

Exposition Léonard De VINCI (1452-1519)

au Musée du Louvre

(du 24-10-2019 au 24-02-2020)

(un rappel avec une très grande partie des photos des œuvres présentées lors de cette exposition. Le nombre TRES IMPORTANT de visiteurs ne permet pas de pouvoir prendre des photos dans de relatives bonnes conditions. Allez sur internet vous y trouverez un nombre considérable de dossiers et de photos de très grandes qualités sur ce génie mondialement connu admiré et apprécié. Quand ce ne sont pas mes photos j'ai mis le © du créateur.

À l'occasion des 500 ans de la mort de Léonard de Vinci en France, le musée du Louvre conçoit et organise une grande rétrospective consacrée à l'ensemble de sa carrière de peintre. L'exposition entend montrer combien Léonard a placé la peinture au dessus de toute activité et la manière dont son enquête sur le monde – il l'appelait « science de la peinture », fut l'instrument d'un art, dont l'ambition n'était autre que de donner la vie à ses tableaux.

Autour de sa propre collection de 5 tableaux, la plus importante au monde – la Joconde restera toutefois exposée dans la salle des États – et de ses 22 dessins, le Louvre rassemblera près de cent quarante œuvres, soit plus de 160 (peintures, dessins, manuscrits, sculptures, objets d'art) issues des plus prestigieuses institutions européennes et américaines : la Royal Collection, le British Museum, la National Gallery de Londres, la Pinacothèque vaticane, la Bibliothèque Ambrosienne de Milan, la Galleria Nazionale de Parme, le musée de l'Ermitage de Saint-Petersbourg, les Gallerie dell'Accademia de Venise, le Metropolitan Museum de New York, l'Institut de France ... L'occasion unique d'admirer 11 tableaux de l'artiste (sur moins de 20 qui lui sont attribués par les spécialistes) à côté d'une sélection de ses plus beaux dessins et de ses principaux manuscrits scientifiques.

La célébrité extraordinaire de cet infatigable curieux, perçu très tôt comme l'incarnation du génie et du savoir universels, l'aura presque surréaliste de la Joconde et la littérature considérable qui s'est accumulée de son époque à nos jours offrent une image confuse et fragmentaire du rapport de Léonard à la peinture.

Aboutissement de plus de dix années d'un travail ayant vu, notamment, l'examen scientifique renouvelé des tableaux du Louvre et la restauration de trois d'entre eux (la Sainte Anne, la Belle Ferronnière et le Saint Jean Baptiste), permettant de mieux comprendre sa pratique artistique et sa technique picturale, l'exposition s'efforce également de clarifier la biographie de Léonard sur la base d'une reprise de l'ensemble de la documentation historique. Elle rompt avec l'approche canonique de la vie du maître florentin selon six périodes chronologiques rythmées par ses déplacements géographiques, en faveur de quelques clés qui en ouvrent l'univers.

Émerge ainsi le portrait d'un homme et d'un artiste d'une extraordinaire liberté.

Commissaire(s) :

Vincent Delieuvin, conservateur en chef du Patrimoine, département des Peintures, et Louis Frank, conservateur en chef du Patrimoine, département des Arts graphiques, musée du Louvre.

PARCOURS DE L'EXPOSITION

Léonard de Vinci (1452-1519)

Lionardo di Ser Piero da Vinci, Léonard, fils de Messire Piero, né à Vinci, près de Florence, dans la nuit du 14 au 15 avril 1452 et mort à Amboise le 2 mai 1519, est l'icône de la peinture européenne et l'une des plus hautes figures de la Renaissance italienne.

Il vécut ses années de jeunesse à Florence et y fut l'élève du sculpteur Andrea del Verrocchio. Autour de 1482, il s'établit à Milan, où il peignit la Vierge aux rochers et où, au service de Ludovic Sforza, il conçut l'ouvrage qui fit de lui l'un des artistes les plus célèbres de son temps : la Cène. Revenu à Florence en

1500, il y réalisa ses œuvres qui firent sa renommée que sont la Sainte Anne, le portrait de Lisa del Giocondo, la Bataille d'Anghiari et le Saint Jean Baptiste.

Retourné à Milan dès 1506, il descendit à Rome en 1513, au lendemain de l'élection du pape Léon X Médicis. En 1516, il quitta l'Italie à l'invitation du roi de France, François Ier, et vint finir ses jours sur les rives de la Loire.

La révolution léonardienne tient en quelques mots. Afin que ses figures possèdent, dans un espace infini constitué d'ombre et de lumière, la réalité de la vie, il apprit à leur donner, par l'invention d'une liberté graphique et picturale sans pareille, la nature du mouvement. Afin qu'elle sache traduire la vérité des apparences, il voulut faire de la peinture la science universelle du monde physique. Ce fut l'aurore de la modernité, dont la grandeur a surpassé, dans la conscience contemporaine, la noblesse de l'Antiquité. Dans l'exposition sont présentées les réflectographies infrarouge de plusieurs peintures de Léonard de Vinci, à la même échelle que l'œuvre originale. Cet examen scientifique permet de révéler le dessin sous-jacent à base de carbone, c'est-à-dire le tracé de la composition posé par l'artiste sur la préparation de son support, qui sera ensuite recouvert par les couches de peinture. Léonard changeant souvent d'idée au cours de l'exécution picturale, on peut découvrir dans ces images ses premières pensées et les modifications qu'il y a apportées. La réflectographie infrarouge restitue aussi les premiers stades du travail de modelé des carnations, par la construction des transitions d'ombre et de lumière, exercice dans lequel l'artiste excella.

OMBRE LUMIÈRE RELIEF

Léonard fut, à Florence, dès 1464, l'élève de l'un des plus grands sculpteurs du quinzième siècle : Andrea del Verrocchio.

De Verrocchio, il apprit non seulement le caractère sculptural de la forme, mais encore le mouvement, principe du réel et fondement de tout récit, ainsi que le clair obscur, l'expression du drame par le jeu de l'ombre et de la lumière. Le Christ et saint Thomas, bronze monumental fondu par Verrocchio pour l'église florentine d'Orsanmichele, fut son école. De cette conception profondément picturale de la sculpture, Léonard a tiré le premier fondement de son propre univers : l'idée que l'espace et la forme sont engendrés par la lumière et qu'ils n'ont d'autre réalité que celle de l'ombre et de la lumière. Les Draperies monochromes sur toile de lin, peintes d'après des reliefs de terre recouverts de draps imprégnés d'argile, semblables à ceux que Verrocchio conçut pour l'étude des figures d'Orsanmichele, sont nées de cette appréhension sans précédent de la matière spatiale.

Le passage de la sculpture à la peinture, favorisé par l'intérêt que Léonard portait, au même moment, aux créations de l'atelier rival des Pollaiuolo comme à la nouveauté apportée à Florence par la peinture flamande - portrait de trois quarts et technique de l'huile –, s'accomplit dans *l'Annonciation*, la *L'Incrédulité de Madone à l'œillet* et le portrait de la Ginevra de Benci.

Le Christ et saint Thomas ou L'Incrédulité de saint Thomas

Bronze aux inscriptions dorées

1467-1483

Ce grand relief de bronze, destiné au tabernacle que le tribunal de la Mercanzia possédait sur la façade orientale du sanctuaire d'Orsanmichele, à Florence, fut commandé à Verrocchio en 1467. L'Évangile de Jean conte que l'apôtre Thomas ne voulut pas croire à la Résurrection du Christ avant d'avoir vu ou touché les stigmates de la Passion. Tout ici est ordonné à la transcription du mouvement et à l'expression du drame par le clair-obscur – le jeu de l'ombre et de la lumière. L'Incrédulité fut l'école de Léonard.

Florence, Chiesa e Museo di Orsanmichele



Draperie Jabach III. Figure debout

Détrempe sur toile de lin

Vers 1473-1477

Dans l'atelier de Verrocchio, il semble qu'il ait été de coutume de prendre les modèles de terre ou de cire recouverts d'étoffes drapées, destinés à la composition des sculptures, comme sujet d'études peintes.

La présente figure évoque, en miroir, celle du Christ de l'Incrédulité.

Rennes, musée des Beaux-Arts, inv. 794-1-2507

Andrea del VERROCCHIO
ou Léonard de VINCI



Draperie Richardson. Figure agenouillée

Détrempe sur toile de lin

Vers 1473-1477

Le modèle, agenouillé, évoque la position qui est fréquemment celle de la Vierge Marie en adoration devant l'Enfant Jésus.

Londres, The British Museum, inv. 1895.0915.489



Draperie Médicis 433. Figure debout

Détrempe sur toile de lin

Vers 1473-1477

La figure, nue et drapée, évoque de manière saisissante, par le caractère du plissé et par le geste de la main, celle du Christ d'Orsanmichele.

Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 433 E



Draperie Jabach IV. Figure agenouillée

Détrempe sur toile de lin
Vers 1473-1477

Le motif présente des affinités avec celui du vêtement de l'ange peint par Léonard dans le *Baptême du Christ*, commandé à Verrocchio pour l'église de San Salvi et aujourd'hui à la Galerie des Offices, à Florence, ou avec les drapés de l'archange de l'*Annonciation*, premier tableau du jeune maître, également conservé aux Offices.

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, RF 41904



Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

Draperie Médicis 420. Figure agenouillée

Détrempe sur toile de lin
Vers 1473-1477

Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 420 E



Draperie Jabach XIII. Figure assise

Détrempe sur toile de lin
Vers 1475-1482

La série des Draperies, dont la plus grande partie appartient au collectionneur Everhard Jabach, fut mise en rapport, dès le XVIII^e siècle, avec un passage de la Vie de Léonard de Giorgio Vasari, extrait de la deuxième édition de son grand recueil des Vies des plus excellents peintres, paru en 1568. Vasari y décrit la technique particulière employée par Léonard, consistant à modeler des figures de terre qu'il recouvrait de draps imprégnés d'argile.

Paris, Fondation Custodia, inv. 6632



Léonard de VINCI
 Vinci, 1452 – Amboise, 1519
Draperie Jabach XIII. Figure assise

Détrempe sur toile de lin
 Vers 1475-1482
 Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, RF
 41905



Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

Draperie Jabach IX. Figure debout, de profil

Détrempe sur toile de lin
 Vers 1475-1482

La présente étude s'attache à la partie basse du drapé d'une figure debout, de profil et tournée vers la droite, évoquant, une fois encore, celle de l'apôtre du bronze de Verrocchio.

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, RF 1082



Draperie Jabach I. Figure agenouillée

Détrempe sur toile de lin
Vers 1473-1477

La *Draperie agenouillée Jabach I* signe l'entrée dans une nouvelle dimension. L'analyse des valeurs s'ordonne désormais à une perception parfaitement unifiée de l'espace, constitué par l'ombre et la lumière. Le motif, la draperie, est maintenant presque secondaire. Léonard en usera comme d'un support abstrait à l'étude de l'élément optique.

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 2256



Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

Draperie Saint-Morys. Figure assise

Détrempe sur toile de lin
Vers 1475-1482

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 2255



Réfectographie infrarouge du *Baptême du Christ* de Andrea del Verrocchio et Léonard de Vinci

Détrempe et huile sur bois. Vers 1468-1478

Florence, Galleria degli Uffizi

Le tableau fut sans doute peint pour l'église San Salvi à Florence par Andrea del Verrocchio avec l'aide de Léonard. La réfectographie infrarouge permet de voir le dessin préparatoire schématique des draperies du Baptiste peint par Verrocchio, ou encore les troncs d'arbre dans le paysage, finalement supprimés par Léonard pour faire place à un décor plus vaporeux de montagnes bordées par une rivière. L'image révèle aussi les différences de modelé des personnages, plus subtil sur le corps du Christ et le visage de l'ange dus au pinceau de Léonard.

© Archivio Opificio delle Pietre Dure, Su concessione del Ministero dei Beni e delle attività culturali



Non présent à cette expo. L'original est à la galerie des Offices à Florence

Réfectographie infrarouge de *L'Annonciation* de Léonard de Vinci

Huile sur bois. Vers 1470-1474

Florence, Galleria degli Uffizi.

L'Annonciation, découverte au XVIII^e siècle dans l'église San Bartolomeo a Monteoliveto, est le premier tableau peint par Léonard au début des années 1470.

L'iconographie – l'archange Gabriel bénissant la Vierge avant de lui annoncer la naissance de Jésus – est traditionnelle, mais Léonard installe la scène dans le jardin de la maison de Marie. La réfectographie infrarouge met en évidence toute trace au carbone à l'intérieur d'une peinture et en révèle le dessin, ici très précis et méticuleux.

© Archivio Opificio delle Pietre Dure, Su concessione del Ministero dei Beni e delle attività culturali



Attribué à Lorenzo di CREDI

Florence, vers 1457-1459 – 1536

Le Miracle de saint Donat d'Arezzo

L'Annonciation

Huile sur bois

Vers 1480-1485

Les deux panneaux formaient la prédelle, partie inférieure du retable de l'autel de l'oratoire de la Madonna di Piazza, à la cathédrale de Pistoia, près de Florence. Verrocchio reçut la commande vers 1475-1477, mais confia l'exécution picturale, qui devait durer jusque vers 1485, à son élève Lorenzo di Credi. La petite Annonciation de la prédelle s'inspire du grand panneau de Léonard.

Worcester, Worcester Art Museum, inv. 1940.29

Paris, musée du Louvre, département des Peintures, M.I. 598



Attribué à Piero del POLLAIUOLO
et à son atelier Florence, vers 1441-1442 - vers 1496

La Bataille de Pydna
Le Triomphe de Lucius Aemilius Paulus

Détrempe sur bois
Vers 1470-1475

Ces deux cassoni, panneaux d'ameublement intérieur, consacrés à l'histoire romaine, ont été peints à Florence pour la famille Mannelli, dont les armes figurent sur le bouclier de l'un des putti qui ornent le char triomphal. Ils sont attribués à l'atelier de Verrocchio ou à celui des frères Pollaiuolo. L'expression intense des personnages, l'attention portée à l'anatomie et la sensibilité au paysage sont proches du style de Léonard. Certains historiens ont même pensé qu'il y avait participé.

Paris, musée Jacquemart-André, inv. MJAP-P-1822-2 et
MJAP-P-1822-1



Atelier d'Andrea del VERROCCHIO,
Léonard de VINCI ?

Étude de tête de jeune homme

Plume et encre brune, lavis.
Vers 1470-1472

Cette tête évoque celle de la Vierge de l'Annonciation des Offices. Les historiens en ont parfois conclu qu'il s'agissait d'une étude d'après un modèle vivant, en vue de la conception du tableau. On remarquera les hachures de gauche, tracées de la droite vers la gauche, caractéristiques de Léonard. L'attribution du dessin demeure cependant discutée, certains spécialistes le considérant comme une copie.

New York, The Morgan Library & Museum, inv. IV, 34A



Andrea del VERROCCHIO (?)

Florence, vers 1435 – Venise, 1488

Publius Cornelius Scipion

Marbre
Vers 1464-1469

Verrocchio s'inspire, dans ce bas-relief, des modèles du sculpteur florentin Desiderio da Settignano. Le marbre présente le profil de Scipion, général romain vainqueur d'Hannibal à Zama, en 202 avant Jésus-Christ. Le héros porte le casque et l'armure, il incarne, dans la beauté de sa jeunesse, la force et la piété, qualités qui lui sont attribuées par les sources anciennes. Léonard s'est essayé, lui aussi, à ce genre du portrait de profil à l'antique.

Paris, musée du Louvre, département des Sculptures, RF 1347



Andrea del VERROCCHIO

Florence, vers 1435 – Venise, 1488

Étude de tête

Pierre noire, rehauts de blanc, contours perforés
Vers 1470-1475

Parmi les rares dessins que l'on attribue à Verrocchio figurent quelques études de têtes tracées à la pierre noire très subtilement estompée, qui annoncent le *sfumato* de Léonard, cet effet d'effacement des limites assurant de douces transitions lumineuses. La technique permet de donner un relief particulier au visage et d'animer l'expression. Les contours du visage ont été perforés afin d'être reportés sur un autre support, probablement une peinture, aujourd'hui non identifiée.

Berlin, Kupferstichkabinett, KDZ 5095 recto



Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

Paysage de la vallée de l'Arno

Plume et encre brune

Daté du 5 août 1473

Le plus ancien dessin daté de Léonard porte l'inscription, tracée en partie haute, de son écriture en miroir de gauche : *jour de Sainte Marie de la neige, le cinquième jour d'août 1473*. C'est un paysage de la vallée de l'Arno, sans doute dans les environs de Vinci. D'un trait énergique, Léonard simplifie certaines parties du panorama, comme les champs dans la vallée, mais il cherche à capter le mouvement de la grande chute d'eau et à saisir le frémissement du feuillage des arbres.

Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 8 P



Alesso BALDOVINETTI

Florence, vers 1425 – Florence, 1499

Vierge à l'Enfant

Détrempe et tempera grassa sur bois

Vers 1464

Léonard put admirer, à Florence, les œuvres d'Alesso Baldovinetti, qui fut l'un des premiers peintres à expérimenter l'usage de techniques mixtes afin d'obtenir de nouveaux effets de réalité. Cette majestueuse Madone, qui vient d'être restaurée, offre un splendide paysage naturaliste évoquant le val d'Arno et présente une douceur particulière dans les gradations de couleur et d'ombre des carnations. Cette innovation permet également de traduire les transparences du voile de la Vierge.

Paris, musée du Louvre, département des Peintures, R. F. 1112

Hans MEMLING

Seligenstadt, vers 1435 – Bruges, 1494

Portrait d'homme tenant un sesterce à l'effigie de Néron (Bernardo Bembo ?)

Huile sur bois

Vers 1471-1474

Le modèle de ce portrait est parfois identifié, en raison



de la présence du palmier et des feuilles de laurier, qui ornent son emblème, avec Bernardo Bembo, patricien de Venise. Cet emblème se retrouve au revers du plus ancien portrait de Léonard : Ginevra de' Benci. Bembo fut ambassadeur de la Sérénissime à la cour de Bourgogne, entre 1471 et 1474. Le portrait de Memling daterait de ce séjour.

Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv. 5



**Réfectographie infrarouge
de la *Vierge à l'Enfant*,
dite *Madone à l'œillet* de Léonard de Vinci**

Détrempe et huile sur bois. Vers 1474-1476

Munich, Alte Pinakothek

Dans ce tableau de dévotion privée, la Vierge offre à Jésus un œillet dont la forme, évocatrice de celle d'un clou, en fait le symbole de sa Crucifixion future. La réfectographie infrarouge révèle les traits de construction de l'architecture de la pièce et de la fenêtre devant laquelle se tiennent Marie et Jésus. Dans ses premiers tableaux, Léonard prépare avec précision chaque détail de sa composition et ne fait que très peu de modifications au cours de l'exécution picturale, toujours parfaitement achevée.

© Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Doerner Institut - Lars Raffelt



Non présent à cette expo. L'original est à l'Alte Pinakothek de Munich



Réfectographie infrarouge
du *Portrait de Ginevra de' Benci*
de Léonard de Vinci

Détrempe (?) et huile sur bois. Vers 1475-1476
Washington, National Gallery of Art

Le genévrier – ginepro – devant lequel se tient la jeune femme désigne le modèle du portrait : Ginevra de' Benci. L'œuvre fut commandée par Bembo, ambassadeur de Venise à Florence en 1475. Bembo et Ginevra s'aimèrent selon les canons de la poésie de Pétrarque, très en faveur dans l'entourage de Laurent de Médicis. La réfectographie infrarouge révèle des points de spolvero sur les contours du visage, preuve que Léonard a reporté sur son panneau un dessin tracé sur papier. On découvre l'ébauche vigoureuse du feuillage du genévrier que Léonard a modelé de ses doigts.

© National Gallery of Art

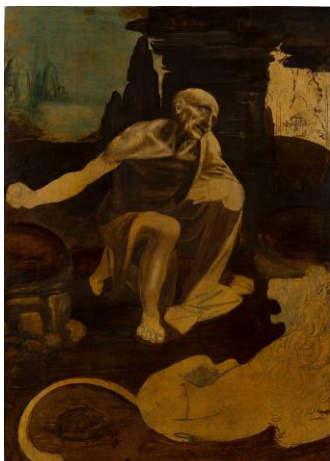


Non présent à cette expo. L'original est à National Gallery of Art (Washington, D.C.)

LIBERTÉ

Autour de 1478, Léonard trouve les voies d'un nouvel approfondissement de la leçon de Verrocchio. La forme n'étant qu'une illusion que le monde, dans sa perpétuelle mobilité, ne cesse d'arracher à elle-même, le peintre ne peut en saisir la vérité que par une liberté de l'esprit et de la main capable de nier la perfection de la forme. Cette négation, dans le dessin, est un assaut violent contre la forme, une juxtaposition immédiate d'états incompatibles qui ne laisse parfois rien subsister que le noir. Léonard nomme cette manière, née de la nécessité impérieuse de traduire le mouvement, « composition inculte » – *componimento inculto*. *La Madone au chat* ou *la Madone aux fruits* en sont les premières manifestations éclatantes.

La liberté du *componimento inculto* transfigure l'univers du peintre. Inhérente à cette liberté créatrice, se fait jour la tendance à l'inachèvement, destinée à devenir l'une des marques de la peinture de Léonard, dont le *Saint Jérôme* est le pathétique témoignage. Cette phase créatrice se prolonge à Milan, où Léonard s'établit vers 1482. Il y peint la *Vierge aux rochers*, *le Musicien* et *la Belle Ferronnière*.



Léonard de VINCI

Vinci, 1452 - Amboise, 1519

Saint Jérôme pénitent

Huile sur bois de noyer

Vers 1480-1482

La destination originelle de ce tableau est inconnue. Léonard représente Jérôme au désert de Terre sainte, où, assailli de désirs, il mortifie sa chair en regardant le crucifix. Un lion qu'il avait guéri d'une épine à la patte l'accompagne. L'inachèvement, conséquence de la liberté indéfinie du peintre, devient l'un des caractères permanents de la pratique de Léonard.
Musei Vaticani, Pinacoteca Vaticana, inv. 337



**Réfectographie infrarouge
de *Saint Jérôme pénitent* de Léonard de Vinci**

Huile sur bois (noyer). Vers 1480-1482

Musei Vaticani, Pinacoteca Vaticana

Léonard a d'abord dessiné le corps de Jérôme entièrement nu, avant de le recouvrir en partie par un manteau. La réflectographie met également en évidence la violence qui fut faite au tableau dans la première moitié du XIX^e siècle. La tête du saint fut découpée, afin probablement d'être vendue, avant d'être finalement réassemblée au panneau.

© Vatican Museums, All rights reserved



Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

***La Vierge à l'Enfant avec saint Jean Baptiste
et un ange, dite Vierge aux rochers***

Huile sur bois, transposée sur toile

Vers 1483-1494

Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV. 777

La Vierge aux rochers fut commandée à Léonard et aux frères de Predis pour la chapelle de l'Immaculée Conception à l'église des franciscains de Milan, San Francesco Grande, le 25 avril 1483. L'image était intégrée à un retable sculpté. Un différend financier opposa les artistes aux commanditaires, et l'œuvre fut vendue à un acquéreur pour lequel Léonard modifia l'ange, qui désormais désigne Jean Baptiste et regarde le spectateur. Une seconde version fut réalisée, aujourd'hui à Londres, National Gallery



**Réfectographie infrarouge
de *La Vierge à l'Enfant
avec saint Jean Baptiste et un ange,
dite Vierge aux rochers* de Léonard de Vinci**

Huile sur bois transposée sur toile. Vers 1483-1494

Paris, musée du Louvre

La réflectographie de la Vierge aux rochers met en lumière l'un des caractères essentiels des autographes de Léonard. Le peintre ne se contente jamais du report de son dessin préparatoire sur le panneau, mais ne cesse de le retravailler. Léonard a ainsi modifié la position de Jean Baptiste et le geste de bénédiction de Jésus. Fondamental est l'ultime changement apporté à la figure de l'ange. La position primitive de sa tête sur la réflectographie est exactement reportée sur le dessin de



Turin.
© C2RMF / Jean-Louis Bellec



Léonard de VINCI
Vinci, 1452 – Amboise, 1519

*Étude de Vierge à l'Enfant,
dite Madone aux fruits*

Pointe de plomb reprise à la plume et à l'encre brune
Vers 1478-1480

Avec la *Madone aux fruits*, c'est une extraordinaire liberté qui fait brutalement irruption dans l'univers de Léonard. L'Enfant semble vouloir offrir à sa mère un fruit, symbole de l'extinction du péché originel. Mais le trait ne cherche plus, comme il le faisait jusqu'alors, à définir sereinement les formes. Il joue contre elles avec une stupéfiante agressivité, démultipliant les possibles, afin de capter une seule réalité : le *mouvement*. La feuille est très proche de ce que sera la *Madone Benois* (n° 040).

La *Madone aux fruits* appartient au grand collectionneur His de La Salle dont les dessins sont actuellement exposés au Louvre. Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, RF 486



Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

Étude pour une sainte Marie Madeleine

Plume et encre brune

Vers 1478-1480

La destination de cette composition est inconnue. La sainte est représentée ouvrant son vase à parfum, dans une position très dynamique. La feuille évoque le Repas chez Simon le pharisien, où la Madeleine verse ses parfums sur les pieds du Christ, et celle de la Mise au tombeau, où elle figure tenant un vase d'onguent. Londres, The Courtauld Gallery, inv. D.1978.PG.80



Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

Étude pour un saint Sébastien

Pointe métallique, plume et encre brune

Vers 1478-1482

Hambourg, Hamburger Kunsthalle, inv. 21489



Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

Recto : Études pour une Vierge allaitant l'Enfant Jésus avec saint Jean Baptiste, profils humains et profils d'animaux

Plume et encre brune

Vers 1478-1480

Le trait nerveux, rompu, déformant l'anatomie et superposant les idées, est caractéristique de la liberté que développe Léonard à la fin de la décennie 1470. Le motif du profil humain, jouant sur les analogies avec le monde animal, est l'une des constantes de la production graphique de Léonard.

Windsor, The Royal Collection, RL 12276 recto, prêté par Sa Majesté la Reine Elizabeth



Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

Verso : Études de profils humains

Plume et encre brune

Vers 1478-1480

Léonard décline au verso les mêmes thématiques : filles et garçons à la beauté idéale, hommes dans la plénitude de l'âge, vieillards aux traits difformes.

Windsor, The Royal Collection, RL 12276 verso, prêté par Sa Majesté la Reine Elizabeth II



Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

Étude pour une Vierge à l'Enfant lavant les pieds de Jésus, et fesses d'un enfant

Pierre noire reprise à la plume

et à l'encre brune, lavis brun

Vers 1478-1480

Porto, Faculdade de Bellas Artes, inv. 99.1.1174

**Réfectographie infrarouge
de L'Adoration des Mages de Léonard de Vinci**

Huile sur bois. 1480-1482

Florence, Galerie des Offices

La réfectographie de ce tableau offre de révéler la plus puissante expression picturale de ce que fut la liberté du componimento inculto. La superposition indéfinie des idées transmute la foule des assistants à la manifestation du Sauveur aux nations en un chaos absolu, en une nuit sans fond, en un déluge de noir.

© Archivio Opificio delle Pietre Dure, Su concessione del Ministero dei Beni e delle attività culturali



Non présent à cette expo. L'original est à la galerie des Offices à Florence



Léonard de VINCI

Vinci, 1452 - Amboise, 1519

*Études pour une Adoration des bergers
ou pour une Adoration des Mages*

Pointe de plomb reprise à la plume et à l'encre brune

Vers 1478-1481

L'homme appuyé sur un bâton, à gauche évoque encore la scène de l'Adoration des bergers, mais d'autres personnages semblent ici en lien plus étroit avec l'Adoration

des Mages des Offices, notamment les figures à droite, près d'un escalier.

Paris, Beaux-Arts de Paris, inv. EBA 424



Léonard de VINCI

Vinci, 1452 - Amboise, 1519

*Étude de composition
pour l'Adoration des Mages*

Pointe de plomb reprise à la plume et à l'encre brune

Vers 1480-1481

Le Louvre conserve une première pensée pour la composition d'ensemble de l'Adoration. Léonard y établit le principe de la centralité de la Vierge et de l'Enfant, en rupture avec la tradition qui les plaçait latéralement, et qui gouvernera l'organisation finale du tableau.

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, RF 1976



Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

Études de personnages pour l'Adoration des Mages

Pointe de plomb reprise à la plume et à l'encre brune
Vers 1480-1481

Le jeune homme qui désigne la scène au spectateur, en haut à gauche, préparatoire au personnage placé à l'extrême droite du tableau, est par certains considéré comme un autoportrait de Léonard.

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 2258



Léonard de VINCI

Vince, 1452 – Amboise, 1519

Étude de figure pour l'ange de la Vierge aux rochers

Pointe métallique, rehauts de blanc
sur papier préparé ocre
Vers 1490-1494

La réception de la Vierge aux rochers fut, au début des années 1490, l'occasion d'un litige sur l'estimation finale du tableau. Le tableau fut alors cédé à un autre acquéreur, et l'ange modifié afin de mettre l'accent sur Jean Baptiste.

Léonard étudia, d'après le visage d'une femme, la nouvelle figure de l'ange, dans ce qui demeure l'un des plus purs sommets de l'art du dessin. La position primitive de la tête, telle qu'elle apparaît sur la réflectographie, se lit ici dans le contour intérieur au visage.

Turin, Biblioteca Reale, inv. 15572



Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

Études de deux cavaliers et d'une figure debout pour l'Adoration des Mages

Pointe métallique reprise à la plume et à l'encre brune
Vers 1480-1481

Léonard a reporté cette étude au fond de l'Adoration des Mages, à gauche du combat de cavaliers, mais le cheval de droite, visible en réflectographie infrarouge a été recouvert par le tronc d'arbre qui pousse sur le rocher devant lequel se tiennent la Vierge et l'Enfant.
Cambridge, The Fitzwilliam Museum, inv. PD. 121-1961



Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

Étude de perspective pour l'Adoration des Mages

Pointe de métal, plume et encre brune, lavis brun, rehauts de blanc sur papier préparé crème,
Vers 1480-1481

La grande architecture à portiques superposés est dans cette étude passée à gauche, Léonard a placé sur la droite la ruine d'un temple et réuni les deux structures par une vaste toiture.

Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 436 E

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

La Vierge à l'Enfant, dite Madone Benois

Huile sur bois, transposée sur toile
Vers 1480-1482

La Madone Benois est l'accomplissement de l'un des deux projets engagés par Léonard à la fin de l'année 1478. La Vierge tend à l'Enfant une fleur cruciforme, préfigure de la Passion. Jésus la reçoit avec le plus grand sérieux, tandis que Marie l'encourage joyeusement, consciente que la mort de son fils ouvre le salut de l'humanité. Le dynamisme du componimento inculto trouve ici sa première expression picturale.

Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage, inv. GE 2773



Réfectographie infrarouge
de la *Vierge à l'Enfant*,
dite *Madone Benois* de Léonard de Vinci

Huile sur bois, transposée sur toile. Vers 1480-1482

Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage

La réfectographie de la *Madone Benois* révèle de nombreux repentirs au cours de l'exécution picturale, notamment en ce qui concerne la position de l'Enfant, que Léonard a rapproché de sa mère. La structure de la pièce dans laquelle se tient le groupe apparaît avec clarté, particulièrement le dais du lit de Marie, visible en haut à gauche.

© The State Hermitage Museum, St Petersburg, 2019



Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

Portrait d'homme, dit Le Condottière

Huile sur bois de peuplier

Signé et daté sur le cartel fixé au parapet : 1475

En 1475, le frère du duc Galeazzo Maria, Sforza Maria Sforza, rapporta de Venise un portrait d'Antonello da Messina. Le peintre fut invité à Milan, mais ne répondit pas à l'offre. On a pensé que ce fameux portrait était celui du Condottière du Louvre, mais rien ne le prouve. Léonard a certainement pu admirer la force d'expression des effigies d'Antonello, l'efficacité de ses cadrages serrés, l'acuité de la description que permettait l'usage de l'huile. Le Musicien en développera la leçon. Paris, musée du Louvre, département des Peintures, M.I. 693



Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

Études de mains

Charbon de bois, pointe métallique et rehauts de blanc

Vers 1485-1492

La critique demeure divisée quant à la datation et à la fonction de cette somptueuse étude de mains, qui tiennent vraisemblablement une branche de fleurs. Elle est fréquemment rapportée au Portrait de Ginevra de'Benci, des années 1470, mais la maîtrise et la virtuosité dans l'usage de la pointe métallique invitent plutôt à la situer au tournant des années 1490, possiblement en lien avec le Portrait de Cecilia Gallerani, la Dame à l'hermine. Windsor, The Royal Collection, RL 12558, prêté par Sa Majesté la Reine Elizabeth II



Léonard de VINCI
 Vinci, 1452 – Amboise, 1519
*Portrait de jeune homme tenant
 une partition, dit Le Musicien*

Huile sur bois de noyer
 Vers 1483-1490

Au cours de son premier séjour à Milan, Léonard peint au moins trois portraits qui suivent la mode lombarde du fond sombre, mais rompent avec la tradition du profil pour adopter le trois quarts, plus naturel et plus vivant.

L'identité du modèle, à l'expression méditative, est inconnue. On y voit un musicien – Gaffurio, Josquin des Prez ou Atalante Migliorotti –, en raison de la présence de la partition, ou un autoportrait de Léonard.

L'œuvre est inachevée.

Milan, Pinacoteca Ambrosiana, inv. 99



Réfectographie infrarouge
 du *Portrait de jeune homme tenant une
 partition,*

dit *Le Musicien* de Léonard de Vinci

Huile sur bois de noyer. Vers 1483-1490

Milan, Pinacoteca Ambrosiana

La réfectographie du Musicien livre la structure du vêtement du modèle, très obscurci sur le tableau, et met en évidence de premières idées tracées au pinceau. On remarque que la partition a été peinte sur le vêtement, signe qu'il s'agit-là d'un élément qui n'appartenait pas à l'image originelle. Le modèle n'est donc pas nécessairement un musicien, et l'allusion à la musique pourrait recouvrir une signification symbolique ou emblématique.

© Veneranda Biblioteca Ambrosiana



Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

*Portrait d'une dame de la cour de Milan,
dite La Belle Ferronnière*

Huile sur bois de noyer

Vers 1490-1497

C'est par une erreur dont le peintre français Ingres est responsable que le nom d'une maîtresse de François I^{er} fut associé à ce tableau, dans lequel les historiens reconnaissent Béatrice d'Este, femme du More, Lucrezia Crivelli, son amante en 1495, ou Isabelle d'Aragon, épouse du duc en titre, Gian Galeazzo. Léonard révolutionne ici le portrait féminin par la vitalité du mouvement, la complexité des articulations, le caractère inassignable du regard, la force de l'intelligence et de la volonté, la souveraineté de la conscience. Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV. 778



Réfectographie infrarouge
du *Portrait d'une dame de la cour de Milan,
dite La Belle Ferronnière* de Léonard de Vinci

Huile sur bois de noyer. Vers 1483-1490

Paris, musée du Louvre

La réfectographie révèle les repentirs au niveau du costume et du collier du modèle. Le visage, plus ample que dans son état final, sera sculpté par le clair-obscur du sfumato. On perçoit également l'exécution sommaire du parapet, sans doute inachevé.

© C2RMF / Elsa Lambert



Réfectographie infrarouge
du *Portrait de Cecilia Gallerani*,
dite *La Dame à l'hermine* de Léonard de Vinci

Huile sur bois de noyer. Vers 1485-1490

Cracovie, Musée National

Le portrait représente Cecilia Gallerani, amante du duc Ludovic le More, tenant une hermine, symbole de modération, de douceur et de courtoisie. La réfectographie infrarouge permet de voir le tracé préparatoire du vêtement au pinceau et des modifications apportées au niveau des manches de l'habit. L'image révèle également la subtilité des transitions de l'ombre à la lumière.

© Courtesy of the National Museum in Krakow / Image acquired in the Laboratory of Analysis and Non-Destructive Investigation of Heritage Objects /

Authors: Piotr Frączek and Michał Obarzanowski



Non présent à cette expo. L'original est au Musée Czartoryski (Cracovie)



Gian Cristoforo Romano

Rome, 1465 – Lorette, 1512

Béatrice d'Este

Marbre

Vers 1489-1490

Ce buste fut possiblement exécuté peu avant le mariage de Béatrice d'Este et de Ludovic le More, célébré en janvier 1491. L'inscription sur la base désigne la jeune femme comme divine et fille du duc de Ferrare. Sur la robe figurent les emblèmes entrelacés des deux maisons : l'anneau diamanté sur lequel s'enroulent les feuilles de girofle des Este, et le buratto – deux mains divines serrant les extrémités d'un tamis – des Sforza.

Paris, musée du Louvre, département des Sculptures, ML 10



LÉONARD À MILAN

Auprès de Ludovic Sforza, que l'on surnomme le More, régent du duché de Milan, Léonard se fait une spécialité du divertissement de cour. Il scénographie, à l'occasion des noces du jeune duc, Gian Galeazzo et d'Isabelle d'Aragon, sur un poème de Bernardo Bellincioni, une Fête du Paradis et invente des devises et des emblèmes. Il conçoit une colossale statue équestre à la mémoire de Francesco Sforza, fondateur de la dynastie, dont il modèle le cheval dans l'argile. Le More lui confie, au cours de la dernière décennie du siècle, la Cène du réfectoire des Dominicains de Milan, Santa Maria delle Grazie. L'atelier de Léonard s'enrichit de deux brillants collaborateurs : Giovanantonio Boltraffio, peintre admirable et génie singulier, et Marco d'Oggiono. Ils développent, dans le sillage de *la Dame à l'hermine* et de *la Belle Ferronnière*, un art somptueux du portrait de cour, qui rompt avec la tradition milanaise du pur profil, dont il ne conserve que les fonds noirs, au profit de la vitalité du trois quarts. Le 6 septembre 1499, les armées de Louis XII de France prenaient possession de la cité de Milan d'où Ludovic Sforza venait de s'enfuir, et que Léonard quitte à la fin de l'année. Louis XII reste duc de Milan jusqu'en 1513.

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519



La Vierge à l'Enfant avec saint Jean Baptiste et un ange, dite Vierge aux rochers

Huile sur bois, transposée sur toile
Vers 1483-1494

Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV. 777
La Vierge aux rochers fut commandée à Léonard et aux frères de Predis pour la chapelle de l'Immaculée Conception à l'église des franciscains de Milan, San Francesco Grande, le 25 avril 1483. L'image était intégrée à un retable sculpté. Un différend financier opposa les artistes aux commanditaires, et l'œuvre fut vendue à un acquéreur pour lequel Léonard modifia l'ange, qui désormais désigne Jean Baptiste et regarde le spectateur.

Une seconde version fut réalisée, aujourd'hui à Londres,
National Gallery.

© RMN-Grand Palais (musée du Louvre), Michel Urtado.



Attribué à Marco d'OGGIONO

Oggiono ?, vers 1470 - Milan, 1524

Portrait de jeune homme

Huile sur bois de noyer
Daté 1494

La composition de cette effigie, le léger pivotement du modèle et son expression mélancolique, doivent beaucoup aux inventions de Léonard, qui ont renouvelé les codes du portrait milanais. L'œuvre est attribuée à Marco

d'Oggiono, élève de Léonard depuis 1490.

Le monogramme inscrit sur le cartel peut être lu
MAR F - MARCUS FECIT.

Londres, The National Gallery, NG 1665



Giovanni Antonio BOLTRAFFIO

Milan, 1467 - 1516

Jeune fille couronnée de fleurs

Huile sur bois de noyer

Vers 1494-1496

Les historiens ont hésité sur le genre du modèle, mais l'habit est bien celui d'une femme. Le modèle a parfois été identifié à une petite fille de la cour de Milan, âgée de cinq ou six ans, telle que Bona Sforza, seconde fille du duc Gian Galeazzo, née en 1493.

Raleigh, North Carolina Museum of Art, inv. Kress 2190



Attribué à Giovanni Antonio BOLTRAFFIO

Milan, 1467 - Milan, 1516

Portrait d'homme

Huile sur bois

Vers 1490-1492

L'attribution de ce portrait demeure aujourd'hui fort discutée, mais il pourrait revenir à Boltraffio, le plus doué

des élèves et collaborateurs de Léonard du début des années 1490. L'œuvre s'inspire clairement du Musicien.

En haut, à gauche, est inscrite une sentence de Sénèque,

tirée de l'essai Sur la brièveté de la vie : « La vie, pour qui

sait en user, est suffisamment longue ».

Milan, Pinacoteca di Brera, Reg. cron. 2123



Attribué à Marco d'OGGIONO

Oggiono ?, vers 1470 – Milan, 1524

***Jeune fille couronnée de fleurs
tenant une coupe de fruits***

Huile sur bois

Vers 1490-1494

L'attitude du modèle reprend celle de la Dame à l'hermine. Plutôt qu'un portrait, l'effigie pourrait être une

image de beauté idéalisée, au sens allégorique. On a voulu y voir Pomone, divinité des vergers et des fruits, ou une courtisane au sourire entendu, mais elle pourrait

aussi bien incarner une vertu laurée.

New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 91.26.5



Attribué à Marco d'OGGIONO

Oggiono ?, vers 1470 – Milan, 1524

Jeune homme tenant une flèche

Huile sur bois

Vers 1490-1494

Plusieurs compositions peintes de l'entourage de Léonard

montrent un jeune homme, en habit de l'époque et tenant une flèche. Parfois, une auréole invite à l'identifier à saint

Sébastien. Lorsqu'il en est privé, on y voit une figure allégorique dont la flèche, évoquant Apollon ou Éros, serait une allusion à la blessure de l'amour.

Cleveland, Cleveland Museum of Art, inv. 1986.9



Attribué à Marco d'OGGIONO

Oggiono ?, vers 1470 – Milan, 1524

Jeune homme tenant une flèche

Huile sur bois, transposée sur toile

Vers 1494-1498

Ce jeune homme auréolé a l'apparence d'un saint Sébastien. Sa riche tenue à la mode du temps est ornée de motifs singuliers : les lys d'or évoquent les armes de

France, et le pendentif au porc-épic rappellent l'ordre français éponyme ou l'emblème de Louis XII. Le geste de

la main droite, sous le manteau, près du cœur, a parfois

été interprété comme allusion à la blessure de l'amour dont la flèche est le symbole.

Moscou, musée Pouchkine, inv. 2667



Attribué à Marco d'OGGIONOI

Oggiono ?, vers 1470 – Milan, 1524

Portrait d'enfant

Huile sur bois, transposée sur toile

Vers 1492-1495

Le modèle a été identifié à Massimiliano Sforza, fils aîné de Ludovic le More, né en 1493, à son second fils, Francesco, né en 1495, ou encore à celui du duc Gian Galeazzo, Francesco, né en 1491. La composition, très inspirée des innovations de Léonard, montre l'enfant appuyé sur un parapet et tenant fermement dans la main

un chardonneret, parfois interprété comme le symbole de sa mort précoce.

Bristol, Museum and Art Gallery, inv. K 1653

SCIENCE

Dessiner, lorsque l'on est doué d'une vision analytique passant toutes les normes, c'est non seulement reproduire des formes, mais c'est encore exprimer des relations entre les formes, ou, pour le dire autrement, c'est penser.

Chez Léonard, cette intelligence est consciente d'elle-même et s'accompagne d'un questionnement perpétuel sur le monde, d'un désir insatiable de comprendre qui se mue progressivement en volonté de démonstration puis en une enquête systématique portant sur tous les aspects de l'univers physique. Se constitue de la sorte un répertoire infini d'observations, de recherches, d'expériences, de réflexions, de théories, mêlant étroitement l'écriture et le dessin, souvent errantes et imparfaites, mais dont la somme constitue l'un des plus fascinants chapitres de l'histoire de la philosophie naturelle.

Si toutes les disciplines sont ainsi convoquées en vue d'une connaissance intégrale de l'univers, c'est que la considération des apparences ne suffit plus à Léonard et qu'il lui faut, afin de traduire la vérité des apparences, connaître l'intériorité des phénomènes, les lois qui les gouvernent et dont il affirme, dans le sillage de Pythagore et de Platon, qu'elles sont de nature fondamentalement mathématique.

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

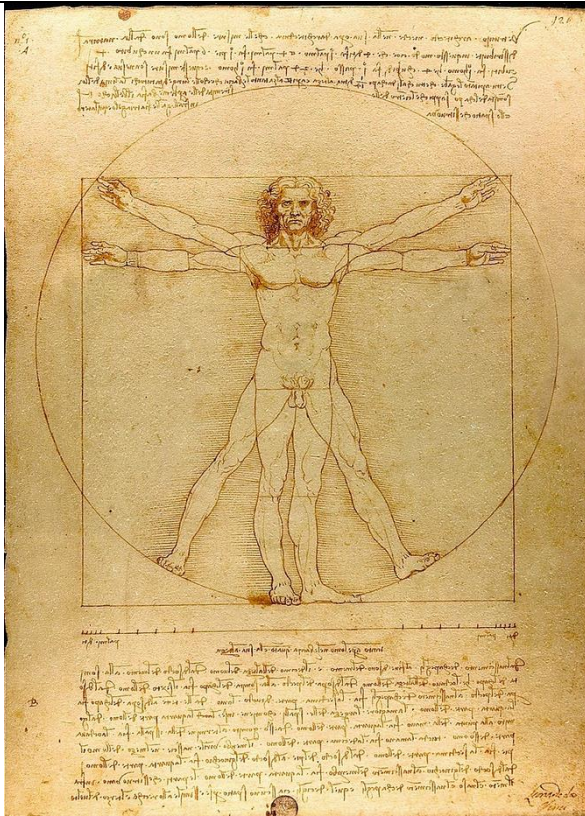
L'homme de Vitruve

Pointe métallique, plume et encre brune,

lavis brun sur papier préparé blanc

Vers 1489-1490

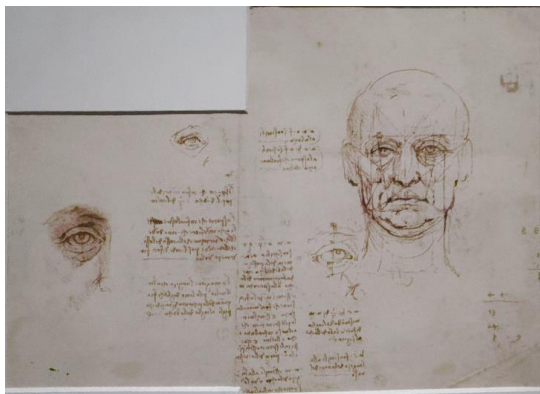
Léonard s'est penché, dans le cours de ses recherches sur les rapports arithmétiques et géométriques qui régissent les vivants, sur le canon du III^e livre de Vitruve, théoricien romain de l'architecture. Vitruve y inscrit notamment le corps humain dans le cercle et le carré. Léonard, à la suite de bien des commentateurs, propose une interprétation figurale de ce passage célèbre et laconique. Il articule, ce que Vitruve ne fait pas, la relation au cercle et la relation au carré, et corrige les valeurs – très abstraites – de l'architecte en fonction de sa propre expérience des



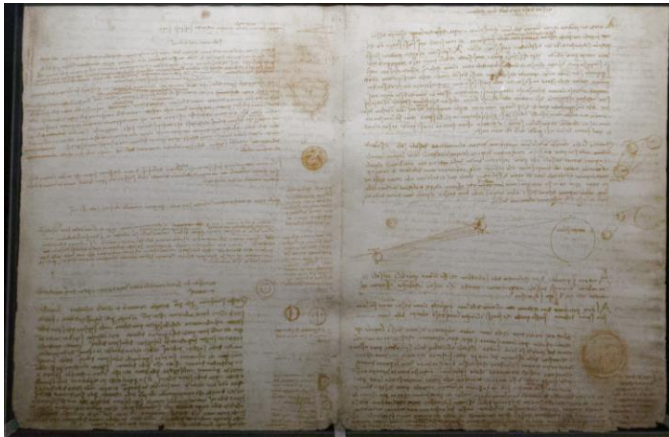
données anthropologiques. Le pied mesure chez lui le septième de la hauteur du corps, contre le sixième chez Vitruve. Venise, Gallerie dell'Accademia, inv. 228



Léonard de VINCI
Vinci, 1452 – Amboise, 1519
Optique. Essais sur la physiologie de l'œil
Page de gauche : *Expériences sur le cristallin*
Page de droite : *Vision binoculaire*
Pierre noire, plume et encre brune sur papier
Vers 1508-1509
Léonard, qui étudia avec soin la structure anatomique de l'œil, expérimenta notamment sur la nécessité de modéliser un principe de double inversion capable de redresser l'image inversée par le cristallin. L'expérience qu'enregistre le Manuscrit D met en œuvre, afin de reproduire la lentille, une grande sphère de verre remplie d'eau. Paris, Institut de France, Manuscrit D, fol. 3v – 4r



Léonard de VINCI
Vinci, 1452 – Amboise, 1519
Étude des proportions du corps humain
Pointe métallique, plume et encre brune sur papier préparé blanc
Vers 1489-1490
Les deux fragments d'études de proportions de la Bibliothèque royale de Turin, attachés à la description du visage et de l'œil, relèvent d'une approche encore très classique de la structure du corps humain. Turin, Biblioteca Reale, inv. 15574-76



Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

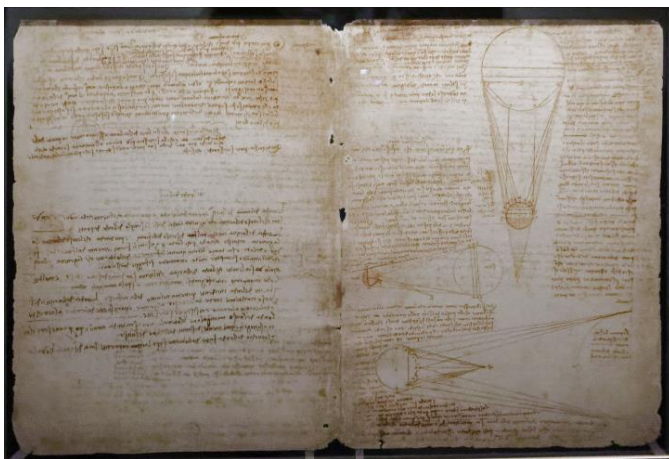
Hydrologie et astronomie. Page de gauche : *Physique de la terre : comparaison des volumes des éléments, détermination du centre de gravité.* Page de droite : *La lune composée des quatre éléments. Rapport du soleil, de la terre et de la lune au premier croissant. La lumière cendrée comme réflexion de la lumière solaire sur les mers terrestres.*

Plume et encre brune sur papier

Vers 1506-1510

On accorde à Léonard la priorité dans l'explication du phénomène de la lumière cendrée. Au premier croissant, la totalité du globe lunaire est visible sur le fond du ciel nocturne, dans une pénombre grise. Léonard affirma que cette clarté résultait de la réflexion de la lumière du soleil sur les mers terrestres.

Seattle, Collection Bill et Melinda Gates, Codex Leicester, fol. 35v-2r



Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

Hydrologie et astronomie.

Page de gauche : *Présence d'eau sur la lune. Nature des vagues.* Page de droite : *Le soleil vu de la terre. La lune vue de la terre. Les ondes marines réfléchissant la lumière solaire à la surface de la lune*

Plume et encre brune sur papier

Vers 1506-1510

Le Codex Leicester, aujourd'hui propriété de la Fondation Bill et Melinda Gates, est consacré à physique et à la mécanique de l'eau, l'un des quatre éléments constituant, avec le feu, la terre et l'air, de l'univers. Léonard y développe, notamment, ses théories sur le rôle de l'eau dans

la structure et l'évolution géologique de la terre.

Considérant que la lune n'était pas un corps lumineux, il pensait que la clarté solaire était réfléchiée, à sa surface, par des étendues d'eau ondoyantes.

Seattle, Collection Bill et Melinda Gates, Codex Leicester, fol. 36v-1r



Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

Botanique. Étoile de Bethléem, Anémone des bois, Euphorbe Petite Éclair

Plume et encre brune, sanguine

Vers 1505-1510

L'ornitogale, ou Étoile de Bethléem, étudiée sur cette feuille du Codex Windsor, se retrouvera sur certaines copies de la Léda.

Windsor, The Royal Collection, RL 12424, prêté par Sa Majesté la Reine Elizabeth II

VIE

L'exigence scientifique de Léonard, dispersée à travers tous les champs de la connaissance, a engendré un labyrinthe infini, dans les miroitements et les scintillements duquel le peintre semble s'être finalement perdu. Mais cette disparition n'est qu'apparente, et la science elle-même n'est pas autre chose que la forme, nécessaire, que revêt la liberté du peintre, maître de l'ombre, de la lumière, de l'espace et du mouvement. Dans la peinture, la sauvagerie du *componimento inculto* est devenue le passage des formes l'une dans l'autre, l'extinction de toute limite qu'autorise le médium révolutionnaire de l'huile – le *sfumato*. La liberté, ainsi accomplie dans l'élément des sciences de la nature, élève la peinture à la hauteur d'une science divine, capable de recréer le monde, et dont le couronnement est l'expression du mouvement, vérité de tous les êtres, chez ceux dont il est la propriété immanente : les vivants.

C'est le temps de *la Cène*, de *la Sainte Anne*, du portrait de Lisa del Giocondo, de *la Bataille d'Anghiari* et du *Saint Jean Baptiste*, le moment inaugural de l'art moderne.

La Cène fut commandée à Léonard, pour le réfectoire du couvent des dominicains de Milan, Santa Maria delle Grazie, par Ludovic le More. Elle était en cours d'exécution en 1497. Les réactions des Douze à la parole divine – En vérité je vous le dis, l'un de vous s'apprête à me trahir – s'y déploient à la manière d'une onde qui se propage à partir d'un unique foyer rayonnant. Premier manifeste d'une modernité désormais capable d'imiter le mouvement de la vie, physiologique et intérieure, la Cène a fondé la renommée universelle de Léonard.

La technique de Léonard, fondée sur la transparence de fins glacis à l'huile, incompatible avec l'humidité des murs, entraîna la ruine immédiate de la Cène.



Marco d'OGGIONO, d'après Léonard de VINCI

Oggiono ?, vers 1470 – Milan, 1524

La Cène

Huile sur toile
1506-1509

La copie de *La Cène* de Milan réalisée par Marco d'Oggiono entre 1506 et 1509, du vivant de Léonard et alors qu'il résidait à Milan, en est le plus vénérable témoignage.

Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV. 781 (en dépôt à Écouen, musée national de la Renaissance)

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

Saint Jean Baptiste

Huile sur bois (noyer)
Vers 1508-1519

La figure du Baptiste est l'expression d'une beauté idéale, qui garde encore quelque chose de la pureté de l'adolescence dans la force de l'âge adulte. Le Précurseur du

Christ apparaît sur fond de nuit, indiquant Celui qui vient après lui, selon les mots mêmes du Prologue de l'Évangile selon saint Jean : Parut un homme envoyé de Dieu.

Il se nommait Jean. Il vint comme témoin, pour rendre témoignage à la lumière, afin que tous crussent par lui. Il n'était pas la lumière, mais le témoin de la lumière.

Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV. 775



Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

*Étude de figure pour l'un des protagonistes
de la Lutte pour l'étendard*

Sanguine sur papier préparé ocre rose

Vers 1504

La Bataille de Michel-Ange exalte la nudité héroïque des combattants. La Bataille de Léonard exprime le déchaînement et la mortelle confusion de la guerre. Deux somptueuses études autographes préparatoires au hurlement

des principaux protagonistes de la Lutte pour l'étendard nous ont été conservées. La science de la peinture assure ici la maîtrise des mouvements physiologiques et leur correspondance aux mouvements de l'esprit et de la sensibilité.

Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. 1774

Attribué à Gian Cristoforo ROMANO

Rome, 1456 – Lorette, 1512



*Portrait présumé d'Isabelle d'Este,
marquise de Mantoue*

Terre cuite, traces de polychromie
Vers 1500

Ce buste extraordinaire, en terre cuite autrefois polychrome, et généralement mis en rapport avec le carton du

Louvre, est controversé non seulement quant à son attribution, mais encore quant à l'identification du modèle.

La confrontation des deux profils, dessin et céramique, est cependant saisissante.

Fort Worth, Kimbell Art Museum, inv. AP 2004.01



Réfectographie infrarouge
du *Portrait de Lisa del Giocondo*,
dit *La Joconde* de Léonard de Vinci

Huile sur bois de peuplier. Vers 1503-1519
Paris, musée du Louvre

En 1503, Léonard avait commencé le portrait de Lisa Gherardini, épouse du marchand de soie Francesco del Giocondo. La réfectographie infrarouge permet d'entrevoir le dessin sous-jacent préparatoire à la figure, désormais évanescents

comme dans les tableaux de la maturité de l'artiste. On découvre des repentirs au niveau des mains et des balustres du siège. L'image révèle également la mise en scène du portrait, aujourd'hui obscurcie par l'oxydation des vernis de restauration.

© C2RMF / Elsa Lambert



**Réfectographie infrarouge
de *La Vierge à l'Enfant*, dite *Vierge
au dévidoir* ou *Madone Lansdowne*
de Léonard de Vinci et atelier**

Huile sur bois transposée sur toile. Vers 1501-1510 ?
Collection particulière

La réfectographie infrarouge des deux Madones révèle les mêmes transformations dans l'iconographie. Léonard a d'abord dessiné, au second plan à droite, un âne, allusion à la fuite de la Sainte Famille en Egypte. À gauche, se trouvait une maison ornée d'un balcon, devant laquelle Marie installait Jésus dans un trotteur construit par Joseph. Au premier plan, un panier de fuseaux, sous le dévidoir entouré de fils de laine. La position de la Vierge et de l'Enfant a été sensiblement modifiée.

© Artmyn 2019 | artmyn.com



Léonard de VINCI et atelier

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

↳ *La Vierge à l'Enfant,*
dite *Vierge au dévidoir*
ou *Madone Lansdowne*

Huile sur bois transposée sur toile
Vers 1501-1510 ?

Léonard perfectionna la composition pendant plusieurs années, et ces transformations sont visibles en réflectographie infrarouge.

Collection particulière



Réflectographie infrarouge de *La Vierge à l'Enfant,* dite *Vierge au dévidoir* ou *Madone Buccleuch* de Léonard de Vinci et atelier

Huile sur bois. Vers 1501-1510 ?

Edimbourg, National Galleries of Scotland

Les réflectographies permettent de comprendre l'évolution formelle et iconographique de la composition. Léonard conçut d'abord une scène narrative, illustrant la vie de la Sainte Famille, réfugiée en Égypte après avoir fui la Terre Sainte. Au cours de son travail, il renonça progressivement aux éléments annexes afin de concentrer l'image sur la tension intérieure des personnages, à l'instant où ils assument la destinée salvatrice du Christ.

© Edimbourg, National Galleries of Scotland



Léonard de VINCI et atelier

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

*La Vierge à l'Enfant,
dite Vierge au dévidoir
ou Madone Buccleuch*

Huile sur bois

Vers 1501-1510 ?

Drumlanrig Castle, collection du duc de Buccleuch,
en dépôt à Édimbourg, National Galleries of Scotland

LE RETOUR À FLORENCE

Le 2 septembre 1494, Charles VIII de France avait franchi le Mont Genève, inaugurant le temps des guerres d'Italie. Le 9 novembre, les Médicis, qui gouvernaient la république florentine depuis 1434, étaient chassés de la cité. La constitution républicaine fut alors restaurée dans toute sa plénitude autour d'un Grand Conseil composé de trois mille membres, pour lequel on construisit une nouvelle salle à l'est du palais de la Seigneurie. En 1502, le mandat du gonfalonier de justice, membre le plus éminent de l'exécutif, fut décrété à vie. Les Florentins élirent à ces nouvelles fonctions Piero Soderini. C'est dans ce contexte politique que Léonard, de retour à Florence en 1500, conçut la *Sainte Anne*, le *Salvator Mundi* et le *Saint Jean Baptiste*, figures tutélaires de la liberté florentine. À l'automne 1503, il avait également commencé le portrait de Lisa del Giocondo. Piero Soderini, enfin, commanda à Léonard en 1503, puis à Michel-Ange en 1504, deux immenses peintures, *la Bataille d'Anghiari* et *la Bataille de Cascina*, destinées à exalter, sur les parois de la salle du Conseil, deux célèbres victoires des Florentins sur les Milanais et les Pisans. Léonard abandonna le travail en cours d'exécution, laissant sur le mur un prodigieux fragment qui devait, comme le carton de son rival, nourrir l'imaginaire artistique avant de disparaître : *la Lutte pour l'étendard*.



Torse du type de l'Aphrodite de Cnide

Marbre de Thasos

IIe siècle après Jésus-Christ

Ce torse est du type de l'Aphrodite attribuée au sculpteur athénien Praxitèle, créée autour de 350 avant notre ère, et qui fut placée au sanctuaire de la déesse à Cnide. Aphrodite se tient ici debout, la main droite cachant ou désignant son sexe, la gauche tenant une étoffe posée sur une hydrie évocatrice de sa toilette. C'est probablement d'un fragment comparable que Léonard a tiré l'idée de sa Leda debout dans un paysage.

Paris, musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, Ma 2184



Léonard de VINCI

Vinci, 1452 - Amboise, 1519

Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant Jésus jouant avec un agneau, dite La Sainte Anne

Huile sur bois (peuplier)

Vers 1503-1519

Commencée à la date d'octobre 1503, la Sainte Anne fut le fruit d'un processus de création sans fin, interrompu seulement par la mort. Léonard ne cessa de perfectionner l'attitude des figures, le détail de leur coiffure ou de leur vêtement. Le sens de la composition évolue et le tableau, dans sa forme ultime, en vient à suggérer l'instant, insaisissable, où la Vierge, entre sourire et mélancolie, acquiesce à la mort de son Fils.

Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV. 776



Réfectographie infrarouge de *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant Jésus jouant avec un agneau,* dite *La Sainte Anne* de Léonard de Vinci

Huile sur bois (peuplier). Vers 1503-1519

Paris, musée du Louvre.

La réfectographie infrarouge de l'œuvre met en évidence les traces de report du grand carton préparatoire sur lequel Léonard a primitivement construit le tableau. On y voit, derrière la Vierge, le bras de sainte Anne s'appêtant à empêcher Marie d'interrompre le jeu de l'Enfant et de l'Agneau. Léonard renonça finalement à cet élément, afin de laisser la Vierge accepter en pleine liberté la destinée de son Fils.

© C2RMF / Jean-Louis Bellec



Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

Étude pour la Sainte Anne : le visage de la Vierge

Pierre noire, sanguine et traces de plume et d'encre brune

Vers 1507-1510

Léonard commença la Sainte Anne entre 1501 et 1503, et multiplia, dans le cours infini de son exécution, les propositions alternatives. C'est ainsi qu'il dessina pour la Vierge

une coiffure sophistiquée, comportant une tresse et des voiles transparents en plis froncés ou assemblés en turban. Cette variante, reprise par les copies, fut finalement

abandonnée. Le visage est animé par l'admirable effet de fusion produit par la pierre noire estompée et par la finesse des parallèles à la sanguine.

New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 1951.51.90



Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

Étude pour la Sainte Anne : le manteau de la Vierge

Pierre noire, lavis gris et rehauts de blanc

Vers 1507-1510

Léonard étudie ici une nouvelle disposition du manteau de la Vierge. Le drapé forme désormais, autour de la taille et dans le dos de Marie, une grande courbe animée de plis agités, accentuant le mouvement de la figure et contribuant à l'expression de ses états spirituels.

La réflectographie infrarouge montre que Léonard commença à reporter cette nouvelle solution formelle sur le tableau avant d'y renoncer au profit d'une autre. Le dessin est un sommet de la technique picturale léonardienne.

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 2257



Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

Étude pour la Sainte Anne : la robe de sainte Anne

Pierre noire et rehauts de blanc sur papier ocre jaune

Vers 1516-1519

Tracée sur un papier dont le filigrane est la marque d'une production française, alors que Léonard vivait à Amboise, cette ultime étude rappelle que Léonard ne cessa, jusqu'à l'extinction de ses forces, de méditer sur la Sainte Anne.

Il travaille ici sur le mouvement de retombée des plis de la robe de la sainte. La mort l'empêcha de transposer cette idée sur le tableau, qui demeura inachevé. Seuls quelques traits de lapis-lazuli furent posés dans cette région de la peinture.

Windsor Castle, The Royal Collection, RL 12527, prêté par Sa Majesté la Reine Elizabeth II



Léonard de VINCI

Vinci, 1452 - Amboise, 1519

Études pour la Sainte Anne : l'Enfant Jésus

Sanguine, traces de rehaut de blanc
sur papier préparé rouge

Vers 1502-1503

Léonard multiplie les variations sur la position de l'Enfant. Ces analyses subtiles portent aussi bien sur l'ensemble de la figure que sur les détails. L'enfant esquissé en haut, à droite, est ceint d'un tissu que la Vierge retient entre les mains. Visible sur plusieurs versions d'atelier, cet élément n'apparaît pas dans le prototype de la Sainte Anne.

Venise, Gallerie dell'Accademia, inv. 257



Léonard de VINCI

Vinci, 1452 - Amboise, 1519

Étude pour la Sainte Anne : le visage d'Anne

Pierre noire,

Vers 1502-1503

Le dessin est préparatoire à la tête d'Anne, telle qu'elle apparaît sur le carton qui sert de base au tableau du Louvre, couverte d'une coiffe opaque qui la distingue de sa fille, dont les cheveux sont visibles. Le visage souriant, à la beauté idéale, est tracé à la pierre noire, délicatement estompée afin de créer d'imperceptibles passages de l'ombre à la lumière, comparables à ceux que produit, dans la peinture, l'effet du sfumato.

Windsor, The Royal Collection, RL 12533,
prêté par Sa Majesté la Reine Elizabeth II



Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

Étude de composition pour la Sainte Anne

Pierre noire reprise à la plume et à l'encre brune

Vers 1500-1501

De retour à Florence en 1500, Léonard se lance dans la conception d'un grand panneau consacré à sainte Anne, mère de la Vierge et protectrice de la république.

La première phase de ses recherches se cristallise dans le Carton de Londres. Mais il rompt avec cette proposition initiale en supprimant Jean Baptiste et en asseyant la Vierge sur les genoux d'Anne. Léonard est en pleine possession de ses moyens, et c'est encore la liberté du *componimento inculto* qui gouverne en profondeur le processus de sa création.

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, RF 460



Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

Étude de composition pour la Sainte Anne

Pierre noire reprise à la plume et à l'encre brune

Vers 1500-1501

Les protagonistes sont ceux de l'étude du Louvre, mais Léonard inverse le sens de la composition et descend l'Agneau sur sol. La dynamique de l'action en est renforcée : Marie retient fermement Jésus afin de l'empêcher

de jouer avec l'animal, emblème de la Passion. Léonard hésite sur la position de la tête d'Anne, qui semble s'efforcer, au contraire, de rapprocher l'animal de l'Enfant.

Venise, Gallerie dell'Accademia, inv. 230



Léonard de VINCI
Vinci, 1452 – Amboise, 1519
*Sainte Anne, la Vierge,
l'Enfant Jésus et saint Jean Baptiste*

Pierre noire, rehauts de blanc
Vers 1500

Ce grand carton constitue le premier projet de Léonard pour la composition d'une Sainte Anne trinitaire. Jésus bénit Jean Baptiste et l'envoie annoncer sa venue. Anne regarde sa fille et désigne de la main la volonté du Père, source de la mission salvifique du Christ. La Vierge, par son sourire, semble prête à consentir au sacrifice, mais retient encore son enfant. Le groupe est placé dans un paysage, auprès d'une source qui se déverse en bas, à droite, évocation probable de l'eau du baptême.
Londres, The National Gallery, NG 6337



Giovanfrancesco RUSTICI

Florence, 1474 – Tours, 1554

Scène de combat :
cavalier luttant contre quatre fantassins

Terre cuite, traces de patine de couleur bronze
Vers 1503-1520

Le sculpteur Giovanfrancesco Rustici, très proche de Léonard, s'inspirant de la Bataille d'Anghiari et des nombreux dessins préparatoires à la composition, en tira un genre nouveau de groupes en terre cuite, où cavalier et fantassins s'affrontent et s'interpénètrent dans un corps à corps violent et confus, générateur de vues et de perspectives multiples.
Paris, musée du Louvre, département des Sculptures, RF 1535



D'après Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

La Bataille d'Anghiari

Huile sur bois
xvi^e siècle

La bataille d'Anghiari opposa, le 29 juin 1440, les armées du duc de Milan, Filippo Maria Visconti, à celles de Florence, de Venise et du pape Eugène IV. Léonard laissa, sur la paroi de la Salle du Conseil, la scène fameuse et inachevée de la Lutte pour l'étendard, illustration de la sauvagerie animale de la guerre, qui nous a été transmise par plusieurs copies. Les violents contrastes d'ombre et la clarté argentée évoquent un nocturne. La bataille, en effet, s'est achevée à la lumière de la lune.
Florence, Galleria degli Uffizi, inv. 1890 n. 5376.
En dépôt au Palazzo Vecchio



Anonyme italien, XVI^e siècle,
repris par Pierre-Paul Rubens
La Bataille d'Anghiari

Pierre noire, plume et encre brune, pinceau et encre
brune et grise, lavis gris, rehauts de blanc et de gris-bleu
XVI^e - XVII^e siècle

Ce dessin, à la pierre noire et à l'encre brune, est une copie
de l'immense carton préparatoire de la Bataille, conçu
et exécuté par Léonard avec toutes ses valeurs, à l'échelle
de la peinture murale – soit environ 18 mètres de long sur
7 mètres de haut –, entre 1503 et 1505. Il fut ensuite
lourdement rehaussé à la plume et à l'aquarelle par
Rubens,

qui l'avait acquis.

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques,
Inv. 20271



Aristotile da Sangallo,
d'après Michel-Ange

Florence, 1481 - Florence, 1551

La Bataille de Cascina

Huile sur bois

Vers 1542

À Cascina, le 28 juillet 1364, la vigilance de Galeotto
Malatesta et de Manno Donati, qui donnèrent l'alerte
alors que les Florentins, accablés par la chaleur,
se baignaient dans l'Arno, avait déjoué les ruses du grand
capitaine à la solde des Pisans, John Hawkwood.

La Bataille de Cascina portait le poids symbolique de
l'actualité politique et militaire, Pise s'étant soulevée
contre la domination florentine en 1494. Elle fut confiée
à Michel-Ange, qui n'en réalisa que le carton, en 1504.

Holkham Estate, Earl of Leicester and Trustees



Léonard de VINCI

Vinci, 1452 - Amboise, 1519

*Étude pour la Bataille d'Anghiari
et système d'attaque d'une enceinte*

Stylet, pierre noire, plume et encre brune

Vers 1503-1504

Le cheval à la pierre noire est préparatoire à la scène
de la Lutte pour l'étendard. À droite, Léonard imagine
une pluie de projectiles passant les murs d'une enceinte.
Cette seconde étude n'est pas liée à la Bataille d'Anghiari,
mais elle illustre l'intérêt constant qui fut celui de Léonard
pour les questions d'ingénierie militaire.

Milan, Biblioteca Ambrosiana, Codex Atlanticus, fol. 72 r

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 - Amboise, 1519

*Études pour la Bataille d'Anghiari
et pour Léda*

Pierre noire, plume et encre brune



Vers 1503-1504

Sur une feuille où figure une étude de cheval cabré préparatoire à l'un des cavaliers de la Bataille d'Anghiari, apparaissent les premières pensées de Léonard pour une nouvelle composition : Lédà et le Cygne. Le tracé à la pierre noire explore les potentialités du thème selon la technique du componimento inculto. Les solutions émergentes sont clarifiées à la plume dans un second temps.

Windsor Castle, The Royal Collection, RL 12337,
prêté par Sa Majesté la Reine Elizabeth II



Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

*Étude de figure pour l'un des protagonistes
de la Lutte pour l'étendard*

Sanguine sur papier préparé ocre rose

Vers 1504

La Bataille de Michel-Ange exalte la nudité héroïque des combattants. La Bataille de Léonard exprime le déchaînement et la mortelle confusion de la guerre. Deux somptueuses études autographes préparatoires au hurlement

des principaux protagonistes de la Lutte pour l'étendard nous ont été conservées. La science de la peinture assure ici la maîtrise des mouvements physiologiques et leur correspondance aux mouvements de l'esprit et de la sensibilité.

Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. 1774

Atelier de Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

Lédà

Huile sur bois

Vers 1505 – 1510

Le présent tableau, probablement exécuté par un proche collaborateur du maître, reproduit la composition finale de Léonard sur le thème mythologique de Lédà. La jeune femme se tient désormais debout, tenant le Cygne enlacé, et admire sa progéniture à peine éclosé. Il existait au château de Fontainebleau, dans les collections royales de peinture, une Lédà qui disparut à la fin du XVII^e siècle, et qui était possiblement un autographe de Léonard

Florence, Galerie des Offices, inv. 1890 n. 9953



Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

Études de la tête de Leda

Pierre noire, plume et encre brune

Vers 1505-1506

Lorsqu'il conçut la tête de Leda, Léonard déclina toute une série de coiffures composées de savants arrangements de tresses, dont il étudia soigneusement l'arrière,

pourtant invisible sur la peinture. Ces études évoquent la passion de Léonard pour les entrelacs aux structures géométriques complexes.

Windsor Castle, The Royal Collection, RL 12516,
prêté par Sa Majesté la Reine Elizabeth II

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

Études de la tête de Leda

Pierre noire, plume et encre brune

Vers 1505-1506

Certaines versions de la Leda, peintes par des assistants du maître, présentent une coiffure analogue à celles



de ces études à l'encre. Mais sur l'une d'elle, Léonard a écrit : « celle-ci peut s'enlever et se mettre sans s'abîmer », comme s'il s'agissait d'un accessoire de théâtre, destinée à quelque projet de mise en scène ou de fête.

Windsor Castle, The Royal Collection, RL 12515 et 12517, prêté par Sa Majesté la Reine Elizabeth II



Léonard de VINCI

Vinci, 1452 - Amboise, 1519

Tête de femme,

dite *La Scapiliata* – L'Échevelée

Terre d'ombre, rehauts de blanc sur bois

Vers 1500-1510

Cette tête féminine est fréquemment considérée comme une étude préparatoire à une Vierge ou à la Lédä. Mais le fait qu'il s'agisse d'une peinture sur bois inviterait davantage à y reconnaître une création autonome, expérimentale, possiblement inspirée de la peinture de l'Antiquité, privilégiant une palette restreinte et fuyant l'excès de finition. La Scapiliata évoque ainsi la Vénus dont le grand peintre de l'Antiquité, Apelle, avait porté la tête et le buste à un extraordinaire état de perfection, et laissé, à sa mort, le reste du corps à l'état d'une ébauche.

Parme, Galleria Nazionale, inv. 362



180

RÉFLECTOGRAPHIE
INFRAROUGE

*Tête de femme,
dite La Scapiliata –
L'Échevelée*



Réfectographie infrarouge
du *Salvator Mundi*
de l'atelier de Léonard de Vinci

Huile sur bois de noyer. Vers 1505-1515

Collection particulière

La réfectographie révèle ici un dessin sous-jacent
caractéristique du report mécanique d'après un carton.

La discontinuité du trait et ses reprises sont
caractéristiques de plusieurs tableaux de l'atelier du
maître, dont la Joconde du Prado. Une croix fut ajoutée à
la sphère, puis supprimée.

© Arcanes

Atelier de Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519



Salvator Mundi (version Ganay)

Huile sur bois de noyer

Vers 1505-1515

Cette version du *Salvator Mundi* fut certainement peinte par un élève de Léonard et sous la direction du maître. Il en reproduit fidèlement le prototype, mais l'exécution picturale est moins subtile dans les effets du sfumato. La facture est cependant fort soignée et les pigments, dont le lapis-lazuli, sont aussi précieux que ceux des œuvres originales du maître.

Collection particulière, ancienne collection du Marquis de Ganay

LE DÉPART EN FRANCE

La Rome de Léon X n'avait d'yeux que pour Michel-Ange et Raphaël. À l'automne 1516, Léonard partit pour la France. Le 10 octobre 1517, Louis, cardinal d'Aragon, petit-fils du roi Ferrante de Naples, de passage à Amboise, rendit visite à Léonard au château de Cloux, où François Ier logeait le vieux maître. Léonard montra au cardinal et à sa suite trois tableaux sur lesquels il avait travaillé pendant plus de dix ans et dont le roi de France devait être l'ultime destinataire : la *Sainte Anne*, le portrait de *Lisa del Giocondo* et le *Saint Jean Baptiste*.

Léonard ne peignit qu'une quinzaine de tableaux, non pas, comme on le dit souvent, parce qu'il ne se serait intéressé qu'à la conception, ou à l'idée mais, au contraire, parce que l'exécution, prolongée à l'infini, portait chez lui toute la vérité de la science de la peinture. Si la modernité, dans la conscience de ce temps, commence avec Léonard, c'est qu'il sut, le premier et le seul, sans doute, donner à la peinture la présence effrayante de la vie. Terrible est l'art capable d'une telle création. Mais terrible également l'univers du génie de Vinci, livré à l'impermanence, à l'universelle destruction, à la pluie, au vent, à l'orage, à la nuit.



Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

Saint Jean Baptiste

Huile sur bois (noyer)

Vers 1508-1519

La figure du Baptiste est l'expression d'une beauté idéale, qui garde encore quelque chose de la pureté de l'adolescence dans la force de l'âge adulte. Le Précurseur du Christ apparaît sur fond de nuit, indiquant Celui qui vient après lui, selon les mots mêmes du Prologue de l'Évangile selon saint Jean : Parut un homme envoyé de Dieu.

Il se nommait Jean. Il vint comme témoin, pour rendre témoignage à la lumière, afin que tous crussent par lui. Il n'était pas la lumière, mais le témoin de la lumière.
Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV. 775



**Réfectographie infrarouge
du *Saint Jean Baptiste* de Léonard de Vinci**

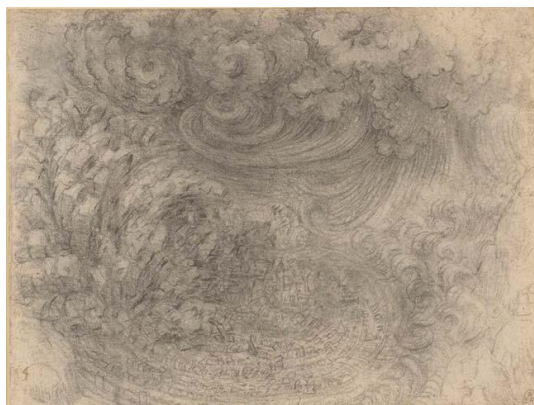
Huile sur bois (noyer). Vers 1508-1519

Paris, musée du Louvre

La réflectographie du *Saint Jean Baptiste* met en lumière l'extraordinaire finesse du dessin préparatoire. On remarque ici et là quelques repentirs – modification du bras

gauche, mèche de cheveux ajoutée sur le front. Le bras droit levé, ainsi que le gauche, présentent des transitions assez dures de l'ombre à la lumière, indice que ces parties du tableau sont demeurées inachevées.

© C2RMF / Elsa Lambert



Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

Déluge

Pierre noire

Vers 1517-1518

Les dernières pensées de Léonard furent pour des costumes de fête, pour une mystérieuse jeune femme indiquant quelque chose au bord d'un paysage de rivière, et pour une série de déluges à la pierre noire, images d'un univers livré à l'impermanence.

Windsor Castle, The Royal Collection, RL 12378,
prêté par Sa Majesté la Reine Elizabeth II



**Attribué à Francesco MELZI
*Portrait de Léonard de Vinci***

Sanguine

Vers 1515-1518

Francesco Melzi, le plus fidèle de tous ses disciples, était entré dans la vie de Léonard en 1508. Il le suivit en France, l'assista dans les derniers instants et reçut en héritage ses dessins et ses manuscrits. On lui attribue ce beau portrait à la sanguine. Léonard avait adopté l'apparence d'un philosophe de l'Antiquité, à l'imitation de Pythagore ou de Platon.

Milan, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, inv. f 263 inf. n. 1 bis