



ce Très CURIEUX Léonard de VINCI

PAR VINCENT QUÉAU

NATIONAL GALLERY, LONDRES.

DU 9 NOVEMBRE 2011 AU 5 FÉVRIER 2012.



Giampietrino, d'après Léonard de Vinci.
La Cène.
Vers 1515, huile sur toile, 302 x 785 cm.

Délaissant l'empirisme intellectuel qui lui est le plus souvent associé, la National Gallery rassemble dix tableaux datés du séjour milanais de Léonard de Vinci dans une rétrospective de son œuvre peinte jamais tentée jusqu'à présent. Étrange...

Leonardo da Vinci : painter at the court of Milan.
Curator : Luke Syson



Il faudrait pouvoir aborder ce titan de la culture générale en fredonnant avec Werther et Charlotte cet air de Massenet : « Tout, oublions tout ! »

Oui, oublions tout le poids de nos acquis culturels, même les plus involontaires, les best-sellers de pacotille, la « jocondolâtrie » épuisée par tant de déclinaisons, les traductions impropres et les mille interprétations frauduleuses émaillant parfois des catéchismes scientifiques plus encore que réfléchis. Tentons, en un mot, d'aborder de Vinci avec une certaine virginité. Le mieux sans doute serait de nous approprier l'esprit d'un amateur de la Régence admis dans le cabinet de peinture du roi au moment de son grand tour. Plus que celui d'un contemporain de la Renaissance, aspiré dans les trépidations entraînant l'esthétique maniériste qui se stabilisera dans l'Europe tout entière au long du XVI^e siècle, cet esprit voyageur du XVIII^e semble le mieux capable

de saisir une image juste de l'importance historique de Léonard de Vinci. Car l'époque marque la naissance d'une curiosité lassée par l'omniscience de Raphaël et, après la querelle du coloris et du dessin, même si cette esthétique claire et romaine garde sa vocation de modèle, artistes, théoriciens, historio-graphes ouvrent les yeux sur les beautés d'autres écoles, Venise, Parme, Florence... Mais pour lors, de Vinci ne figure toujours que comme une sorte de légende, croisé dans les lectures sans jamais être vu. Il s'y montre en moderne Protée, peintre dans la Compagnie de saint Luc et l'atelier de Verrocchio dès 1472, sculpteur pour Laurent de Médicis en ses jardins Saint-Marc, compétiteur de Michel-Ange pour la décoration du salon du Grand Conseil, puis encore ingénieur d'artillerie pour le duc de Milan ou philosophe « de concepts étranges et de chimères nouvelles » selon la critique de Castiglione. Cependant, du fond de cette retraite, aperçu en demi-teinte par les plus aventureux, la fascination autour de l'artiste complet s'intensifie, la renommée s'époumone. Or, contrairement aux deux autres acteurs de cette trinité classique de la peinture humaniste, de Vinci n'a été gravé qu'exceptionnellement, aussi le souvenir de son œuvre s'estompe assez vite au profit du génie créatif. Hissé comme thaumaturge de cette nouvelle pensée de l'homme par lui-même, expérimentateur proluxe sortant l'humanité des ténèbres médiévales, il demeure surtout l'inventeur de la peinture *Cosa Mentale* mais, paradoxalement, « méprise cet art où il excelle »... Approfondissant ce jugement emprunté encore au *Courtisan* de Castiglione, Vasari insiste sur l'intransigeance du maître qui n'achève souvent rien faute de se rendre capable de reproduire mécani-

Léonard de Vinci. *La Vierge aux rochers*.

1483 -1486, huile sur panneau transférée sur toile, 199 x 122 cm.

Musée du Louvre, Paris.



quement les merveilles apparues dans ses pensées. Après, comment ne pas regretter ce qu'un caractère ombrageux aura avorté ! Mais ainsi naît le colosse de Vinci peu de temps après son décès en 1519, devenu tour à tour « rare et universel », « sublime » ou « premier peintre du monde ». Ce dédain formidable affirme les diaphanes perfections de son pinceau et si on ne l'admire que très rarement, l'érudition artistique clame son excellence si haut qu'il deviendra, avec l'apparition de la reproduction photographique, le peintre vénéré de notre XXI^e siècle.

Mais rengainons notre habit de cour, chaussons notre chapeau et pénétrons le cabinet royal. Nous y admirons, pêle-mêle parmi les Carrache, les Raphaël et les Poussin, la *Vierge aux rochers*, la *Joconde* – pas encore si fameuse et que les amateurs n'aiment pas mieux que la *Belle Ferronnière* toute proche –, ail-

leurs la *Vierge*, *l'enfant Jésus et sainte Anne*, le *Saint Jean Baptiste* et le *Bacchus*, tous entremêlés d'Ambrogio de Predis et de Giovanni Antonio Boltraffio passant pour autographes. Sans doute d'abord, une sensible déception nous surprendra, tant un tel ensemble paraît bien terne aux côtés d'œuvres autrement plus vivaces. Puis, progressivement, son brio coloriste se révélera à la lueur du Guide, de Caravage, mais avec une finesse si grande et si sensible que ce qui nous aura paru un archaïsme par habitude esthétique s'imposera dans toute sa supériorité. Puis, très vite, nous serons conquis par ce →

Léonard de Vinci. *Portrait d'un musicien*.

1485-1488, huile sur panneau, 43 x 31 cm.

Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Pinacotèque, Milan.



sfumato énigmatique qui nous rappellera Corrège et, à la comparaison, nous en arriverons presque à trouver le second mièvre. Frappé de la perfection réaliste du maître, nous admirerons le mécénat de Louis XII et regretterons que celui de François I^{er} n'ait pas été plus largement récompensé par le vieux maître, restant bien convaincu que tous, Serlio, Lomazzo, Félibien, écrivaient vrai : « Le premier peintre du monde. » Nul doute que nous éprouverons du mal à nous arracher à notre ravissante contemplation, bien décidé de gagner Milan au plus tôt pour y retrouver les souvenirs de ce prince de l'esprit. Là-bas, si nous

disposons de quelque richesse, nous nous offrirons un dessin de sa plume à moins que notre chemin ne croise le peintre Giuseppe Ghezzi pour qu'il nous vende ce *Codex Leicester* que la main du maître, dans une fausse prudence, entreprit d'écrire à l'envers. Enfin, à l'issue de pareil voyage, malgré Rome, Venise, Bologne, pour notre personnage de lettré en goguette, grandi sous la tyrannie classique des acolytes de Le Brun, élevé dans cet amour absolu de Raphaël commué en système, Léonard de Vinci semblera un mystère de mélancolie, doux et nouveau, quasiment impénétrable. Jamais nous n'éprouverons la tentation maniaque de débusquer les lois de cette magie de ton et de formes ; le souvenir de nos contemplations d'une beauté pure nous contentera amplement. Puis, ayant atteint cet âge qui fait branler la mort, en des temps où depuis Herculaneum les

Leonard de Vinci. *La Vierge à l'enfant*, dite *Madonna allaitante*.
1490-1492, tempera (et huile ?) sur panneau,
transférée sur toile, 42 x 33 cm.



émules élargis de Winckelmann réincarnent l'Antiquité, peut-être comprendrons-nous, enfin, la dualité entre nos deux maîtres favoris, celui de la culture et celui des sens. Alors, sans pourtant être bien certain, nous convaincrions-nous que Léonard s'enracine dans la vie. Ce verdict rendu, nous échapperons par chance à tous les décortiqueurs des siècles à venir, esquivant ainsi les soumissions mathématiques et autres vols médiatiques auxquels allait se voir astreint l'œuvre de Léonard. Car effectivement, avec le siècle de la vulgarisation mondiale, le peintre n'allait plus pouvoir s'admirer qu'à la lueur de l'écrit ou du pastiche. La légende enfle encore, Freud couche le phénomène sur son divan de Vienne, et le visionnaire prévaut à mesure que l'artiste s'efface. Incontournable enfin, infréquentable selon un certain snobisme, de Vinci se redécouvre grâce à la National

Gallery autour de dix compositions peintes dans ses années milanaïses et une soixantaine de dessins permettant d'accompagner l'évolution plastique de ce maître idéal. L'exposition, en véritable spectacle, promet le rapprochement des deux versions de la *Vierge aux rochers* qui, semble-t-il, n'ont jusqu'à présent jamais été accotées, mais aussi des peintures rares, comme cette merveilleuse *Dame à l'Hermine*, la *Madone Litta*, le *Salvator Mundi* de Cleveland et la sublime harmonie brune du *Saint Jérôme* du Vatican.



Léonard de Vinci et un peintre italien. *La Madonna aux Fuseaux*.
Vers 1501, huile sur panneau, 37 x 49 cm. 10^e duc de Buccleuch
et The Trustees of the Buccleuch Living Heritage Trust.

TRAITÉ DE LA PEINTURE

LÉONARD DE VINCI

L'ANALOGIE

En quinze figures je t'exposerai la cosmographie du microcosme, dans le même ordre que suivit avant moi Ptolémée dans sa cosmographie ; je ferai la division des membres comme il a fait celle des provinces, puis je décrirai l'office propre de chaque partie sous tous ses aspects, en te mettant sous les yeux l'indication de la figure et des fonctions de l'homme dans le mouvement local dû à ses membres.

Plaise ainsi à notre divin auteur que je puisse démontrer la nature et les mœurs des hommes comme je décris leur forme.

Rien ne naît là où il n'y a pas de vie sensitive, végétative et rationnelle ; les plumes naissent sur les oiseaux et se changent tous les ans ; les poils naissent sur les animaux et se changent tous les ans, sauf quelques parties, comme les poils des moustaches des lions et des chats, etc. ; les herbes naissent sur les prés et les feuilles sur les arbres, et se renouvellent en grande partie chaque année ; nous pouvons donc dire que la terre a une âme végétative, et que sa chair est le sol, et ses os les séquences de rochers dont se composent les montagnes, son cartilage est le tuf, et son sang les cours d'eau ; le lac de sang qui entoure le cœur est l'océan, et sa respiration et la montée et descente du sang dans le poul sont, de même, dans la terre, le flux et le reflux de la mer ; et la chaleur vitale du monde est le feu infusé à la terre, et le siège de l'âme végétative est les feux qui palpitent en plusieurs endroits dans les bagnes et mines de cuivre, dans les volcans, et au mont Etna en Sicile, et en beaucoup d'autres endroits.

Le corps de la terre est d'une nature de poisson, monstre marin ou cachalot, car il respire l'eau au lieu de l'air.

L'homme a été appelé par les anciens *microcosme*, et certes ce terme est bien employé car, de même que l'homme est un composé de terre, eau, air et feu, de même le corps de la terre. Si l'homme a les os, support et armature de la chair, le monde a les rochers comme supports de la terre ; si l'homme porte le lac du sang où le poumon se gonfle et dégonfle dans la respiration, le corps de la terre a son océan qui, lui, croît et décroît toutes les six heures en une res-

piration cosmique ; si les veines partent de ce lac de sang, en se ramifiant dans le corps humain, de même l'océan remplit le corps de la terre d'une infinité de veines d'eau. Il manque les nerfs au corps de la terre ; car ils sont faits pour le mouvement, mais le monde, doté d'une stabilité perpétuelle, est sans mouvement et, étant sans mouvement, n'a pas besoin de nerfs. Mais pour le reste, ils ont beaucoup de ressemblances.

L'origine de la mer est opposée à celle du sang ; car la mer reçoit en elle tous les fleuves, dont la cause est dans les vapeurs d'eau aspirées à travers l'air ; mais la mer du sang est la cause de toutes les veines. *De l'âme.* Le mouvement de la terre contre la terre revenant sur elle, les parties frappées se déplacent peu. L'eau frappée par l'eau fait des cercles autour du point d'impact ; au loin, la voix dans l'air ; plus loin encore, dans le feu ; plus l'esprit dans l'univers ; mais étant fini, il n'atteint pas à l'infini.

Observe le mouvement de la surface de l'eau, comme il ressemble à la chevelure, qui a deux mouvements, dont l'un vient du poids des cheveux, l'autre des courbes des boucles. Ainsi l'eau a ses boucles tourbillonnantes, dont une partie suit l'élan du courant principal, et l'autre obéit à un mouvement d'incidence et de réflexion.

Toutes les branches d'un arbre, réunies à n'importe quel niveau de hauteur, égalent ensemble la grosseur du tronc.

Toutes les ramifications des eaux, à n'importe quel point de leur course, sont, si le courant a la même rapidité, égales ensemble à la grandeur du cours dont elles proviennent.

Comment faire pour qu'un animal imaginaire paraisse naturel. Tu sais qu'aucun animal ne peut être inventé qui n'ait des membres semblables, dont chacun ressemble à celui d'un autre animal ; donc, si tu veux qu'un animal imaginé par toi paraisse naturel, – mettons que ce soit un dragon – prends la tête d'un mâtin ou braque, et les yeux d'un chat, et les oreilles d'un porc-épic, et le nez d'un lévrier, les sourcils d'un lion, les tempes d'un vieux coq, et le cou d'une tortue aquatique.



L'AMBIGUÏTÉ

... La mer en tempête ne mugit pas si fortement, avec ses ondes écumeuses, quand le vent du nord la frappe entre Charybde et Scylla ; ni le Stromboli et le Mongibello, quand les flammes sulfureuses enfermées fendent violemment et font éclater la montagne, en projetant en l'air des pierres et de la terre dans le vomissement du feu, ni quand les cavernes ardentes du Mongibello laissent échapper l'élément qu'elles ne contiennent plus, le vomissent et le renvoient avec furie à sa sphère chassant tous les obstacles qui gênent son impétuosité...

Et poussé par mon ardent désir, impatient de voir l'immensité des formes étranges et variées qu'élabore l'artiste nature, j'errai quelque temps parmi les sombres rochers ; je parvins au seuil d'une grande caverne, devant laquelle je restai un moment frappé →

Léonard de Vinci. *La Vierge à l'enfant Jésus avec sainte Anne et saint Jean Baptiste* (dit *The Burlington House Cartoon*).
1499-1500, dessin de craie noire et touches de craie blanche sur papier brun, marouflé sur toile, 141 x 105 cm.



de stupeur, en présence d'une chose inconnue. Je pliai mes reins en arc, appuyai la main gauche sur le genou, et de la droite je fis un écran à mes sourcils baissés et rapprochés ; et je me penchai d'un côté et de l'autre plusieurs fois pour voir si je pouvais discerner quelque chose ; mais la grande obscurité qui y régnait ne me le permit pas. Au bout d'un moment, deux sentiments m'envahirent : peur et désir, peur de la grotte obscure et menaçante, désir de voir si elle n'enferme pas quelque merveille extraordinaire. *Dans quelles conditions représenter un visage pour lui conférer de la grâce par l'ombre et la lumière.* Un haut degré de grâce est conféré par l'ombre et la lumière

aux visages de ceux qui sont assis sur le seuil de demeures obscures et tels que les yeux de l'observateur voient la partie sombre du visage envahie par l'ombre de cette demeure et la partie éclairée, avivée par l'éclat de l'air. Par ce contraste accru d'ombre et de lumière, le visage acquiert un fort relief, avec dans la partie éclairée des ombres presque insensibles. Cette représentation grâce à l'intensité accrue des sombres et des clairs confère au visage une grande beauté.

Dans les rues tournées vers l'ouest, quand le soleil est au méridien et que les murs sont si élevés que celui qui se trouve face au soleil ne renvoie pas de lumière sur les objets qui sont dans l'ombre (une atmosphère libre de toute luminosité solaire serait d'ailleurs préférable) les côtés des visages se teindront de l'obscurité des murs opposés, entre autres les ailes du nez, tandis que la partie frontale du visage face à lui dirigée vers l'entrée de la rue sera

Leonardo de Vinci. *Saint Jérôme.*

1488-1490, huile sur toile sur panneau, 103 x 75 cm.

Pinacothèque du Vatican, Vatican.



éclairée. Ainsi, l'œil du spectateur placé au centre de la rue verra-t-il toutes les parties du visage face à lui, éclairées, tandis que celles dirigées vers le mur resteront baignées d'ombre. À ceci s'ajoutera la grâce des ombres qui, exemptes de tout contour trop dur, s'estompent harmonieusement.

Et cela peut se produire grâce aux longs rayons lumineux qui s'insinuent entre les toits, frappent les murs et viennent pourrir sur le pavement de la rue avant de ricocher à nouveau sur les parties sombres des visages qui s'en trouvent illuminés. Et ce long rayon lumineux qui provient du ciel et qui rythme le bord des toits, surplombe de front l'entrée de la rue et se porte loin, très loin jusqu'aux zones sombres situées sous les parties saillantes du visage que peu à peu il éclaire, pour enfin se perdre sur le menton, tandis que de chaque côté subsistent, à peine sensibles, des dégradés de sombre.

Quelle lumière doit-on choisir pour rendre les formes des corps. Les formes d'un corps quelconque t'obligent à choisir la lumière dans laquelle tu imagines ces figures ; c'est-à-dire, si tu fais ces corps en plein air, ils seront entourés d'une grande quantité de lumière, le soleil étant couvert ; mais s'il les atteint, les ombres seront très noires en comparaison des parties éclairées et les contours de ces ombres, tant primitives que dérivées, seront nets. Ces ombres seront peu à peu accordées à la lumière, car d'un côté la clarté vient de l'azur de l'air, qui tient de sa couleur tout ce qu'il regarde (et cela se voit très bien sur les objets blancs), mais l'autre partie, éclairée →

Léonard de Vinci. *Portrait d'une femme dit Belle Ferronnière*, 1492-1494, huile sur panneau, 63 x 45 cm. Musée du Louvre, Paris.



par le soleil, participera de la couleur du soleil... et qui voit ces corps pensera qu'ils sont bicolores ; et tu ne peux pas éviter, lorsque tu montres la cause de ces ombres et lumières, de faire aussi les ombres et lumières modifiées par lesdites causes ; sinon ton travail est vain et faux.

Mais si ta figure est dans une maison obscure et si tu la regardes du dehors, elle aura les ombres noires plus voilées, quand tu te places en direction de la lumière. Et la figure ainsi faite aura de la grâce et fera honneur à son auteur, parce qu'elle a beaucoup de reliefs et des ombres *douces et voilées*...

De la grâce des membres. Les membres et le corps

doivent s'adapter avec grâce à l'action que tu veux faire faire à la figure ; si tu veux qu'elle soit jolie, fais-lui les membres élégants et déliés, sans montrer trop de muscles ; et le peu que tu lui feras montrer, selon l'attitude, qu'ils soient doux c'est-à-dire sans grand relief, sans ombres trop noires ; et les membres, surtout les bras, doivent être libres, c'est-à-dire qu'aucun ne prolonge en ligne droite celui qu'il touche.

Et s'il se trouve, par suite de la station choisie, que des deux hanches, pôles du corps, la droite soit plus haute que la gauche, tu feras en sorte que la pointe de l'épaule tombe exactement au-dessus de la partie la plus éminente de la hanche, et que cette épaule droite soit plus basse que la gauche, et que le creux de la gorge soit toujours juste au-dessus du milieu de l'articulation du pied qui porte le poids ; et que la jambe libre ait son genou plus bas que l'autre, et tout près de l'autre jambe.

Léonard de Vinci. *Un ravin rocheux.*

1480-1483, plume et encre sur papier,

22 x 16 cm. Collection Royale.



Les attitudes de la tête et des bras sont infinies, et je ne me chargerai pas d'en donner une règle, sauf qu'elles soient faciles et agréables, avec divers angles et torsions, avec les articulations déliées afin que les membres ne paraissent pas des bouts de bois.

... Ne fais jamais tourner la tête d'une figure du même côté que la poitrine, et que son bras ne soit pas parallèle à sa jambe, et si la tête est tournée vers l'épaule droite, qu'elle ait sa partie gauche plus basse que la droite ; et si tu fais la poitrine tournée vers l'extérieur, que les parties du côté droit soient plus hautes que celles de gauche.

De la disposition des membres. Concernant la disposition des membres, considère que si tu veux représenter quelqu'un qui pour une raison quelconque se tourne en arrière ou de côté, tu ne dois pas lui faire mouvoir les pieds et tous les membres dans la direc-

tion où il tourne la tête, mais tu le montreras décomposant son mouvement selon les articulations...

Et fais toujours tes figures de sorte que la direction de la tête ne soit pas la même que celle de la poitrine, car la nature a créé pour notre commodité le cou, qui se tourne aisément dans plusieurs directions lorsque l'œil veut considérer divers endroits ; et les mouvements des autres articulations sont en partie soumis au même but. Et si tu peins une figure assise, dont les bras auraient quelque chose à faire latéralement, fais de sorte que la poitrine tourne sur les hanches.

Léonard de Vinci. *Croquis d'un jeune (utilisé pour la tête de saint Jacques) et dessin de fortifications.*

1492-1494, sanguine, plume et encre, 25 x 17 cm. Collection royale.