inspiré des best-sellers et, bien sûr, a fait déplacer des millions de touristes. Un détour par les forums du web permet de constater que des rumeurs tenaces ont encore des partisans; ainsi, des internautes continuent de se demander si le Louvre expose bel et bien la vraie *Joconde* sur ses murs! La rançon de la gloire quand on est l'œuvre la plus célèbre du monde. La moindre découverte à son sujet, à condition qu'elle soit sérieuse et documentée enflamme la communauté des historiens de l'art et excite les médias de la planète entière... Ceux-ci ont été gâtés en janvier 2012. Entre l'exposition-vedette sur Léonard et Milan, orchestrée à Londres, et celle de Paris autour de la *Sainte Anne*, voici que Miguel Falomir, brillant et charismatique conservateur en charge des peintures italiennes au Prado annonce la découverte d'un portrait jumeau à celui de Lisa Gherardini. L'émoi est gigantesque. Et justifié...

## Pourquoi ce tableau n'est-il découvert qu'aujourd'hui ?

On pensait cette copie de *Monna Lisa* très tardive, comme il en existe quantité d'autres, parfois plaisantes, souvent sans grand intérêt. Le Louvre avait demandé en 2010 le prêt de celle-ci auprès du musée du Prado afin de l'intégrer à son exposition de mars 2012, car l'originale ne pouvait quitter la salle où elle est sévèrement protégée derrière son caisson transparent. Pourquoi y avait-il eu, jusqu'à présent, tant de négligence à l'égard du tableau du Prado alors que Miguel Falomir lui-même confie qu'une « intuition » le titillait depuis longtemps? Comment donc a-t-on pu passer à côté de sa qualité? Parce que les indices étaient trompeurs. La copie est référencée depuis 1666 dans l'inventaire des collections royales



ATELIER DE LÉONARD DE VINCI

**La Joconde (avant et après restauration)**

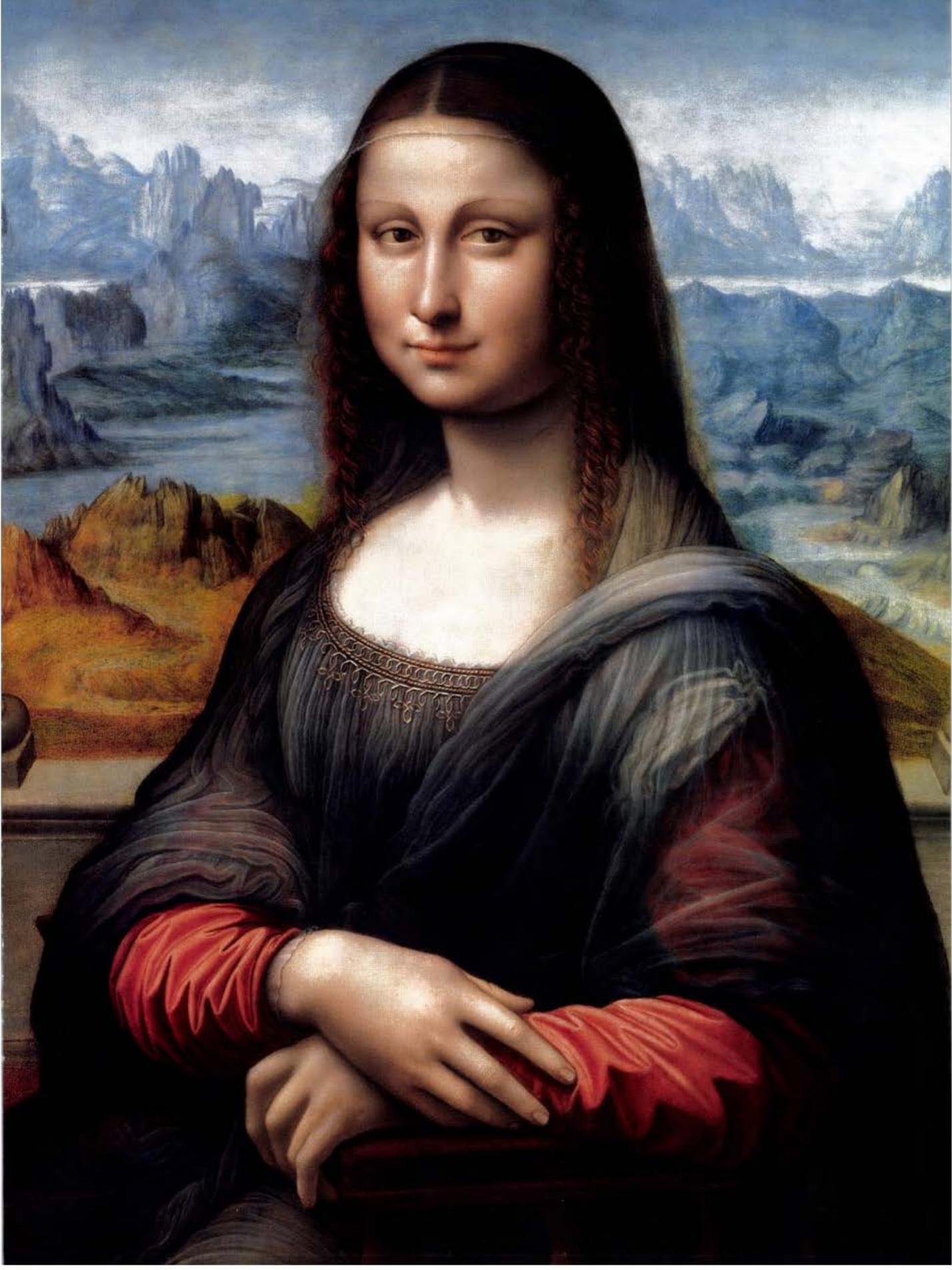
Vers 1503-1156, huile sur bois, 76,3 x 57 cm. Coll. Museo Nacional del Prado, Madrid. © Museo Nacional del Prado, Madrid.

**Incroyable surprise...**  
Le fond noir de *la Joconde* de droite, conservée au Prado, était un badigeon tardif qui a induit longtemps en erreur les spécialistes. Ils pensaient à tort qu'il s'agissait d'une copie tardive. En fait, après restauration, il apparaît bien comme un double du chef-d'œuvre de Vinci, exécuté sous les ordres du maître par un collaborateur de talent. Lequel? Le nom de Salai est une hypothèse solide.

espagnoles et tout portait à croire que c'était une exécution du xvii<sup>e</sup> siècle signée par un artiste du Nord. On la disait peinte sur un panneau de chêne, essence caractéristique des productions flamandes ou néerlandaises de l'époque. Et puis, il y avait ce fond noir au-devant duquel ne se découpait que la silhouette lumineuse du modèle. Mais nul paysage. En apparence du moins...

## Comment a-t-on compris l'importance de ce double ?

Le support n'est en réalité pas en chêne. Il est en noyer, ce qui est conforme à ceux de l'art florentin vers 1500; il est par ailleurs de dimensions semblables ou presque à celui de *la Joconde* (composée elle sur du peuplier)



signée Vinci. Surtout, après rénovation, menée par l'Espagnole Ana González Mozo et le Français Bruno Mottin, l'excitation gagne les équipes du Prado. Ce n'est pas la prétendue copie qui est tardive, mais le badigeon noir. Un ajout du XVIII<sup>e</sup> siècle, par souci esthétique? C'est là l'hypothèse de Miguel Falomir, invérifiable en l'état... Peu importe, l'arrière-plan se révèle au fur et à mesure qu'est dissipé ce voile obscur par les restaurateurs. Miracle: sous les ténèbres couvait la réplique magnifique des masses rocheuses, des chemins sinueux et des atmosphères vagues et profondes de *la Joconde*. Patience: il y a encore mieux... Il est désormais nécessaire de plonger dans les strates souterraines de ce travail. C'est la clef pour comprendre sa genèse et donc son époque, sa main, son importance véritable. Nouveau miracle: une analyse infrarouge du tableau du Prado, comparée à celle menée en 2004 sur le tableau du Louvre montre que, pendant leur élaboration respective, des modifications similaires ont été effectuées.

### Que nous indique cette œuvre en miroir ?

On a pu comprendre, grâce à la confrontation entre l'analyse du tableau du Louvre et celle du Prado, que l'auteur de la seconde version était contemporain de Vinci et qu'il a certainement suivi les hésitations et les changements de caps esthétiques de son maître... Il est même tout à fait possible que Vinci ait expérimenté sa *Joconde* finale à travers celle qu'exécutait pour lui, à la manière d'un prototype, l'auteur de celle du Prado. Malgré quelques faiblesses (il n'y a pas



ÉCOLE DE LÉONARD DE VINCI

*Monna Vanna*

XV<sup>e</sup> siècle, pierre noire et rehauts de blanc sur papier brun, 72,4 x 54 cm.

Coll. musée Condé, Chantilly. © RMN-GP (Domaine de Chantilly) / Gérard Blot.

Cette *Joconde* nue fut vraisemblablement commandée par Julien de Médicis et figurait une de ses maîtresses. Des copies et des variantes en sont connues. Pour Daniel Arasse, il s'agit d'une formule novatrice: «le premier portrait érotique moderne.»

## La Joconde du Louvre n'est pas terminée... Sa jumelle la parachève-t-elle ?

### Chair triste ou chair fraîche ?

Les spécialistes sont formels: en vieillissant, le vernis s'use, se salit et donne le sentiment que les personnages sont plus âgés. Quoique les traits de la *Monna Lisa* du Prado n'aient pas la finesse délicate et énigmatique qu'ont ceux du Louvre, ils donnent une nouvelle fraîcheur aux chairs. Les sourcils sont plus prononcés, les boucles des cheveux plus torsadées.

### Pays brun ou pays bleu ?

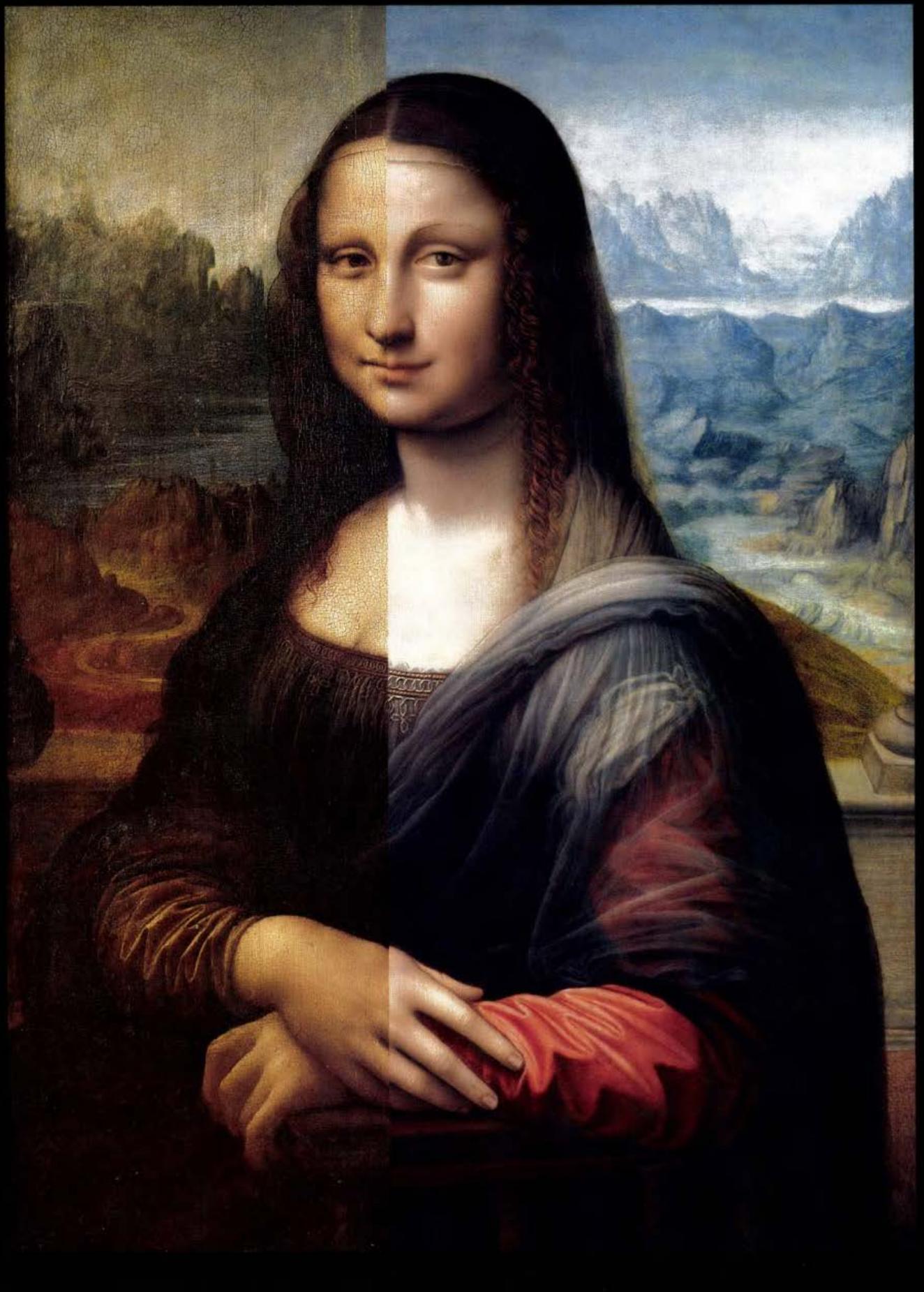
Il est légèrement plus escarpé dans la version du Prado. Certaines zones nivelées de *la Joconde* du Louvre s'élèvent dans celle de Madrid. Et peut-être s'agit-il des formes envisagées par Vinci sans qu'il ne les ait exécutées. Mais il faut surtout observer la différence de couleurs. L'aspect sombre et brun auquel notre œil s'est habitué est totalement dissipé par un bleu aérien qui correspond certainement à la gamme chromatique originelle adoptée par le maître.

### Pas un pli ou bien plissé ?

Dans *la Joconde* de Madrid, la manche n'est donc plus du tout jaune mais rouge; cet écart ne s'explique évidemment pas par le vieillissement cette fois, mais par l'adoption de deux palettes différentes pour traiter le tissu du vêtement. On peut imaginer aussi que la manche jaune du Louvre était appelée à devenir rouge. La dégradation de *la Joconde* du Louvre a quelque peu effacé l'ondulation et les plis des drapés que rend avec élégance et subtilité celle du Prado.

Montage réalisé à partir de *la Joconde* du Louvre et de celle du Prado

© RMN-GP (musée du Louvre) / Michéle Urtado.  
© Museo Nacional del Prado, Madrid.



## L'attribution de *la Joconde* du Prado: Salai, Melzi, Giampetrino ou Andrea Solari... Ou pourquoi pas un Espagnol ?

le *sfumato* propre à Léonard), c'est une merveille et un inestimable document. Car *la Joconde* de Léonard a changé. Comme nous l'a confié Bruno Mottin, elle s'apparente désormais à «une poêle sale» et, au fil de la dégradation de ses vernis, des couleurs et des détails ont fini par disparaître. Observer le tableau restauré du Prado permet donc d'en retrouver la qualité originelle, et notamment la vigueur des bleus et la fraîcheur des chairs. Elle permet aussi de voir des sourcils plus prononcés, une ligne d'horizon sans décalage de hauteur, la position exacte des mains sur le bras du fauteuil, les formes des drapés. Découvrira-t-on un jour l'auteur de ce tableau capital ? Miguel Falomir est formel: Vinci n'est pas intervenu dessus, c'est le fruit d'un de ses élèves. Les spécialistes égrènent quelques noms possibles. Pas beaucoup. Il y a évidemment Salai à qui on attribue la *Monna Vanna* et Melzi en tête de liste, ses deux favoris. Mais Léonard a eu bien d'autres disciples de grand



talent: Giovanni Ricci dit Giampetrino, Andrea Solari... Pourquoi pas un Espagnol? L'attribution promet d'être difficile, mais elle devrait enclencher quantité de recherches et de suppositions. Pour ceux qui en doutaient, le roman de *Monna Lisa* n'est pas terminé et le meilleur est peut-être à venir.

ÉCOLE DE LÉONARD DE VINCI  
*Femme nue (Monna Vanna)*  
Huile sur toile, 86,5 x 66,5 cm.  
Coll. musée de l'Ermitage,  
Saint-Petersbourg.  
© Photo The State Hermitage  
Museum / Photo by V. Terebinin,  
L. Kheifets, Y. Molodkovets.

## Avis aux sceptiques !

Jean Penicaut, responsable du laboratoire parisien de Lumière Technology, société spécialisée dans l'étude approfondie des œuvres d'art par la technique de la caméra multispectrale, souligne: «On ne peut pas se fonder sur ces éléments révélés lors du colloque de la National Gallery (organisé en parallèle de l'exposition «Vinci, un peintre à la cour de Milan») pour affirmer que les deux tableaux auraient été peints en même temps, comme l'a déclaré devant les journalistes

Ana González Mozo, chargée des opérations de recherches pour le Prado; ni qu'il y aurait similitude de factures entre les deux œuvres...» Que veulent donc dire les points de convergence entre les deux tableaux ? Toujours, selon le chercheur, avec Pascal Cotte, de Lumière Technology: «Tout simplement que l'auteur de l'œuvre de Madrid s'est servi du même matériel que Léonard de Vinci, pour exécuter une transposition de l'œuvre. On oublie de dire qu'un atelier de

peinture, à l'époque, était une véritable entreprise de production où l'on pouvait employer jusqu'à des centaines de personnes (comme ce fut le cas, plus tard, chez Rubens)». Les œuvres d'art étaient perçues comme des monnaies d'échange, des présents venant consolider des traités, sceller de nouvelles alliances, affirmer l'image du pouvoir... Toutes les couronnes avaient plus ou moins leur collection. L'œuvre achevée, on prenait généralement dans

le même atelier un tracé sur papier-calque du dessin original, afin d'assurer sa reproduction, par la technique du «spolvero» (un tampon de craie passé sur le pointillé suivant le trait), qui va préparer le dessin pour recevoir la couche picturale. «C'est à ce stade que le copiste s'est aperçu que le maître avait modifié des détails et il les a reportés sur son tableau ! On ne peut même pas affirmer que la copie de Madrid a été peinte à la même époque que l'original...» LÉOPOLD SANCHEZ

# Il y a cent ans, *Monna Lisa* disparaissait !

Voilà un siècle pile, on n'avait aucune chance de croiser le regard de *la Joconde* au Louvre... La belle avait été kidnappée, arrachée au mur du musée par Vincenzo Peruggia. Cet homme, vitrier, se laissa enfermer dans le palais un jour de clôture, en août 1911, décrocha l'œuvre, la glissa sous ses vêtements et rentra chez lui. Des soupçons pesèrent sur ses épaules mais il fit jouer un alibi qui le disculpa. À la place, on accusa à tort Picasso; on mit vainement Apollinaire en prison. Fausses pistes ! Au moins la justice ne se ridiculisa-t-elle pas complètement: elle aurait pu s'en prendre à Gabriele d'Annunzio qui revendiqua le forfait, alors qu'il n'y était strictement pour rien ! L'incongruité fut à son comble lorsque des visiteurs se pressèrent pour observer spécifiquement l'absence de la Joconde ! Elle fut finalement remplacée par le *Portrait de Balthazar Castiglione* (1514-1515) de Raphaël. Où se trouvait donc *Monna Lisa*, en attendant ? À Florence où l'avait emmenée Vincenzo. Là, le receleur fut finalement dénoncé par un antiquaire italien avec lequel il était

préalablement entré en contact et fut condamné à 18 mois de prison. Cependant, la presse et l'opinion italienne reconnurent le courage et le patriotisme du vitrier qui avait rapporté une de ses plus belles icônes au pays. En 1913, *la Joconde* regagna Paris après cette folle escapade.

RAPHAËL  
*Portrait de Baldassare Castiglione*  
1514-1515, huile sur toile,  
82 x 67 cm. Coll. musée  
du Louvre, Paris.  
© Photo Josse / Leemage.



## LE CLOU DU LOUVRE

Dessin de G. Léonnet



GEORGES LÉONNET  
«Le clou du Louvre» paru  
dans *La Vie Parisienne*  
Allusion à l'absence de  
*la Joconde* après son vol.  
1911. © Roger-Viollet.

13 000 pages autographes répertoriées abordent toutes les disciplines...

# Les écrits de Léonard : le mystère sans fin

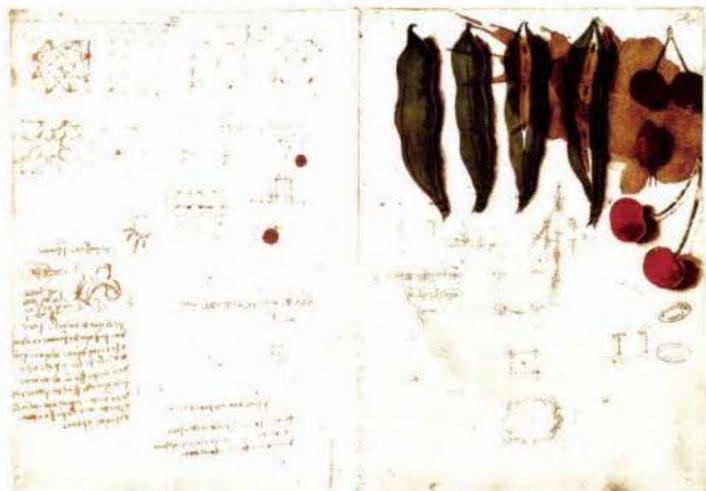
En plus de se contempler, Vinci se lit. De la botanique à l'urbanisme sa curiosité est insatiable. Et sa pensée parfois insaisissable !

PAR ARMELLE FÉMELAT

« **C**e gentilhomme a si singulièrement composé sur l'anatomie par la peinture [...] et réalisé d'innombrables volumes en langues vulgaires sur la nature de l'eau, les machines et autres choses encore qui, selon ses propres mots, seront bien utiles et d'un grand agrément s'ils sont publiés », note Antonio de Beatís, secrétaire de Louis d'Aragon, dans son journal relatant la visite du cardinal à Léonard en octobre 1517.

Feuillets épars et carnets, quelques 13 000 pages autographes sont répertoriées. La somme des notes, dessins et croquis en tout genre est considérable. Non moins farmineuse, la quantité et la qualité des informations qu'ils recèlent et qui valent à Léonard sa réputation de génie universel. Ils correspondraient à au moins un tiers de sa production, estimée à environ 120 carnets. Il est donc légitime d'espérer un coup de théâtre à la hauteur de celui advenu en 1966, lors de la (re)découverte à la Bibliothèque nationale de Madrid des deux volumes de l'ancien fond de la Bibliothèque royale de Philippe IV d'Espagne – qu'on croyait perdus par la faute d'une erreur de transcription des notices du catalogue commise au XIX<sup>e</sup> siècle. Tous les manuscrits autographes identifiés sont actuellement conservés dans des institutions, à l'exception de celui acquis par Bill Gates en 1994, à grand bruit et à grand prix, 30,8 millions de dollars.

Peinture, architecture, sculpture, musique, scénographie, urbanisme, mais encore anatomie, physiologie, acoustique, optique, technologie, mécanique, physique, géométrie, botanique, hydraulique, hydrologie, astronomie, géologie, météorologie, sans omettre grammair, vocabulaire, caricatures, fables et poésies, etc., la



liste des sujets abordés par Léonard ne saurait être exhaustive. Fruits d'une vie, somme de connaissances, de curiosités et de recherches, ces carnets sont légués par le maître à Francesco Melzi. Ils n'ont commencé à être vendus qu'après la mort du plus fidèle disciple, dans les années 1580, par son fils Orazio. Toujours plus dispersés, remaniés et perdus au fil des générations, les manuscrits de Léonard ont vécu de fabuleuses tribulations, à l'image de l'histoire des cinq siècles qu'ils ont traversés.

## Des destins contrastés

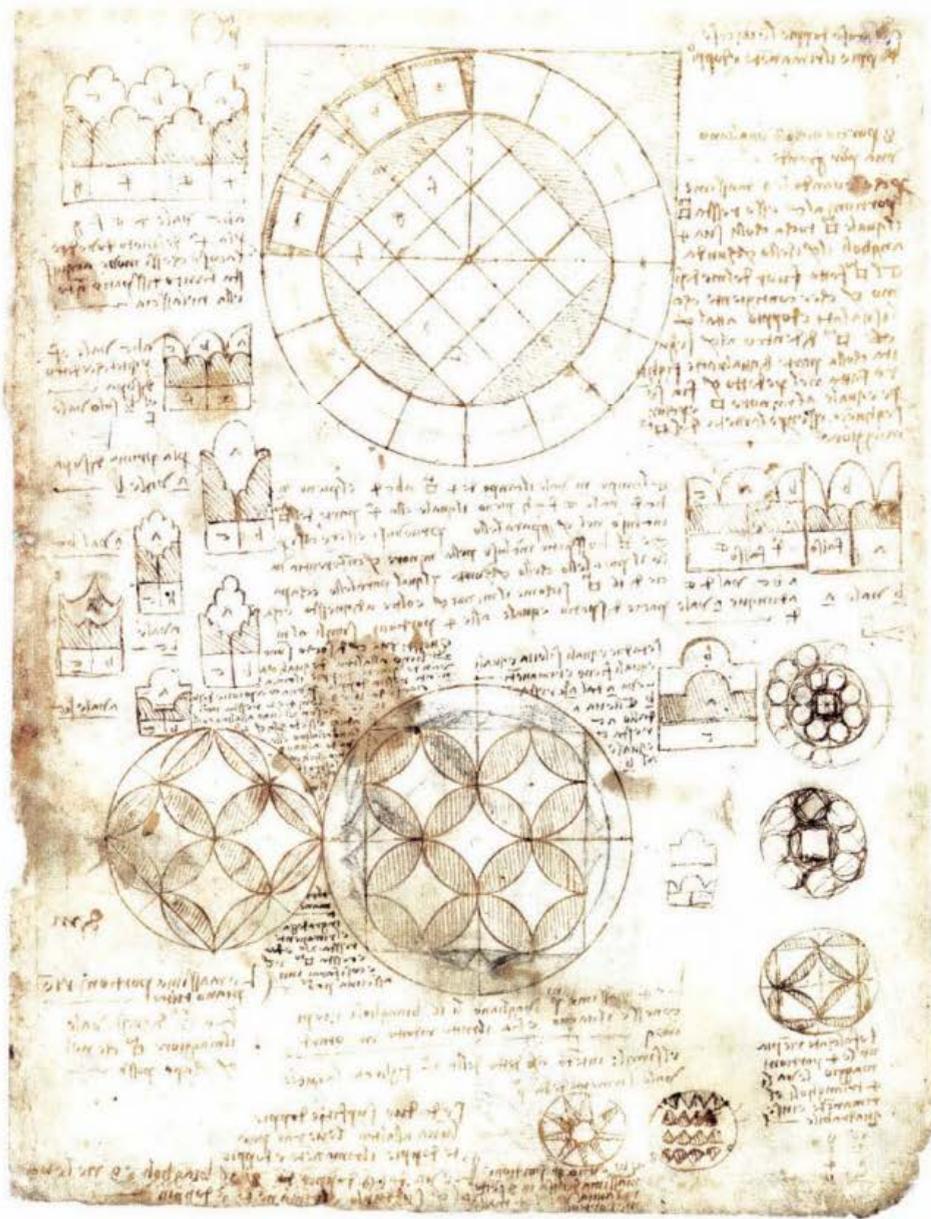
C'est ainsi qu'en 1796 le général Bonaparte rapporte d'Italie, de la « république sœur » de Milan, le *Codex Atlanticus* et douze manuscrits de Léonard saisis à la bibliothèque Ambrosienne de Milan, au milieu de plusieurs caisses de biens choisis par le jeune mathématicien Gaspard Monge pour l'Institut national fraîchement fondé. Ce sont les carnets de l'Institut de France, numérotés de A à M (sans J). Totalement oubliés en 1815, ils ne sont pas restitués à l'Italie comme d'autres biens saisis. Le seul manuscrit rendu après le congrès de Vienne, grâce notamment à l'intercession du sculpteur Antonio Canova, est le *Codex Atlanticus* (bibliothèque Ambrosienne) – célèbre compilation confectionnée au XVI<sup>e</sup> siècle par Pompeo Leoni. Ce sculpteur

**Notes et croquis de botanique et de géométrie dans le Manuscrit B (folio 3). Gousses et fruits.**

1485-1488, crayon et encre, 23,2 x 33 cm.  
Coll. bibliothèque de l'Institut, France.

© Photo Josse / Leemaige

Les pages de Vinci, en plus de déployer cette étrange écriture courant de la droite vers la gauche, dispensent parfois de magnifiques dessins colorés.



a également compilé le *Codex Arundel* (British Museum), possédé les *Codex Forster I, II, III* (Victoria & Albert Museum), le *Codex Trivulzianus* (Biblioteca Trivulziana), les *Manuscripts I, II* (Bibliothèque nationale de Madrid) et réuni l'exceptionnelle collection de dessins de la Royal Library de Windsor. Autre sculpteur détenteur d'un manuscrit de Léonard au XVI<sup>e</sup> siècle, Guglielmo Della Porta, qui a possédé le *Codex Leicester*, ainsi appelé car devenu propriété du comte de Leicester, Thomas Coke, en 1717, puis du producteur de pétrole américain, Armand Hammer, en 1980 et enfin du fondateur de Microsoft, Bill Gates, en 1994. Une trentaine d'années après la restitution du *Codex Atlanticus*, la rocambolesque histoire des carnets milanais devenus parisiens s'est poursuivie, en 1848, par le vol de plusieurs feuillets dans les carnets A et B par le

**Étude de géométrie dans le Codex Atlanticus (folio 505)**  
Coll. Biblioteca e Pinacoteca Ambrosiana, Milan.  
© DeA / Ambrosiana / Leemage.

écriture serrée et parsemées de croquis et de schémas. À la Renaissance, le papier coûte si cher qu'il n'est pas question de laisser le moindre vide. Les feuillets sont intégralement remplis, parfois même en plusieurs strates, véritables palimpsestes. Léonard semble avoir utilisé ces carnets de poche en toutes circonstances, y jetant un mot, une idée, une réflexion, un calcul. Foisonnants, ces calepins reflètent son tempérament et sa manière, expressions du «rythme du monde» dans le flux ininterrompu du temps et du mouvement, pour reprendre l'expression de Daniel Arasse. Longtemps restés une simple curiosité pour voyageurs cultivés, les carnets ne sont réellement étudiés dans leur ensemble et progressivement publiés qu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Époque dominée par le positivisme scientifique et l'esthétique romantique, qui créent le mythe

comte Guglielmo Libri-Carrucci. Ils sont à l'origine du *Codex Ashburnham 1875/1-2*, remis à l'Institut de France en 1891, et du petit *Codex sur le vol des oiseaux* de la bibliothèque de Turin, légué à la famille de Savoie en 1893 par le prince russe Fédor Sabacnikov.

## Des carnets de poche

Précieux trésor jalousement cadenassé dans les sous-sols de la Banque de France, les carnets de l'Institut de France sont les seuls dans leur état d'origine – constitués de feuillets irréguliers, pliés à l'intérieur d'une reliure de cuir sans doute confectionnée par l'artiste lui-même. Les pages sont couvertes d'une petite

## «Ceux qui s'éprennent de pratique sans science ressemblent à des pilotes qui monteraient sur un navire sans timon, ni boussole et qui ne sauraient où ils vont.» Léonard de Vinci

d'un Léonard prophète, magicien et occulte, précurseur des inventions de la modernité. Image vivace, longtemps alimentée par le fantasme des mystérieux secrets consignés dans ses carnets et de son écriture prétendument cryptée. En réalité, celle-ci présente la graphie cursive utilisée par les marchands de l'époque, et elle est tracée de droite à gauche, car Léonard était gaucher – réclamant l'aide d'un miroir pour être déchiffrée. En effet, la lecture du grand maître se mérite. Et celui qui voudrait s'y risquer doit être prévenu, et surtout préparé : ni accentué, ni ponctué, son dialecte lombard est en outre truffé de formules latines et d'abréviations !

Léonard s'est mis à écrire assez tard, après avoir quitté Florence pour Milan, à l'âge de trente-cinq ans environ ; l'écriture devenant peu à peu l'une de ses principales occupations. Au même moment, il se met à collectionner les livres, avec toujours plus de frénésie. Et, à quarante ans passés, il étudie la grammaire latine pour

pouvoir accéder aux ouvrages scientifiques. Enfin, parallèlement et petit à petit, ses ambitions littéraires s'affirment et l'idée de publier des traités s'impose. Raison pour laquelle, sans doute, il invente un dispositif d'impression simultanée du texte et des illustrations.

Pages noircies çà et là, tous sujets confondus, les carnets de Léonard sont à son image : mouvants et multiformes. Le fil de sa pensée et de ses écrits est difficile à suivre, et ce d'autant plus qu'il procède par analogie, mêlant les sujets et combinant les recherches. Ses notes reflètent la continuité dynamique de sa pensée scientifique. Notes de travail dans leur état brut, elles sont encore plus difficiles à lire et à comprendre qu'elles ne sont plus conservées dans leur configuration originelle, malheureusement inconnue. Il n'empêche, «l'intimité même de ces documents nous place au plus près des processus de la pensée de Léonard, de leurs limites et de leur efficacité», comme s'en émeut Daniel Arasse.

### Page du *Codex sur le vol des oiseaux*

1505. Coll. Biblioteca reale, Turin.

© Electa / Leemage.

Parmi les sujets qui reviennent régulièrement dans les notes de Vinci, il y a le vol des oiseaux. Léonard est en revanche effrayé par la tâche qui se présente à qui voudrait étudier l'infinie variété des animaux aquatiques et celle des insectes !

### Léonard et le traité sur l'eau

Le thème principal du *Codex Leicester*, réalisé entre 1506 et 1510, est l'eau. Canalisations, domestication, puissance vivifiante et destructrice, la question du mouvement de l'eau y est abordée de manière transdisciplinaire via diverses notes traitant d'hydrodynamique et d'ingénierie hydraulique. Aides visuelles aux concepts développés dans le texte, de somptueuses illustrations sont placées en bord de feuillets : chutes, cascades, tourbillons et courants. De belles pages sont consacrées aux

## Léonard, philosophe humaniste ?

Face aux treize volumes de manuscrits laissés par Léonard, l'histoire des idées reste sclérosée. Philosophe platonicien pour la majorité, il est pour d'autres, au contraire, en réaction au néoplatonisme qui fait florès dans la seconde moitié du xv<sup>e</sup> siècle. Cette ambivalence se comprend aisément : Léonard est un pur produit de son temps, mais reste éminemment critique. C'est sans doute dans son rapport à l'humanisme qu'il faut comprendre l'ambiguïté et la marginalité de la pensée de Léonard. Pour tous les dictionnaires, cela ne fait pas l'ombre d'un doute : Léonard de Vinci est un humaniste. Pourtant, les faits peuvent en modérer l'évidence. *Stricto sensu*, Léonard

ne parle ni grec, ni latin, il ne peut donc être considéré comme tel... En effet, l'humanisme de la Renaissance est ce courant de pensée qui naît d'un rapport direct aux textes classiques. Faire revivre le modèle antique revient à exhumer les textes de la culture gréco-latine : Euclide, Ptolémée, Platon ou Aristote, pour les traduire et ainsi les commenter. Cependant, Léonard partage abondamment cet engouement pour l'Antiquité, l'incarne même, mais n'y a accès que par le détour de la traduction. Dans le *Codex Atlanticus*, grand ensemble léonardien, on comprend combien cette lacune l'obsède, le fragilise. Ce sera l'œuvre d'une vie de prouver à ses congénères que son corpus



DOMENICO CUNEGO  
Léonard de Vinci  
dans son atelier  
xvii<sup>e</sup> siècle, eau-forte.  
© Costa / Leemage.



transformations géologiques causées par l'action érosive des eaux et à la théorie de l'origine marine de la Terre, fondée sur la découverte de fossiles de coquillages au sommet des montagnes.

## Léonard et le traité sur le vol des oiseaux

Notes et croquis sur le vol des oiseaux se retrouvent çà et là, dans plusieurs manuscrits, en particulier dans le petit carnet de Turin de 1505, appelé *Codex du vol des oiseaux*. Décollage, sustentation, atterrissage et avancement : schémas anatomiques et notes analysent la fonction des plumes et la répartition du poids du corps de l'oiseau lors des différentes phases du vol. L'étude anatomique de la structure des ailes d'oiseaux – de rapace surtout, en raison de son efficacité aérodynamique – et de chauves-souris permet à Léonard d'élaborer une aile mécanique. Basées sur des études de la gravité et sur la science des poids, ces recherches sont liées à un projet de machine volante appelée «ornithoptère». Les études anatomique et structurelle des oiseaux et de l'ornithoptère fonctionnent elles-mêmes avec des analyses du vent, des courants et des mouvements de l'air.

Un dessin montre une machine à quatre ailes – pensées pour «battre en croix tel le pas d'un cheval» (Ms B, f.80r) – actionnées par un homme debout. Au gré des recherches, ce fameux engin est à la fois à vol battant, pourvu d'un mécanisme à battements d'ailes alimenté par l'énergie musculaire, puis à vol plané, à la faveur des courants d'air. L'enjeu est de taille puisqu'à en croire son créateur «le grand oiseau prendra son premier vol sur le dos du grand cygne, à la stupéfaction de la Terre et remplira toutes les annales de sa grande renommée; et à son nid natal, il confèrera gloire éternelle». (Sul volo, f.2r, couverture).

classique est suffisamment solide, et que, même s'il ne lit pas Diogène Laërce dans le texte, il peut lui aussi en faire l'exégèse! De là naît son humanisme si particulier, teinté d'une frustration originelle et d'une conscience d'un écart à la norme humaniste «en règle». Un sentiment d'inachèvement traverse ainsi la pensée de Léonard. Ses méditations philosophiques du *Codex Atlanticus* affichent un besoin obsessionnel d'établir une synthèse totale du savoir humain. C'est notamment cette quête qui a fait de lui un philosophe néoplatonicien. Thèse alimentée et corroborée par la connaissance qu'on a de sa connivence avec l'«Académie néoplatonicienne», cet épiscentre du regain de passion pour Platon (428 av. J.-C.-348

av. J.-C.) qui rassemblait ses traducteurs et ses commentateurs. Certes, il fut d'abord tout à fait fasciné par ce mouvement de pensée fondé par Cosme de Médicis et orchestré par le philosophe néoplatonicien Marsile Ficin (1433-1499), auteur de la *Théologie platonicienne*, rapidement devenu le livre de chevet de ce petit cercle toscan. Mais Léonard, et c'est ce qui fait son originalité, s'en détache pour bâtir son propre édifice intellectuel. Certains interprètent même son départ pour Milan comme un rejet de la doctrine ficinienne. Il quitte Florence et devient l'esprit en marge, l'absolu libre penseur que l'on connaît. Quoi qu'il en soit, son recul ne l'empêche pas, sur deux points au moins, de se rattacher à cette doctrine. L'éloge de la vue, thème

platonicien par excellence, irrigue les manuscrits léonardiens : la capacité humaine de voir est une ouverture sur le monde qui libère le corps de son enveloppe finie. Sans elle, vivre dans un corps clos sur lui-même serait un enfer. La peinture devient alors le prolongement idéal de ce miracle libérateur qu'est la vue. De même, la «vision de la grotte», dont Léonard fait part au sein du *Codex Arundel*, invite à une analogie avec l'allégorie de la caverne (Platon, Livre VII, in *La République*). De l'illusion et de l'ignorance, l'esprit doit vaincre et sortir pour accéder aux idées. En un sens, Léonard a appliqué toute sa vie à la lettre cette théorie de mise à mort de la méconnaissance. Et de la «caverne» il est sorti, amonçant par là la pensée moderne.

LÉA CHAUVEL-LÉVY



# Léonard insolite et insoluble

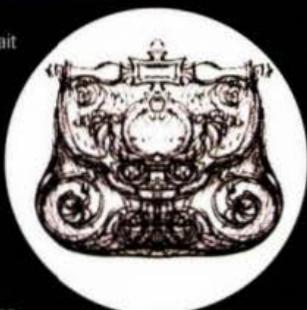
L'artiste continue d'alimenter folies et fantasmes... La preuve en quelques anecdotes surprenantes!

PAR FLORELLE GUILLAUME

## Le it-bag de la Renaissance

Ingénieur, peintre, scientifique, penseur... Un autre talent pourrait bien être attribué au génie de la Renaissance. Celui de styliste en maroquinerie ! Non, non, ce n'est pas une blague. C'est ce qu'une récente découverte suggère curieusement.

À travers un croquis de l'artiste datant de 1497, des chercheurs ont reconnu le dessin d'un sac à main ! La maison de luxe florentine Gherardini – ainsi nommée en hommage à *la Joconde* – a réalisé un prototype d'après ce croquis. Produit à 99 exemplaires, le modèle est commercialisé en mars 2012.



© Spira

## La Joconde en plein trouble identitaire

Qui est vraiment le modèle du plus célèbre portrait du monde ? Dernière thèse en date, celle de Silvano Vincenti, qui affirme que Monna Lisa est un homme ! Il s'agirait plus précisément de Salai, l'élève et amant de Léonard de Vinci. Ces allégations reposent sur une prétendue ressemblance entre *la Joconde* et le *Saint Jean-Baptiste* à qui Salai avait prêté ses traits. Et n'en déplaît aux admirateurs de la jeune femme, de minuscules S et L seraient dissimulés dans les yeux, preuve d'un lien secret entre les deux hommes. Afin de mener plus loin ses investigations, Vincenti souhaite exhumer le cadavre de Lisa Gherardini. Mais notre détective n'en est pas à son premier coup d'éclat. En 2010, il affirmait, qu'ayant découvert un L et un V, toujours dans les yeux de *la Joconde*, le tableau serait un autoportrait travesti et avait souhaité alors examiner les restes du génie à Amboise. Reste à savoir si Léonard s'est déjà retourné dans sa tombe...

## C'est l'hallu !

Les œuvres de Léonard donneraient-elles des hallucinations ? C'est ce que l'on pourrait croire au vu de la prolifération d'images cachées dans les œuvres de l'artiste et révélées par des experts plus ou moins fiables. Les images d'un noyé reposant dans le paysage de *la Sainte Anne* et d'un fœtus au premier plan du tableau ont été évoquées. Plus douteux, en 2011, un artiste amateur a décelé trois têtes d'animaux dans l'arrière-plan de *la Joconde*. Un lion, un singe et un buffle apparaîtraient une fois le tableau pivoté à 90 degrés. Plus surprenant, en 2007, un couple de chercheur a mis au jour, à travers la disposition des mains et des pains représentés dans *la Cène*, une partition musicale qui produirait une petite mélodie. Mais est-ce que c'est du pipeau ? L'histoire ne le dit pas.



© Ron Piccirillo / Solent News / Spira



© Stuchlife News Festival / Sipa

## Le cheval rêvé de Léonard ressuscité

La plus grande statue équestre du monde à la gloire de Ludovico Sforza ! Voilà encore un projet du génie resté inachevé. Dans le but de surpasser toutes les statues équestres d'alors, le monument devait mesurer 7,20 mètres de haut et être fondu à partir de 100 tonnes de bronze selon une technique révolutionnaire. Après seize années, le modèle de la sculpture fut enfin présenté devant les spectateurs ébahis. Mais la déception fut amère pour l'inventeur lorsque le bronze qui lui était destiné fut finalement utilisé pour la fonte de canons. Ce n'est qu'en 1999 que le gigantesque cheval est créé, grâce à de riches mécènes et de grands passionnés qui l'ont reconstitué avec les archives du maître.

## La Bataille d'Anghiari: perdue ou dissimulée?

Le chef-d'œuvre perdu de Vinci serait-il toujours en place au palazzo Vecchio, dissimulé depuis des siècles derrière une cloison ? C'est la théorie défendue par le Pr Seracini depuis 40 ans. Selon lui, Vasari, qui peignit les scènes de bataille destinées à remplacer l'œuvre de Léonard aurait construit un mur afin de préserver l'œuvre du maître qu'il admirait. L'hypothèse n'est pas totalement absurde. Pourtant, il se peut que la vérité ne soit jamais dévoilée et la *Bataille d'Anghiari* à jamais emmurée ! Malgré l'accord du maire de Florence et du ministère de la Culture pour pousser ses investigations, une vive polémique s'est déclenchée à Florence et une pétition a été lancée pour que les recherches cessent. Les signataires craignent que la fresque de Vasari en place ne soit endommagée. L'œuvre inachevée par Léonard ne serait-elle qu'une chimère ? C'est peut-être dans la salle du Conseil de Florence que demeure encore le mystère de Vinci.



© Ruffael / Leemage



Ce hors-série  
de BeauxArts  
magazine  
est édité par  
TTM Éditions

**Éditeur** Claude Pommereau  
**Rédacteur en chef** Thomas Schlessler  
**Création graphique** Xavier Henry  
**Secrétaire de rédaction** Capucine Jahan  
**Rédactrice photo** Florelle Guillaume  
**Ont collaboré à ce numéro**  
Jan Blanc, Léa Chauvel-Lévy, Armelle  
Fémelat, Élsa de Halleux, Paul Kaplan,  
Manon Lancelot, Armelle Le Gendre,  
Caroline Le Got, Pauline Mari, François  
Saint Bris, Gonzague Saint Bris, Léopold  
Sanchez, Alain Vircondelet.

**Remerciements à** Beatriz Carderera,  
Marie-Caroline Chaudruc, Céline  
Dauvergne, Christian David, Vincent  
Delieuvin, Morgan Kroll, Bruno Mottin,  
Vincent Pomarède, Laurence Roussel,  
Catherine Simon-Marion et Lumière  
Technology

**TTM Éditions**  
**Président** Thierry Taittinger  
**Éditrice déléguée** Marie-Hélène Arbus  
**Directrice des partenariats**  
Marion de Fiers  
**Directeur artistique** Bernard Borel  
**Beaux Arts magazine**  
3, carrefour de Weiden  
92130 Issy-les-Moulineaux  
01 41 08 38 00  
www.beauxartsmagazine.com

**Photogravure** LithoArt New, Turin  
**Imprimé en France**  
**Commission paritaire** 1113 K 84238  
**ISSN** 0757 2271  
**Dépôt légal** Mars 2012  
**Ventes au numéro**  
Destination Média 01 56 82 12 06  
**Distribution** Presstalis  
**Commande du numéro** DIP  
01 44 84 80 38 – www.dipresse.com

**en couverture**  
**LÉONARD DE VINCI**  
**La Vierge à l'Enfant**  
**avec sainte Anne**  
Vers 1503-1519, huile sur bois,  
168 x 130 cm.  
Coll. musée du Louvre, Paris.  
© RMN-GP (musée du Louvre) /  
René-Gabriel Djéda.

## L'exposition

### L'ultime chef-d'œuvre de Léonard de Vinci, la *Sainte Anne*

29 mars – 25 juin 2012

#### Musée du Louvre, Hall Napoléon

Tous les jours, sauf le mardi, de 9h à 17h45, les mercredi et vendredi jusqu'à 21h45.  
Renseignements :

Tél. 01 40 20 53 17 - www.louvre.fr

Cette exposition bénéficie du mécénat exclusif de Salvatore Ferragamo.

## Le catalogue

Vincent Delieuvin (dir.), *L'Ultime Chef-d'œuvre de Léonard de Vinci, la Sainte Anne*,  
Musée du Louvre Éditions/Officina Libraria, 2012.

## À lire

Daniel Arasse, *Léonard de Vinci*, Hazan, 2011.

Jan Blanc, *100% Léonard de Vinci*, La Martinière, 2011.

Jan Blanc et Florence Jaillet, *Dans l'atelier des artistes*, BeauxArts Éditions, 2011.

Kenneth Clark, *Léonard de Vinci*, le Livre de poche, 2005.

Gonzague Saint Bris, *Sur les pas de Léonard de Vinci*, Presse de la Renaissance, 2006.

Luke Syson, Larry Keith, Minna Moore, *Léonard de Vinci: Peintre à la cour de Milan*,  
Fonds Mercator, 2011.

Giorgio Vasari, *Vies des peintres*, Les Belles Lettres, 2005.

Carlo Vecce, *Léonard de Vinci*, Flammarion, 2008.

Léonard de Vinci, *Traité de peinture*, édition d'André Chastel, Calmann-Lévy, 2003.

## À voir

Sur Arte, le 8 avril à 15h45, *Léonard de Vinci, la restauration du siècle*,  
un documentaire de Stan Neumann.



**MICHEL-ANGE**  
*Vierge à l'Enfant avec saint*  
*Jean-Baptiste, dit tondo Pitti*

1504-1505, marbre,  
91 x 80 cm. Coll. Museo  
Nazionale del Bargello,  
Florence.

© Archives Alinari, Florence, Dist.  
RMN / Daniela Camilli / Presse.

LE LOUVRE,  
c'est aussi un magazine

Grandes Galeries mars/avril/mai 2012 • n°19 - 7,50€

Le Journal du Louvre



Exposition

L'Arles antique  
sauvée des eaux

Egypte pharaonique

Des statues  
et des hommes

Événement

La Sainte Anne,  
de Léonard de Vinci  
Le génie à l'œuvre

Actuellement en vente  
chez votre marchand de journaux  
et par abonnement au 01 44 84 80 39

LOUVRE



JEAN-ETIENNE LIOTARD, PORTRAIT DE MADEMOISELLE JACQUET, PASTEL

## TABLEAUX ET DESSINS ANCIENS ET DU XIX<sup>E</sup> SIÈCLE

VENTE À PARIS LE 21 JUIN 2012 | EXPOSITION LES 16, 18, 19 & 20 JUIN | RENSEIGNEMENTS & EXPERTISES +33 (0)1 53 05 53 26  
SOTHEBY'S GALERIE CHARPENTIER 76, RUE DU FAUBOURG SAINT-HONORÉ 75008 PARIS | SOTHEBYS.COM