



HAL
open science

Les anecdotes vasariennes sur Léonard de Vinci

Anna Sconza

► **To cite this version:**

Anna Sconza. Les anecdotes vasariennes sur Léonard de Vinci. Brepols. LA THÉORIE SUBREPTICE LES ANECDOTES DANS LA THÉORIE DE L'ART (XVI E -XVIII E SIÈCLES), 2012. <hal-01521286>

HAL Id: hal-01521286

<https://hal.science/hal-01521286v1>

Submitted on 11 May 2017

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

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



HAL Authorization

LA THÉORIE SUBREPTICE
LES ANECDOTES DANS LA THÉORIE DE L'ART
(XVI^E -XVIII^E SIÈCLES)

SOUS LA DIRECTION D'EMMANUELLE HÉNIN, FRANÇOIS LECERCLE, LISE WAJEMAN

Turnhout (Belgium), Brepols, 2011 (à paraître).

Sommaire

Avant-propos (François Lecercle)	p. 5
Réflexions liminaires	
L'invention des anecdotes dans la théorie de l'art : de la variation au détournement (Emmanuelle Hénin)	p. 11
I. Pline et sa réinvention	
Anecdote et théorie de l'art chez Pline l'Ancien (Valérie Naas)	p. 23
Figures de l'anecdote plinienne dans la littérature artistique de la Renaissance. Le cas du <i>Dialogo di pittura</i> (1548) de Paolo Pino (Mathilde Bert)	p. 33
Pline moralisé et spiritualisé. La conversion chrétienne des anecdotes pliniennes dans la littérature emblématique et spirituelle au tournant des XVI ^e et XVII ^e siècles (Ralph Dekoninck)	p. 47
II. Le goût de l'excentrique	
Les anecdotes vasariennes sur Léonard de Vinci (Anna Sconza)	p. 57
Manger la peinture (Lise Wajeman)	p. 71
Peintre rusé et pape obtus : les dessous d'une anecdote sur le plaisir des images, chez Vasari et Ottonelli (François Lecercle)	p. 83
III. Un art du détail	
L'anecdote de peinture dans quelques dialogues au XVI ^e siècle : entre gracieux ornement et pensée figurée (Pouneh Mochiri)	p. 99
Histoires secrètes. Autour de la notion d'« anecdote visuelle » (Jan Blanc)	p. 111
« Doigts dans la chair » : de Céphisodote à Rodin (Jean-François Corpataux)	p. 121
IV. Légitimité de l'anecdote	
Anecdotes et lieux communs dans la théorie de l'art au XVII ^e siècle (Jacqueline Lichtenstein)	p. 131

L'histoire et l'anecdote : réflexions sur les <i>Anecdotes of Painting</i> d'Horace Walpole (Jean-Louis Haquette)	p.139
« Si nous continuions à faire des contes ? » Les anecdotes dans les <i>Salons</i> de Diderot (Julie Boch)	p. 151
Index des noms	p. 163
Index des anecdotes antiques	p. 166

Références abrégées dans ce volume :

Alberti, *De pictura* : Leone Battista Alberti, *La Peinture [De Pictura, 1435]*, éd. T. Golsenne et B. Prévost, revue par Y. Hersant, Paris, Seuil, 2004.

Barocchi, *Trattati* : Paola Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento*, Rome-Bari, Laterza, 3 vol., 1960-1962.

Barocchi, *Scritti* : Paola Barocchi, *Scritti d'arte del Cinquecento*, Milan-Naples, R. Ricciardi, 1971, 3 vol.

Kris et Kurz : Ernst Kris et Otto Kurz, *L'Image de l'artiste. Légende, mythe et magie [1934]*, Paris, Rivages, 1987.

Pline, XXXV : Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, livre XXXV, éd. J.-M. Croisille, Paris, Les Belles Lettres, 1985, rééd. 1997.

Recueil Milliet : Adolphe Reinach, *Textes grecs et latins relatifs à la peinture ancienne. Recueil Milliet [1921]*, éd. A. Rouveret, Paris, Macula, 1985.

Vasari, *Vies* : Giorgio Vasari, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, trad. et éd. sous la direction d'A. Chastel [1981-1989], Paris, Actes Sud, « Thesaurus », 2 vol., 2005.

Vasari, *Vite* : Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a'tempi nostri [1550 et 1568]*.

<http://biblio.signum.sns.it/vasari/consultazione/Vasari/indice.html>

II. Le goût de l'excentrique

LES ANECDOTES VASARIENNES SUR LÉONARD DE VINCI

ANNA SCONZA (UNIVERSITÉ DE CLERMONT-FERRAND)

À partir du *Quattrocento*, la biographie d'artiste a trouvé une nouvelle vigueur quand les humanistes italiens, notamment dans le milieu florentin, ont manifesté une attention renouvelée pour les arts et intégré les artistes parmi les citoyens illustres¹. Néanmoins cet intérêt pour les disciplines artistiques s'est surtout traduit par la production de listes récapitulatives des noms les plus importants ; il suffit de citer en exemple le chapitre que Cristoforo Landino consacre aux *Fiorentini eccellenti in pittura et scultura*, dans son *Comento sopra la Comedia* de Dante, en 1481.

Ce n'est qu'un siècle plus tard, avec les *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* de Giorgio Vasari, que le genre de la Vie, qui remonte à l'Antiquité, prend plus d'ampleur et s'impose comme genre littéraire à part entière². Comme dans les *Vies* de Plutarque³, ce sont les anecdotes du quotidien et le comportement d'un artiste, plutôt que les événements réels de sa vie, qui retiennent l'attention de Vasari. Cela se manifeste avec évidence dans la *Vie de Léonard de Vinci*, sur laquelle nous nous arrêterons ici. En prenant en compte les variantes d'une édition à l'autre, à l'intérieur des *Vies*, nous chercherons à saisir les stratégies littéraires déployées par l'auteur pour mettre en valeur l'œuvre de Vinci.

Les contrastes de la personnalité de l'artiste

Léonard de Vinci, artiste au talent multiple ou « universel », selon la définition qu'utilisaient ses contemporains, est admiré par les mécènes les plus illustres et par les rois de France, Louis XII le premier. On le voit bien dans l'anecdote que Paolo Giovio tire du passage de Pline l'Ancien sur la passion de Caligula pour les peintures d'*Atalante* et d'*Hélène*, conservées dans le temple de Lanuvium⁴. Dans la vie de Léonard qu'il rédige vers 1540 et ajoute, avec celles de deux autres grands artistes de la Renaissance, aux *Elogia* des hommes illustres, Giovio raconte que Louis XII, face à *La Cène* peinte sur le mur du réfectoire de l'église de Sainte-Marie-des-Grâces de Milan, tomba dans une telle admiration qu'il chercha un moyen pour détacher la fresque du mur et l'emporter en France.

¹ Sans nous arrêter sur le thème de la naissance de l'historiographie artistique sous forme de biographie, nous permettons de renvoyer à notre article « *Dopo questi venne Giotti fiorentino... Emergenza del senso della storia tra gli artisti del Rinascimento* », *Nascita della storiografia e organizzazione dei saperi*, M. Pozzi, E. Mattioda (éd.), actes du colloque, Université de Turin, 2009, Florence, Olschki, à paraître.

² Sur les rapports entre les *Vies* de Vasari et l'*Histoire naturelle* de Pline l'Ancien (livre XXXV), voir G. Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris, Minuit, 2000, p. 59-83 ; M. Pozzi, E. Mattioda, *Giorgio Vasari storico e critico*, Florence, Olschki, 2006, p. 1-24, 26-27, 68-78.

³ Voir C. Lucas, *Les frontières de l'illusion dans la peinture et l'écriture de Vasari*, HDR, Université de la Sorbonne nouvelle Paris III, Bibliothèque centrale, 2005-2, vol. 2, p. 69 ; P. Rubin, « What Men Saw. Vasari's life of Leonardo da Vinci and the Image of the Renaissance Artist », *Art History*, 1990, XIII, 1, p. 34-46, en particulier p. 40-41.

⁴ Paolo Giovio, « Leonardi Vincii Vita », in P. Giovio, *Scritti d'arte. Lessico ed efrasi*, éd. S. Maffei, Pise, Scuola Normale Superiore, 1999, p. 234-245 ; le commentaire (*ibid.*, p. 242-243) renvoie à Pline, XXXV, 18 : « L'empereur Caligula, qui en était épris, essaya de la détacher, ce qui eût été fait si la nature du support l'avait permis ».

Giorgio Vasari reprend lui aussi ce récit et le mène à son terme : l'opération s'avérant impossible, la peinture est finalement restée à Milan :

Cette peinture était d'une telle noblesse par sa composition comme par l'incomparable soin de son exécution, qu'elle inspira au roi de France le désir de l'emporter dans son royaume. Il rechercha par tous les moyens des architectes capables de l'armer de traverses de bois et de fer pour permettre un transport sans danger. Il n'aurait pas regardé à la dépense, tant il la désirait. Mais elle avait été réalisée sur un mur ; sa Majesté en fut pour son désir, et l'œuvre resta aux Milanais.⁵

Avec ce genre d'anecdote, les biographes cherchent à souligner l'admiration enthousiaste, à la limite du rationnel, que l'œuvre provoque chez les spectateurs. Une telle intensité dans l'admiration s'expliquerait par la capacité de Vinci à reproduire les figures humaines avec un mimétisme exceptionnel, comme nous le verrons plus loin à propos de *La Joconde*. Cependant, ce n'est pas le seul atout de cet artiste, comme il apparaît en reparcourant la biographie vasarienne.

Sur le modèle de la rhétorique classique de l'éloge, plus tard réservée aux vies de princes, de saints et de philosophes⁶, Vasari cherche à donner des exemples⁷ instructifs aux lecteurs, en particulier aux artistes de l'Académie du Dessin, auxquels il s'adresse ouvertement dans la *Lettera agli artefici del Disegno*, ajoutée à l'édition Giuntina (1568)⁸. Rappelons qu'à l'intérieur d'une vaste architecture, composée de plus de cent cinquante *Vies* d'artistes, celle de Léonard occupe une place de choix en tant que précurseur du « troisième âge », à savoir d'une période artistique qui atteint la perfection avec Michel-Ange. Vasari construit donc la biographie de Vinci de manière à ce qu'elle serve d'exemple pour les *Vies* successives : il part d'un éloge, de considérations sur la jeunesse de l'artiste, poursuit avec la liste de ses œuvres et un choix d'épisodes illustrant les vertus de son caractère, et termine le récit par une mort émouvante, suivie du bilan de ses réalisations, d'épithètes commémoratives et de la liste de ses disciples. Les qualités célestes de Vinci caractérisent non seulement cette *Vie*, mais introduisent aussi la « manière moderne », dont Vinci est l'initiateur.

Dès l'ouverture de cette biographie, Vasari présente cet artiste en évoquant d'abord les circonstances extraordinaires qui ont permis son épanouissement, puis la combinaison surprenante des qualités physiques et des vertus de caractère qu'il réunit en lui. Voici comment il présente Léonard dans la première édition des *Vies* (la *Torrentiniana*) :

Les influences célestes peuvent faire pleuvoir des dons extraordinaires sur des êtres humains ; c'est un effet de la nature, mais il y a quelque chose de surnaturel dans l'accumulation débordante chez un même homme de la beauté, de la grâce et de la puissance : où qu'il s'exerce, chacun de ses gestes est si divin que tout le monde est éclipsé et on saisit clairement qu'il s'agit d'une faveur divine qui ne doit rien à l'effort humain.⁹

Grâce à l'emploi d'hyperboles, le biographe réussit à rendre cet homme vivant aux yeux de ses lecteurs, tel que ses contemporains l'avaient perçu¹⁰. Vasari revient, dans l'ouverture et à

⁵ G. Vasari, « Vie de Léonard de Vinci peintre et sculpteur florentin », *Vies*, V, p. 40. Pour le texte italien, voir « Vita di Lionardo da Vinci », *Vite*, IV, p. 15-38.

⁶ Les *Vies des Philosophes* de Diogène Laërce sont un exemple que Vasari a en tête, selon P. Rubin, art. cit., p. 36.

⁷ *Ibid.*, p. 34-35 : « *The essential truth of his history was not in its details, although he took pains to collect his information and to defend its accuracy ; instead it was in its arrangement. The artifice is evident, intentionally so, for it transformed unstructured events into instructive examples. The facts of each Life were selected in order to demonstrate the ways and means of exercising virtue* ». Voir du même auteur, *Giorgio Vasari. Art and History*, New Haven, Londres, Yale U. P., 1995, p. 151-165, en particulier p. 156.

⁸ G. Vasari, « Aux artistes », *Vies* [1568], I, p. 47-49. Cette dédicace était initialement placée au début du troisième et dernier tome de la Giuntina, et donc juste avant la vie de Léonard.

⁹ G. Vasari, *Vies*, V, p. 31.

¹⁰ *Vite* [1568], IV, p. 15 : « Questo lo videro gli uomini in Lionardo da Vinci [...] ». Il nous semble que la traduction de Chastel, qui fait parfois des choix discutables, ne parvient pas à rendre cette phrase. La parution d'une nouvelle traduction est annoncée : G. Vasari, *Les Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et*

la fin de cette biographie, sur les caractéristiques physiques et morales de l'artiste, signes de la noblesse de son âme¹¹, afin de renforcer l'idéal de vertu que le sujet représente. Il utilise ainsi des *topoi* qui attribuent à Léonard des qualités très proches de celles du courtisan parfait¹², comme Paolo Giovio l'avait déjà suggéré¹³.

Cet éloge introductif est enrichi, dans la *Torrentiniana*, d'une phrase qui souligne le talent « divin » de l'artiste et le présente très explicitement comme un modèle à imiter, mais la phrase est supprimée dans la seconde édition¹⁴. Le génie prodigieux de cet artiste se manifeste dès l'enfance, quand Léonard, grâce à un talent inné pour les mathématiques, « embarrassait souvent son maître en soulevant sans cesse des questions difficiles »¹⁵.

Plus tard, l'homme surprend et fascine ses auditeurs par son talent dans l'art de persuader¹⁶ voire d'apaiser les âmes tristes, bien qu'il n'arrive pas toujours à convaincre de la faisabilité de ses projets :

Parmi ces modèles et ces projets, il y en avait un où il soumettait à l'ingéniosité des citoyens qui gouvernaient alors Florence le moyen de surélever le baptistère Saint-Jean et de l'exhausser sur une plate-forme à degrés sans l'ébranler. Il était si convaincant que la chose semblait possible, même si chacun, une fois parti, se rendit compte tout seul que l'entreprise n'était pas viable.¹⁷

Sa bizarrerie, autant que son génie, se manifestent donc bientôt par des projets irréalisables, ainsi que par des attitudes magnanimes, souvent dépourvues de réalisme. Le peintre, par exemple, achète parfois des oiseaux en cage afin de les libérer et s'entoure de serviteurs, sans tenir compte de ses moyens financiers réels¹⁸. Cela s'accompagne, chez l'artiste, d'un fort désir de surprendre, comme l'indique le récit concernant un « *ramarro* » qu'il transforme en dragon :

Sur le dos d'un gros lézard très curieux trouvé par un vigneron du Belvédère, il fixa des ailes, faites d'écailles prises à d'autres lézards, qui, à l'aide de vif argent, vibraient aux mouvements de l'animal ; lui ajouta des yeux, des cornes, une barbe et l'apprivoisa. Il le gardait dans une boîte pour faire fuir de peur tous les amis auxquels il le montrait.¹⁹

architectes. Lionardo da Vinci. Éditions de 1550 et de 1568, éd. L. Franck, S. Tullio Cataldo, Milan, Officina Libraria, à paraître.

¹¹ *Vies*, V, p. 31 : « [...] sa beauté physique défiait tout éloge ; dans le moindre de ses actes résidait une grâce infinie. Son talent si complet et si puissant lui permettait de résoudre aisément toutes les difficultés qu'abordait son esprit. Sa force physique considérable était unie à l'adresse, et l'ardeur de son âme le portait toujours à une royale magnanimité » ; *ibid.*, p. 46 : « Sa force domptait les plus violentes fureurs ; de sa main droite, il tordait le crampon d'une cloche murale ou un fer à cheval comme s'ils étaient de plomb. Dans sa libéralité, il accueillait et nourrissait tout ami, riche ou pauvre, qui avait talent et mérite ».

¹² P. Rubin, art. cit. p. 37 et *op. cit.* p. 52.

¹³ P. Giovio, « Vie de Léonard de Vinci » in Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, éd. A. Chastel et C. Lorgues, Ivry-sur-Seine, Calmann-Lévy, 2003, p. 24 : « Il était d'un esprit amène, brillant, généreux, avait le visage extrêmement attrayant, et comme il était un merveilleux arbitre et inventeur de toutes sortes d'amusements et de loisirs distingués, surtout de spectacles, et aussi expert à chanter en s'accompagnant de la lyre, il fut très cher à tous les princes de son époque ».

¹⁴ *Vies*, V, p. 47 : « Le ciel nous envoie parfois des êtres qui ne représentent pas la seule humanité, mais la divinité elle-même, afin que, les prenant pour modèles et les imitant, notre esprit et le meilleur de notre intelligence puissent approcher les plus hautes sphères célestes. L'expérience montre que ceux que le hasard pousse à étudier et à suivre les traces de ces merveilleux esprits, même si la nature ne les aide pas ou les aide peu, s'approchent du moins des œuvres surnaturelles qui participent à cette divinité ». Cette dernière phrase, contenue dans l'édition de 1550 des *Vite*, IV, p. 16, est omise dans l'édition suivante.

¹⁵ *Vies*, V, p. 31.

¹⁶ Vasari insiste à deux reprises sur la force de persuasion de Vinci, *ibid.*, p. 34 : « Il avait une conversation si agréable qu'il attirait tous les cœurs » ; *ibid.*, p. 46 : « La splendeur qui rayonnait de ses traits merveilleux rassérénait toute âme triste ; son discours infléchissait dans un sens ou dans l'autre les volontés les plus obstinées ».

¹⁷ *Ibid.*, p. 34 et *Vite* [1568], IV, p. 18.

¹⁸ *Vies*, V, p. 35.

¹⁹ *Ibid.*, p. 45.

Ces détails étranges contribuent à définir la personnalité un tant soit peu inquiétante de Vinci, qui échappe à un jugement précis et définitif ; ce sont pourtant des éléments dont le biographe se sert, il nous semble, pour expliquer l'originalité du peintre. Dans son domaine privilégié, Vinci arrive en effet à des résultats surprenants, et il faut se rappeler que l'admiration, voire la « stupeur » des spectateurs est pour Vasari l'un des critères fondamentaux d'appréciation de l'œuvre d'art²⁰.

En fondant ses propres jugements sur les critères légués par la littérature artistique de l'antiquité, le biographe souligne de fait l'extraordinaire habileté technique du peintre et la « vérité » de ses tableaux, à savoir la mimésis parfaite de la réalité²¹. Cette aptitude peut prendre un aspect effrayant, comme le raconte le biographe en décrivant une rondache de bois, sur laquelle Léonard voulut peindre une figure fantaisiste à même de produire l'effet d'une tête de Méduse, c'est-à-dire de paralyser ceux qui la regardaient. Il réunit des « lézards petits et gros, criquets, serpents, papillons, sauterelles, chauves-souris » et en copia quelques détails pour créer un animal imaginaire et monstrueux. Cette peinture était tellement réussie qu'elle épouvanta le père de Léonard, ser Piero da Vinci, au point qu'au lieu d'entrer dans l'atelier de son fils, il fit marche arrière. C'est là l'occasion pour Léonard (ainsi que pour Vasari lui-même) de définir le plaisir de la représentation : « Voilà à quoi sert cet objet, prenez-le et emportez-le ; c'est ce qu'on attend d'une œuvre d'art »²².

On invoquera souvent l'imagination débordante du peintre pour expliquer que son œuvre est restée inachevée. C'est ce que fait Vasari dans sa critique de l'esprit inquiet et capricieux de Léonard, « qui n'arrêtait jamais de distiller des inventions subtiles » (*mai restava di ghiribizzare*) et qui était gêné par un désir excessif²³. L'historien appuie son jugement péjoratif sur une anecdote significative ; Léonard, dans son atelier, s'amuse avec des expériences qui cherchent, une fois de plus, à surprendre les spectateurs :

Il lui arrivait aussi de faire dégraisser et nettoyer minutieusement des boyaux de mouton pour les rendre si minces qu'ils auraient tenu dans le creux de la main. Dans une pièce voisine, il avait une paire de soufflets de forge auxquels il adaptait l'extrémité du boyau ; gonflé, celui-ci remplissait toute la pièce, pourtant très grande, et les gens présents étaient obligés de se réfugier dans un coin. Ces objets transparents et pleins de vent qui occupaient si peu de place au début et tant à la fin, il les comparait à l'énergie personnelle. Il se livra à toutes sortes de folies de ce genre, s'occupa de miroirs et expérimenta des méthodes très curieuses pour trouver des huiles pour peindre et des vernis pour conserver les tableaux.²⁴

²⁰ Voir à ce propos la vénération de la *Cène* de Milan par le roi Louis XII, qui désire emporter la peinture murale (*ibid.*, p. 40), ainsi que l'effet produit par le carton de la *Vierge à l'Enfant avec sainte Anne* (aujourd'hui à la National Gallery de Londres), *ibid.*, p. 43 : « Finalement, il exécuta un carton où l'on voit la *Vierge, sainte Anne et le Christ*. Il ne fit pas seulement l'admiration des artistes. Dans la salle où il l'avait achevé, il y eut deux jours durant un défilé d'hommes et de femmes, jeunes et vieux, pour le voir. Ils y venaient comme aux grandes fêtes, pour admirer les prodiges de Léonard ». Sur le terme « *meraviglia* », voir M. Pozzi, E. Mattioda, *Vasari storico e critico*, p. 235-243.

²¹ À propos de la dite *Vierge à l'œillet* (Munich, Alte Pinakotek), voir *Vies*, V, p. 37 : « [...] il y représenta, entre autres choses, une carafe pleine d'eau avec des fleurs, d'une vérité merveilleuse, avec des gouttes d'eau formant rosée à sa surface si parfaitement rendues qu'elle avait l'air plus vraie que la réalité » ; plus loin, en parlant de la *Cène*, il décrit les expressions des apôtres représentés sur la peinture et l'extraordinaire habileté mimétique du peintre, *ibid.*, p. 38-40 : « Ce que conçut Léonard et ce qu'il sut exprimer, c'est le trouble des Apôtres [...]. On lit sur leurs visages l'amour, la crainte, l'indignation ou la douleur. [...] La moindre partie de l'ouvrage est traitée avec un soin incroyable : le tissu même de la nappe est peint de telle sorte que la toile elle-même ne serait pas plus vraie ».

²² *Ibid.*, p. 37.

²³ *Ibid.*, p. 34 et 41 : « À vouloir toujours excellence après excellence, perfection après perfection, "l'œuvre était retardée par le désir", comme le dit Pétrarque ».

²⁴ *Ibid.*, p. 45.

De telles recherches conduisent Léonard à se rapprocher de l'alchimie²⁵, à utiliser des miroirs dans ses investigations sur l'optique et à chercher de nouvelles techniques picturales, qui se révèlent parfois infructueuses²⁶. Vasari, de son côté, n'hésite pas à nommer « folies » (*pazzie*) ces travaux de l'artiste.

Insistant encore sur le *topos* de la stupeur, Vasari propose cependant des variations qui lui permettent de souligner d'autres caractéristiques du peintre, tel le fait de travailler sans même s'apercevoir des odeurs nauséabondes qui envahissent son atelier²⁷. L'idée du dévouement complet de l'artiste envers son œuvre viendrait au biographe d'une nouvelle de Matteo Bandello, qui avait pu observer l'artiste au travail, en 1497, dans le couvent milanais de Sainte-Marie-des-Grâces, et avait décrit son rythme dérégulé²⁸. Bandello n'hésitait pas à faire parler l'artiste des largesses des souverains pour les maîtres reconnus dans les arts ; Vasari en revanche garde le ton facétieux de la nouvelle mais oriente son récit vers d'autres thèmes, imaginant une discussion entre le duc Ludovic Le More et Vinci, qui permet à ce dernier d'exprimer sa propre conception de la peinture :

[...] c'est au moment où ils travaillent le moins que les esprits élevés en font le plus ; ils sont alors mentalement à la recherche de l'inédit et trouvent la forme parfaite des idées qu'ils expriment ensuite en traçant de leurs mains ce qu'ils ont conçu en esprit.²⁹

Léonard explique au duc que la peinture est une discipline intellectuelle plutôt que manuelle, car il reconnaît « l'acuité d'esprit et le tact du prince »³⁰, ce qui met l'accent sur l'égalité entre l'artiste et son mécène. Vasari confirme ainsi l'apport fondamental des idées de Léonard, qui avait affirmé avec tant de vigueur la dimension mentale de la peinture, qui passe par le dessin, et sa supériorité sur tous les autres arts. La valeur cognitive que Vinci attribue au dessin apparaît non seulement dans ses écrits théoriques³¹, mais aussi dans ses *Carnets*, au point que nous pourrions la mettre en parallèle avec le très bel « éloge de la main » d'Henri Focillon³².

²⁵ *Ibid.* : « Il alla à Rome avec le duc Julien de Médicis après l'élection du Pape Léon qui s'intéressait beaucoup aux sciences, surtout à la chimie » ; voir les deux éditions des *Vite*, IV, p. 34 : « *Andò a Roma col duca Giuliano de' Medici nella creazione di papa Leone, che attendeva molto a cose filosofiche e massimamente alla alchimia* ».

²⁶ *Vies*, V, p. 45 : « S'étant mis dans la tête de peindre à l'huile sur le mur, il élaborait une mixture si épaisse pour la préparation à la colle qu'elle commença à couler pendant l'exécution de la peinture ; aussi y renonça-t-il, la voyant s'altérer ». Pour plus de précisions sur la question, voir P. Giovinetti, « Vie de Léonard de Vinci », in *Traité de la peinture*, éd. cit., p. 24.

²⁷ P. Rubin (art. cit., p. 41-42) souligne aussi la valeur de « *beffa* » de cette anecdote, d'où l'artiste lui-même, indifférent au marché artistique, ressort en tant que « *beffato* », étant donné que son tableau est vendu à son insu, et parvient finalement au duc de Milan.

²⁸ Matteo Bandello, *Nouvelles*, éd. A. Fiorato, Paris, Imprimerie Nationale, I, 58, p. 274-275 : « Il avait coutume aussi – et je l'ai moi-même vu et observé à maintes reprises – de monter de bon matin sur son échafaudage (car la Cène s'élevait à bonne hauteur du sol), et, disais-je, de ne jamais lâcher son pinceau depuis le lever du soleil jusqu'à la nuit tombée, mais, en perdant le boire et le manger, de peindre continuellement ».

²⁹ *Vies*, V, p. 38-40. Voir, en particulier, la parodie du prieur, tellement « importun et indiscret » que Léonard aurait souhaité le prendre comme modèle pour le portrait de Judas dans la Cène.

³⁰ *Ibid.*, p. 40 ; passage ajouté dans la seule édition de 1568, *Vite*, IV, p. 26.

³¹ Léonard avait noté ces idées dans le dit *Codex Sforza*, qui circulait indépendamment des autres écrits de l'artiste, et que Francesco Melzi utilise dans la compilation de la première partie théorique du *Libro di pittura...*, [1-46], f. 1-28v, p. 131-168. On trouve un écho de la pensée de Vinci, à propos de la supériorité de la peinture sur la poésie, dans l'épigramme latine qui accompagne un dessin de Neptune dans la biographie vasarienne : « Virgile après Homère a su peindre Neptune, gouvernant ses chevaux par les chemins de l'onde. / Les poètes l'ont vu par les yeux de l'esprit, Vinci par ceux du corps ; il les a bien vaincus » (*Vies*, V, p. 37).

³² H. Focillon, « Éloge de la main », *La Vie des formes* [1943], Paris, P.U.F., 1981, p. 112 : « Quelle que soit la puissance réceptive et inventive de l'esprit, elle n'aboutit qu'en un tumulte intérieur sans le concours de la main. L'homme qui rêve peut accueillir des visions de paysages extraordinaires, de visages parfaitement beaux, mais rien ne saurait fixer ces visions sans support et sans substance, et la mémoire ne les enregistre qu'à peine, comme le souvenir d'un souvenir. Ce qui distingue le rêve de la réalité, c'est que l'homme qui songe ne peut engendrer

Le débat autour de la hiérarchie des arts, classés en arts « libéraux » et « mécaniques », qui prend le nom de « Parallèle des arts », était encore vif au milieu du Cinquecento parmi les lettrés. C'est Vasari qui, dans les préfaces des *Vies*, y met fin, en réunissant peinture, sculpture et architecture sous la définition commune d'« arts du dessin ». Bien que, dans ces pages, l'écrivain ne cite pas ouvertement Vinci, nous croyons qu'il s'appuie sur cet auteur, en surinterprétant en partie sa pensée, quand il parle des « *perfette idee* » que l'artiste forme dans son cerveau avant de les exprimer avec les mains³³. Au contraire, la pensée théorique de Léonard, telle qu'elle apparaît dans la compilation d'écrits réalisée par son élève, Francesco Melzi, témoigne surtout de la nécessité pour le peintre d'imiter la nature, « maître des maîtres », qui lui enseigne la lenteur, à l'image des processus métamorphiques des éléments naturels. Une telle conception de l'art n'est pas transmissible car elle risque de contraindre l'élève à mener des recherches infinies. De plus, dans les pages des *Vies* à contenu théorique ainsi que, plus généralement, dans la théorie de l'art du XVI^e siècle, la dialectique entre la mimésis de la nature et l'idéalisation des maîtres souligne une opposition irréductible.

Dans son « Parallèle des arts »³⁴, Léonard donne à entendre aussi que la copie conforme de la réalité n'est pas le but véritable de l'art. L'historien partage cette idée avec l'artiste, et il se l'approprie : l'éloge adressé aux artistes de la « *maniera moderna* » se fonde, en effet, sur le constat qu'ils ont dépassé la simple imitation de la nature, ce qui caractérise encore, à son avis, l'art du Quattrocento³⁵. Or, plutôt que prendre en exemple les recherches infinies sur la nature auxquelles s'adonna Léonard, Vasari préfère suivre un autre principe formulé par le

un art : ses mains sommeillent. L'art se fait avec les mains. Elles sont l'instrument de la création, mais d'abord l'organe de la connaissance ».

³³ Vasari, « La peinture », *Vies* [1568], I, ch. 1, p. 149 : « Procédant de l'intellect, le dessin, père de nos trois arts [...] élabore à partir d'éléments multiples un concept global. Celui-ci est comme la forme ou idée de tous les objets de la nature, toujours originale dans ses mesures. [...] Car lorsque l'intelligence formule des concepts clairs et logiques, ces mains, longuement exercées au dessin, démontrent la perfection et l'excellence des arts en même temps que la science de l'artiste ». Ce passage est à comparer, par exemple, avec les textes suivants de Léonard de Vinci, *Libro di pittura...*, [13], f. 5, p. 138, original perdu, v. 1490-1492 : « *Et in effetto ciò ch'è ne l'universo per essenza, presenza o immaginazione, esso [l'artiste] l'ha prima nella mente, e poi nelle mani, e quelle sono de tanta eccellenzia, che in pari tempo generano una proporzionata armonia in un solo sguardo qual fanno le cose* » ; *ibid.*, [56], f. 32r-v, p. 171-172, 1492 : « *Adunque conoscendo tu pittore non poter essere bono se non sei universale maestro di contraffare con la tua arte tutte le qualità delle forme che produce la natura, le quali non saprai fare se non le vedi e ritrarle nella mente, onde, andando tu per campagne, fa che 'l tuo giudizio si volti a' varii obbietti, e di mano in mano riguardare or questa cosa, or quell'[altra], facendo un fascio di varie cose elette e scelte infra le men bone* » (c'est nous qui soulignons). Pour la traduction de passages semblables, voir *Traité de la peinture*, éd. cit., p. 76.

³⁴ Léonard de Vinci, *Libro di pittura*, [27], f. 15v, p. 151-152, original perdu, v. 1490-1492 : « *Con debita lamentazione si dole la pittura per essere lei scacciata del numero delle arti liberali ; con ciò sia che essa sia vera figliola della natura, et operata da più degno senso [la vue] ; onde a torto, o scrittori, l'avete lasciata fori del numero delle dett'arti liberali, con ciò sia que questa, non ch'alle opere di natura, ma ad infinite attende che la natura mai le creò* » (c'est nous qui soulignons). Et encore *Traité de la peinture*, p. 211 : « Certains [peintres] regardent les objets de la nature à travers des verres ou des voiles transparents et en tracent la silhouette sur la surface du plan transparent ; ils les cernent de contours conformes aux proportions et quelques fois les renforcent de clair et de sombre, en tenant compte de la place, de l'intensité et de la forme des ombres et des lumières. Cela mérite d'être encouragé chez ceux qui ont de l'imagination pour recréer les effets naturels et ne recourent à ces procédés que pour rendre leur travail moins pénible et pour ne manquer en rien à l'imitation parfaite de ce qui doit être fait précisément d'après nature ; mais ce procédé doit être condamné chez ceux qui ne peuvent s'en passer et ne savent pas conduire une réflexion sur les objet naturels, car c'est un moyen paresseux qui détruit leur talent et les empêche de jamais produire un bon travail sans ce secours. Ils sont condamnés à rester pauvres et mesquins d'invention dans les compositions qui sont le but dernier de la discipline ». (Pour le texte italien, voir Vinci, *Libro di pittura*, [39], f. 23v-24, p. 163-164, v. 1500-1505).

³⁵ Sur les différentes conceptions de l'« imitation » chez Vasari, cf. M. Pozzi et E. Mattioda, *op. cit.*, p. 79-106, en particulier p. 83-93 ; R. Le Mollé, *Georges Vasari et le vocabulaire de la critique d'art dans les Vite*, Grenoble, Université Stendhal, Ellug, 1988, p. 99-152.

peintre lui-même : la liberté d'invention qui s'inspire des choses les plus humbles (« *cercando con la mente l'invenzioni* »). Voici le texte en question, qui eut une fortune durable :

Moyen d'éveiller l'esprit, et d'exciter l'imagination à produire plusieurs inventions diverses. Le ne feindray point de mettre icy parmi ces enseignemens une nouvelle invention, ou plustost une manière de speculer, laquelle bien que fort petite en apparence, et presque digne de mocquerie, est néanmoins très-utile pour éveiller et ouvrir l'esprit à diverses inventions. Et voicy comment : Si vous prenez garde aux salisseures de quelques vieux murs, ou aux bigarrures de certaines pierres iaspées, il s'y pourra rencontrer des inventions et des representations de divers paysages, des confusions de batailles, des attitudes spiritueuses, des airs de testes et de figures estranges, des habillemens capricieux, et une infinité d'autres choses ; parce que l'esprit s'excite parmy cette confusion, et y découvre plusieurs inventions³⁶.

Bien que ce principe essentiel n'apparaisse pas dans la *Vie* de Léonard, il est curieusement repris dans une autre biographie de peintre, celle de Piero di Cosimo, imitateur de la manière de Vinci³⁷. Vasari apprécie chez ce peintre, par ailleurs « fou » et misanthrope, sa maîtrise technique, en particulier son art de la peinture à l'huile ; sa biographie présente plusieurs points communs avec celle de Léonard, notamment en ce qui concerne le goût pour le fantasque ; il a aussi des occupations étranges dans le quotidien de son atelier.

Les « inventions » de Vasari et la construction d'un mythe

Quand Vasari écrit la biographie de Léonard de Vinci, dans les années 1540, l'artiste est mort depuis plus de vingt ans. L'historien s'appuie donc sur la renommée qui entoure la vie et l'œuvre du peintre, plus que sur une connaissance directe de ses tableaux ; il a pu voir ceux qui étaient restés à Florence, mais ces œuvres sont peu nombreuses³⁸. Vasari était jeune quand Vinci partit pour la France avec ses chefs-d'œuvre les plus importants, qu'il travaillait encore. Par conséquent, le biographe demande des informations et leurs impressions aux personnes qui ont connu l'artiste (comme Giovanni Francesco Rustici, Jacopo da Pontormo, Baccio Bandinelli) ou qui ont vu ses œuvres et reviennent de la cour de France à Florence, tel Andrea Del Sarto (en 1518)³⁹, ou à Rome. Dans cette ville, les Farnèse accueillaient en effet des personnalités diverses (de Michel-Ange à Donato Giannotti, à Bindo Altoviti) et une bonne partie des exilés florentins qui avaient noué des contacts avec la France, comme Piero Strozzi. L'édition Torrentiniana (1550) est conçue dans ce milieu romain⁴⁰, hostile à la politique de Côme I^{er}, qui n'est autre que le destinataire des *Vies*. Il n'est pas exclu que certains des « informateurs » de Vasari se trouvent parmi ces exilés, ce que l'historien passe ensuite sous silence, pour des raisons personnelles et d'intérêt politique : il envisage de revenir de Rome en Toscane et d'entrer au service de Côme I^{er} (ce qui se réalise finalement en 1544).

Bien que Vasari n'ait pas vu l'œuvre lui-même, c'est la forte impression laissée par la *Joconde* sur ces personnes qui fonde son récit : « Il faut reconnaître que l'exécution de ce tableau est à faire trembler de crainte le plus vigoureux des artistes, quel qu'il soit ». Après avoir comparé ses sources, le biographe parle en des termes enthousiastes du portrait

³⁶ Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, trad. R. Fréart de Chambray, Paris, Langlois, 1651, ch. XVI, p. 4-5.

³⁷ Vasari, « Vie de Piero di Cosimo peintre florentin », *Vies*, V, p. 84-92, en particulier p. 85. Voir l'article de Lise Wajeman dans le présent volume.

³⁸ Les collectionneurs de Vinci à Florence auxquels Vasari fait référence sont : Ottaviano de' Medici, qui possède le carton perdu d'une tapisserie représentant *Adam et Ève au Paradis* ; Giovanni Gaddi, acquéreur, par l'intermédiaire de la famille Segni, du dessin de *Neptune*, célébré dans une épigramme de l'académicien Fabio Segni (que Vasari cite dans le texte) ; Amerigo Benci, qui garde le tableau inachevé de *l'Adoration des Mages* (Torrentiniana et Giuntina, p. 23). Sur la question des sources de l'historien, voir P. Rubin, art. cit. p. 39-40 et *op. cit.* p. 115-147.

³⁹ C. Scaillérez, *Léonard de Vinci. La Joconde*, Paris, RMN, 2003, p. 38-39.

⁴⁰ E. Mattioda, « Giorgio Vasari tra Roma e Firenze », *Giornale storico della Letteratura italiana*, 2007, CLXXXIV, 608, p. 481-522.

« réaliste » et terrible de la Joconde et décrit, de manière détaillée, tout ce qui donne une impression de vie dans ce portrait : l'éclat des yeux, les cernes qui les entourent, les cils et les sourcils (qui ne figurent pas dans la peinture) ; le nez qui « était la vie même » ; le rouge de la bouche qui « n'était pas fait de couleur, mais de chair », « le battement des veines » dans le cou (« au creux de la gorge »). Cette description est un des exemples les plus éloquents de l'*ekphrasis* littéraire vasarienne⁴¹. Le fait de ne pas avoir réellement vu le tableau, aujourd'hui au Louvre⁴², ne gêne pas Vasari, car ici, comme dans d'autres descriptions, il compose son récit sur des bases littéraires⁴³. Cela lui laisse la liberté de faire de ce tableau un symbole de l'habileté de l'artiste en matière de naturalisme. L'historien fonde ainsi les critères d'appréciation de ce tableau, et même, plus généralement, de l'œuvre peinte de Vinci, et il prend aussi en exemple cette manière de peindre pour montrer à quelle vérité sublime l'œuvre d'art peut atteindre.

L'illusion de la réalité, dont le spectateur fait l'expérience en croyant se trouver face à un être vivant plutôt qu'à une figure représentée, prouve le talent de l'artiste et caractérise les descriptions littéraires des œuvres d'art depuis l'Antiquité⁴⁴. L'historien se montre ainsi l'héritier de l'antique tradition anecdotique, quand il fait de la « vérité » de certains détails un critère pour évaluer la beauté du tableau. Il entend ainsi étayer sa thèse principale à propos de la vie de Vinci : son habileté mimétique rend cet artiste « divin » (*divinissimo artefice*), comme il le dit à plusieurs reprises tout au long de ces pages.

C'est peut-être le nom lui-même de *Mona Lisa del Giocondo* qui suggère au biographe la méthode que l'artiste aurait adoptée⁴⁵. Afin de rendre son récit plus crédible, il invente ce qui suit :

Mona Lisa était très belle et il s'avisait de faire venir, pendant les séances de pose, chanteurs et musiciens et des bouffons, sans interruption, pour la rendre joyeuse et éliminer cet aspect mélancolique que la peinture donne souvent aux portraits ; il y avait dans celui-ci un sourire si attrayant qu'il donnait au spectateur le sentiment d'une chose divine plutôt qu'humaine, on le tenait pour une merveille, car il était la vie même.

La mention des bouffons de cour, censés apaiser l'attente de la dame, peut aussi être rapprochée d'un écrit de l'artiste qui évoque les habitudes raffinées d'un peintre dans son atelier. Dans le cadre du débat autour du « Parallèle des arts », l'artiste se distingue du sculpteur, selon Léonard, par la noblesse de ses occupations : pendant qu'il peint, dans le silence, il peut écouter des poèmes ou de la musique⁴⁶.

⁴¹ *Vies*, V, p. 33 : « Devant ce visage, celui qui voulait savoir ce que peut l'imitation de la nature par l'art le saisissait sans peine ; les moindres détails que permet la subtilité de la peinture y étaient figurés. Ses yeux limpides avaient l'éclat de la vie ; cernés de nuances rougeâtres et plombées, ils étaient bordés de cils dont le rendu suppose la plus grande délicatesse. Les sourcils, avec leur implantation par endroits plus épaisse ou plus rare suivant la disposition des pores, ne pouvaient être plus vrais. [...] Le modelé de la bouche avec le passage fondu du rouge des lèvres à l'incarnat du visage n'était pas fait de couleur, mais de chair. Au creux de la gorge, le spectateur attentif saisissait le battement des veines. Il faut reconnaître que l'exécution de ce tableau est à faire trembler de crainte le plus vigoureux des artistes, quel qu'il soit ».

⁴² La récente découverte d'une note d'Agostino Vespucci concernant la « tête de Lisa del Giocondo » dans une édition bolonnaise de Cicéron, *Epistolae ad Familiares* (1477) a permis de confirmer l'identité de la dame portraitée (Lisa Gherardini del Giocondo) et de la date d'exécution du tableau (commencé avant 1503, Léonard y travaille jusqu'au séjour d'Amboise). Sur cette découverte, et pour un panorama du débat de la critique sur la question, voir C. Pedretti, *Leonardo & io*, Milan, Mondadori, 2008, p. 609-618.

⁴³ S. Alpers, « Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's Lives », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1960, XXIII, p. 190-215.

⁴⁴ Voir notamment Kris et Kurz, « L'artiste en magicien », p. 96-129. Une fine interprétation de cette page de Vasari est fournie par V. Stoichita, parmi bien d'autres récits de métamorphoses qui changent les figures représentées en personnes vivantes, dans *L'Effet Pygmalion*, Genève, Droz, 2008, p. 86-88.

⁴⁵ P. Barolsky, *Why Mona Lisa Smiles and Other Tales by Vasari*, The Pennsylvania State U.P., 1991, p. 64-66.

⁴⁶ Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, p. 64 : « [...] [le peintre] est assis très à l'aise devant son œuvre, bien vêtu, agitant un pinceau léger avec des couleurs agréables, et il est paré de vêtements à son goût, et son logement

Une autre « invention » de Vasari nous ramène également au sein d'une ambiance de cour : elle concerne la mort de l'artiste, décrite dans un récit émouvant dont la source n'est pas identifiée. Il nous semble important de s'arrêter un moment sur la mort de Léonard de Vinci entre les bras du souverain français, car cette version apparaît pour la première fois à la fin de la *Vie* vasarienne et connut un immense succès au cours des siècles suivants⁴⁷. Après avoir rassemblé les traits contradictoires de cet artiste, son caractère divin, sa gloire éternelle, et son incapacité à conclure ses projets artistiques, l'auteur célèbre le peintre dans deux épitaphes latines, dans l'édition Torrentiniana :

LEONARDUS VINCIUS. QUID PLURA ? / DIVINUM INGENIUM, DIVINA MANUS / EMORI IN SINU REGIO
MERUERE. VIRTUS ET FORTUNA / HOC MONUMENTUM CONTINGERE / GRAVISS. IMPENSIS /
CURAVERUNT.

Et gentem et patriam noscis ; tibi gloria et ingens / nota est : hac tegitur nam Leonardus humo. /
Perpicuas picturae umbras oleoque colores / illius ante alios docta manus posuit. Imprimere ille
hominum, divum quoque corpora in aere / et pictis animam fingere novit equis.⁴⁸

Les premiers vers (en capitales dans le texte) sont de Giambattista Strozzi ; la seconde épitaphe est restée anonyme et l'historien l'élimine dans la Giuntina. Nous proposons de voir en Vasari lui-même l'auteur de ces derniers vers⁴⁹, étant donné que le jugement qu'ils expriment correspond exactement aux termes critiques élaborés dans la biographie et repris, sous une forme résumée, quelques lignes avant l'épitaphe⁵⁰. S'inspirant d'une idée contenue dans les vers de Strozzi, Vasari inventerait donc une mort exemplaire à l'artiste : accueilli dans un palais royal pour ses dernières années, celui-ci rend son dernier souffle dans les bras du souverain François I^{er}. Cet honneur, le plus grand qu'un artiste puisse recevoir, fait comprendre au lecteur qu'il n'est pas face à un véritable trépas, mais qu'il assiste plutôt à l'apothéose d'un artiste, qui s'apprête ainsi à entrer dans l'Olympe des dieux⁵¹.

Cet hommage à l'artiste mourant s'inscrit dans une topique classique, dérivée de l'hommage d'un empereur ou d'un grand mécène aux artistes. Ce thème est souvent repris à la Renaissance par les auteurs de traités d'art (tels Paolo Pino, Ludovico Dolce, Giovanni Andrea Gilio, Romano Alberti)⁵², pour témoigner de la reconnaissance que les souverains

est propre et rempli de belles peintures, et souvent il se fait accompagner par la musique ou la lecture d'œuvres belles et variées, qu'il écoute avec beaucoup de plaisir, sans être gêné par le bruit des marteaux [du sculpteur] ou par d'autres fracas ».

⁴⁷ R. P. Ciardi, « Leonardo illustrato. Genio e morigeratezza », *L'immagine di Leonardo. Testimonianze figurative dal XVI al XIX secolo*, cat. expo. Vinci, 1997, Florence, Giunti, 1997, p. 19-60.

⁴⁸ *Vite*, IV, p. 38. *Vies*, V, p. 48 : « Léonard de Vinci. Quoi de plus ? Son génie divin, sa main divine méritèrent de mourir dans les bras d'un roi. Vertu et fortune ont permis d'ériger ce précieux monument. Si tu connais son peuple et sa patrie, tu connais sa gloire immense car c'est là que Léonard repose sous la terre. Sa main savante a posé avant tout autre les ombres profondes et la couleur à l'huile. Il a su imprimer dans le bronze les corps des hommes et des dieux et donner une âme aux chevaux qu'il a peints. » (c'est nous qui soulignons).

⁴⁹ Si l'on prolonge l'hypothèse émise par J. von Schlosser, *La Littérature artistique* [1924], Paris, Flammarion, 1984, p. 325.

⁵⁰ *Vies*, V, p. 46 : « En peinture, il ajouta à la pratique de l'huile un certain clair-obscur qui a permis aux modernes de donner force et relief aux figures. En sculpture, il fit ses preuves dans les trois figures de bronze qui surmontent la porte Nord du baptistère Saint-Jean [...] elles constituent, en dessin et perfection, la plus belle fonte qu'on ait vue aux temps modernes. Grâce à Léonard, notre connaissance de l'anatomie des chevaux et de celle des hommes a fait de grands progrès ».

⁵¹ C. Sisi, « Immagini dell'apoteosi », in C. Sisi et R. P. Ciardi (éd.), *L'immagine di Leonardo. Testimonianze figurative dal XVI al XIX secolo*, cat. expo. Florence, Giunti, 1997, p. 155-157. Voir à ce propos l'excellente analyse des morts d'artistes que propose C. Lucas, « Biographies vasariennes. Des vies d'artistes à l'image de leur œuvres », in C. Sisi (éd.), *Maître et passeur. Per Marziano Guglielminetti dagli amici di Francia*, Alexandrie, ed. dell'Orso, 2008, p. 131-152.

⁵² Barocchi, *Trattati*, vol. 1 : Paolo Pino, *Dialogo di pittura*, en particulier p. 110 ; Ludovico Dolce, *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino*, en particulier p. 157-161 ; vol. 2 : Giovanni Andrea Gilio, *Dialogo nel quale si*

montrent envers les artistes les plus dignes de leur estime. Cette scène finale du récit jouit d'un succès énorme dans les siècles suivants et inspire de nombreuses peintures jusqu'au XIX^e siècle⁵³.

La renommée sulfureuse de l'artiste au XVI^e siècle

Dans l'optique du « progrès des arts », propre à Vasari, les qualités artistiques dont Vinci fait preuve sont pourtant encore perfectibles, car cet artiste, certes « divin » et « terrible »⁵⁴, possède aussi quelques défauts majeurs. Héritier d'une tradition qui contient déjà des éléments divergents, Giorgio Vasari ne parvient pas à formuler un jugement univoque sur cet artiste au génie extraordinaire, mais qui arrive rarement à achever ses œuvres. Comme nous l'avons évoqué, le récit du biographe souligne, par l'invention d'anecdotes significatives, la personnalité contradictoire de Léonard, qui oscille, à son avis, entre des pôles opposés. D'une part, le peintre voulut atteindre la perfection, de l'autre, il « abreuva [ses mécènes] longtemps de paroles »⁵⁵ ; d'une part, l'artiste manifeste un penchant naturel pour la vie de cour, grâce à son éloquence, à sa beauté physique, à son caractère aimable et à ses talents multiples, d'autre part, ses trouvailles surprennent ses spectateurs au point de les inquiéter.

La biographie écrite par Vasari reprend en effet des aspects négatifs de la renommée de Léonard et, bien que l'essentiel de la vie de Vinci soit conservée dans le passage d'une édition à l'autre, certaines variations textuelles montrent pourtant une amplification des thèmes essentiels⁵⁶ et parfois l'évolution du jugement de l'auteur. Par exemple la phrase suivante de la *Torrentiniana* : « [Léonard] savait résoudre les problèmes difficiles conçus par son esprit » est éliminée dans la *Giuntina* et remplacée par un jugement bien plus complexe concernant la « *terribilità* » du génie de l'artiste, « qui n'arrêtait jamais de distiller des inventions subtiles »⁵⁷, au point que peu d'artistes l'ont égalé « dans la formidable capacité de conception et le sens du grand art »⁵⁸. Une telle appréciation cache aussi une critique envers l'artiste, sur la base des fantasmagories de son esprit, ce qui, en réalité, rejoint l'idée de sa « variabilité » et de son « instabilité », déjà formulée dans la première édition. Vasari insiste sur ce point en 1568, en ajoutant des remarques ponctuelles, comme celle-ci : « il perdit même son temps à dessiner des entrelacs de cordes »⁵⁹, ou en rappelant l'incapacité de Léonard de mettre fin à son travail⁶⁰.

ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie, p. 28 et p. 105-106 ; Romano Alberti, *Trattato della nobiltà della pittura*, p. 202-203 et p. 222-223.

⁵³ R. P. Ciardi et C. Sisi (éd.), *op. cit.*

⁵⁴ M. Pozzi et E. Mattioda, *op. cit.*, p. 231-260.

⁵⁵ *Vies*, V, p. 47 : « [...] bien que son oeuvre se soit exprimée davantage en paroles qu'en actions ». Vasari venait de souligner l'incohérence de l'artiste devant le roi François I^{er} qui lui avait demandé de colorer le carton de la *Vierge à l'enfant avec Sainte Anne*, *ibid.*, p. 46 : « Mais, comme d'habitude, il l'abreuva longtemps de belles paroles ».

⁵⁶ Selon P. Rubin, *art. cit.*, en particulier p. 36-40.

⁵⁷ *Vies*, V, p. 34.

⁵⁸ « Vie de Raphaël d'Urbain peintre et architecte », *Vies*, V, p. 194-242, en particulier p. 220 ; le commentaire se trouve seulement dans l'édition de 1568 de la « Vita di Raffaello da Urbino pittore et architecto », *Vite*, IV, p. 205.

⁵⁹ *Vies*, V, p. 31 et 34.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 41 : « [...] il est permis de penser qu'un esprit de cette grandeur et de cette qualité supérieure était paralysé par l'excès de son ambition. À vouloir toujours excellence après excellence, perfection après perfection, « l'œuvre était retardée par le désir », comme le dit Pétrarque. » Voir à ce propos C. Vecce, « Leonardo and the End. Paradoxes in Early-Modern Textuality and Image », in L. Dovev et F. Fiorani (éd.), *Leonardo da Vinci in Context. Knowledge and Transgression in Early Modernity*, actes du colloque de Tel Aviv, Bar Ilan University, 2008, à paraître.

À l'image de Protogène chez Pline l'Ancien⁶¹, l'artiste laisse donc inachevées de nombreuses œuvres, à cause de son désir démesuré de perfection ; le terme « inachevé » (*imperfetto*) est d'ailleurs bien plus fréquent dans la *Giuntina* (six occurrences) que dans la *Torrentiniana* (deux occurrences). Vasari reprend la remarque sur l'incapacité de Vinci à achever ses œuvres des biographes précédents, tel Antonio Billi⁶², l'Anonyme Gaddiano⁶³ et Paolo Giovio⁶⁴. Ce dernier, en particulier, crée l'image légendaire d'un artiste toujours insatisfait de sa propre création ; Vasari revient sur ce sujet plusieurs fois, au point d'en faire l'idée fondatrice de cette biographie⁶⁵.

Nous pouvons nous demander si l'insistance sur l'insatisfaction de Vinci n'est pas une manière pour Vasari de diminuer la grandeur du peintre⁶⁶. Il réduit dans la *Giuntina* l'importance de l'artiste « divin » par rapport aux deux autres grandes figures, Raphaël et Michel-Ange : le nombre d'occurrence de l'adjectif diminue de manière significative quand il s'agit de commenter le génie et la peinture de Vinci. Le fait de porter un regard plus critique sur Léonard permet donc au biographe de faire émerger Michel-Ange en tant que seul artiste « parfait », selon la logique « relationnelle » qui caractérise les *Vies*⁶⁷.

Ce genre de balancement dans la structure complexe des *Vies* se présente ailleurs : c'est le cas du *Jugement dernier* de Pontormo dans l'église florentine de Santa Maria Novella, dont Vasari déprécie la forme⁶⁸ et feint de ne pas comprendre le contenu doctrinal (« J'avoue n'avoir jamais réussi à comprendre le sens théologique de cette scène »)⁶⁹, afin de mettre en valeur, voire de défendre contre d'éventuelles attaques le *Jugement dernier* de Michel-Ange⁷⁰.

⁶¹ Pline, XXXV, 80 : « [Apelle] revendiqua aussi un autre titre de gloire : alors qu'il admirait une œuvre de Protogène, d'un travail immense et d'un fini méticuleux à l'excès, il dit en effet que sur tous les autres points ils étaient égaux ou même que Protogène était supérieur, mais qu'il avait, lui, ce seul avantage de savoir ôter la main d'un tableau – précepte digne d'être noté, selon lequel un trop grand souci de la précision est souvent nuisible ».

⁶² *Libro di Antonio Billi* [c. 1565], original perdu, transcrit dans le *Codex Magliabechiano XIII 89*, f. 50v, datant de 1516-1525, in C. Vecce, *Leonardo*, Rome, Salerno éd., 1998, p. 358 : « *Costui in disegno avanzò gli altri et ebbe inventioni bellissime, ma non colorì molte cose, perché mai in niente anchor che belle satisfecie a se medesimo, e però ci sono poche cose di suo, che il suo tanto conoscere gli errori non lo lasciò fare* ».

⁶³ Anonyme Gaddiano, *Codex Magliabechiano Gaddi XVII 17*, Florence, bibliothèque nationale centrale, f. 90r, datant de 1542-1548, in *Traité de la peinture*, p. 26 : « Il eut de très belles inventions, mais n'acheva pas de colorier beaucoup de tableaux, car il n'était jamais satisfait, et ses œuvres sont rares » (le texte italien est publié in C. Vecce, *op. cit.*, p. 358-363).

⁶⁴ P. Giovio, « Vie de Léonard de Vinci », in *Traité de la peinture*, p. 24 : « Mais comme il passait son temps à en explorer les régions difficiles [de l'art], son esprit versatile et son inconstance naturelle lui firent repousser toujours l'exécution et achever très peu d'ouvrages » (pour le texte latin, voir P. Giovio, « *Leonardi Vincii Vita* » [1528-1535], éd. cit., p. 234-235).

⁶⁵ P. Rubin, art. cit., p. 39.

⁶⁶ Dans la *Vie* de Vinci, le terme « divin » revient treize fois dans la *Torrentiniana* et est réduit à huit occurrences dans la *Giuntina*. Cela crée un équilibre avec les occurrences du même terme dans les *Vies* de Michel-Ange (huit dans la *Torrentiniana* et neuf dans la *Giuntina*) et de Raphaël (six dans la *Torrentiniana* et huit dans la *Giuntina*).

⁶⁷ Cette logique relationnelle a été étudiée par C. Lucas, *op. cit.*, p. 69.

⁶⁸ Vasari, « Vie de Jacopo Pontormo peintre florentin » [1568], *Vies*, VIII, p. 119-145, en particulier p. 143 : « [...] il n'a tenu compte, me semble-t-il, ni de l'ordre de la narration, ni de la mesure, ni du temps, ni de la nécessité de varier les visages et les couleurs des chairs, bref il n'a pas respecté aucune règle, aucune proportion, aucune exigence de la perspective. Il a placé partout des nus suivant un ordre, un dessin, une invention, une composition, avec des couleurs et une peinture selon son goût ; et ceci avec tant de mélancolie, si peu de plaisir pour le spectateur, que je préfère, puisque, tout peintre que je suis, je n'y comprends rien, laisser chacun libre de son jugement ».

⁶⁹ Le passage continue de la manière suivante : « [...] je sais que Jacopo s'y entendait et qu'il fréquentait des érudits, mais que voulait-il dire en mettant sous les pieds du Christ qui ressuscite les morts Dieu le Père créant Adam et Ève? ».

⁷⁰ *Ibid.* : « Il s'imaginait que, dans cet ouvrage, il allait surpasser tous les peintres, et même – murmure-t-on – Michel-Ange ». La question des bases doctrinales des décorations de Saint Laurent et de la Chapelle Sixtine est traitée par P. Costamagna, *Pontormo. Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Milan, Paris, Electa/Gallimard,

Plus généralement, l'opinion de Vasari sur Pontormo est ambiguë, en raison de certains aspects de la personnalité de ce dernier, qui ne sont pas sans rapport, d'ailleurs, avec la figure de Vinci. Vasari admire le talent naturel de Pontormo, qui se compromet pourtant lorsque ce dernier commence à imiter le « style allemand » d'Albrecht Dürer⁷¹, car il était sans cesse « à la recherche de nouveaux concepts et de solutions inédites, sans jamais s'en satisfaire ni s'y tenir »⁷².

Si l'on revient à Léonard, il faut prendre en considération le fait que l'auteur s'appuie aussi sur une tradition qui décrit l'artiste comme un philosophe⁷³. Cette dernière se retrouve à la fois dans l'image que les autoportraits présumés de l'artiste nous ont transmise et dans quelques témoignages littéraires qui se fondent sur des éléments issus d'une tradition orale⁷⁴, couramment répandue à Florence, à Milan et en France⁷⁵, depuis les derniers séjours de l'artiste⁷⁶. Déjà Baldassar Castiglione avait contribué à diffuser une image sulfureuse de Vinci⁷⁷, génie à l'esprit « chimérique », sans même le citer explicitement. Vasari prolonge ce

1994, p. 92-93 ; M. Firpo, *Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo. Eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I*, Turin, Einaudi, 1997, en particulier p. 53-63, et p. 14-26 sur le débat suscité par les fresques de Pontormo.

⁷¹ *Vies*, VIII, p. 132 : « Pontormo ignorait-il qu'Allemands et Flamands viennent ici apprendre le style italien qu'il s'afforçait avec tant de peine d'abandonner, comme s'il était mauvais? » ; *ibid.*, p. 133 : « Personne ne doit croire que Jacopo est à blâmer pour avoir imité certaines trouvailles des compositions d'Albert Dürer. Là n'est pas l'erreur, beaucoup de peintres l'ont fait et continuent à le faire. Seulement il adopte tous les aspects du style allemand, dans les drapés, dans les expressions et les attitudes ; il aurait dû l'éviter en ne recourant qu'aux trouvailles particulières, puisqu'il possédait à fond la grâce et la beauté du style moderne ».

⁷² *Ibid.*, p. 135.

⁷³ À propos de la persistance, jusqu'au XIX^e siècle, du mythe de Vinci philosophe, nous renvoyons aux études suivantes : M. Salmi, *Mito e realtà di Leonardo da Vinci*, VII Lettura Vinciana, Florence, Giunti, 1967 ; A. Chastel, « La grandeur de Léonard : le triomphe d'Hermès », *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris, P.U.F. [1959], 1982, p. 499-505 ; R. P. Ciardi, *L'immagine di Leonardo*, XXXIII Lettura Vinciana, Florence, Giunti, 1993 ; S. Migliore, *Tra Hermes e Prometeo. Il mito di Leonardo nel Decadentismo europeo*, Florence, Olschki, 1994 ; P. Rubin, art. cit., p. 35.

⁷⁴ Est suggestive, à cet égard, l'image de l'artiste que nous a léguée l'Anonyme Gaddiano, *Codex Magliabechiano XVII 17*, f. 121v, in C. Vecce, *Leonardo*, p. 362 : « Il portait un manteau rose, s'arrêtant au genou alors que l'usage était alors de porter des vêtements longs, et sa poitrine était à moitié recouverte par une belle chevelure, bouclée et bien peignée. »

⁷⁵ Voir à ce propos Raphaël Trichet du Fresne (éd.), « Vita di Lionardo da Vinci », *Trattato della pittura*, Paris, Langlois, 1651, p. x : « Une fois passée sa jeunesse, avec une négligence de philosophe il se laissa pousser les cheveux et la barbe, au point de ressembler à un Hermès ou à un druide antique. » L'éditeur, qui n'a pas connu directement l'artiste, tire cette image de Léonard de l'*Idea del tempio della pittura di Giovan Paolo LOMAZZO pittore, nella quale egli discorre dell'origine, et fondamento delle cose contenute nel suo trattato dell'arte della pittura* [1590], ch. XVII, in *Scritti sulle arti*, éd. R. P. Ciardi, vol. 1, p. 293 : « Il avait un visage, avec des cheveux longs, des cils et une barbe si longs, qu'il incarnait la véritable noblesse de l'étude, tels jadis le druide Hermès ou l'antique Prométhée ; et il s'attira l'affection de nombreux princes, mais surtout de François I^{er} de Valois, roi de France, à telle enseigne que sur le point de mourir, il fut soutenu dans ses bras : une mort vraiment glorieuse, puisqu'elle survint entre les mains d'un si grand roi ! »

⁷⁶ Le témoignage sur Léonard en France que laisse Benvenuto Cellini est particulièrement intéressant à cet égard : *Traité de l'orfèvrerie et de la sculpture* [1565-1567], Paris, ENSBA, 1992, p. 187 : « Comme [Léonard] n'était pas avare de son génie, qu'il possédait quelques rudiments de lettres latines et grecques, le roi François, qui était gaillardement amoureux de son grand talent, prenait un immense plaisir à l'écouter parler et il n'y avait guère de jour dans l'année où il se détachât de lui. C'est la raison pour laquelle il n'eut pas l'occasion de mettre en œuvre tous les projets qu'il étudiait avec tant de discipline. Je ne voudrais manquer de rapporter les paroles que j'entendis dire au roi à son propos. Il me parlait, en présence du cardinal de Ferrare, du cardinal de Lorraine et du roi de Navarre. Le roi dit qu'il ne pensait pas qu'il eût jamais existé un homme qui en sût tant que Léonard, non seulement en sculpture, peinture et architecture, mais aussi en philosophie où il excellait ».

⁷⁷ Baldassar Castiglione, *Le Livre du Courtisan*, Paris, Flammarion, 1991, II, xxxix, p. 158 : « Un autre, qui est un des premiers peintres du monde, méprise l'art dans lequel il est unique et s'est mis à apprendre la philosophie, dans laquelle il a forgé des conceptions si étranges et des chimères si curieuses qu'il ne saurait les dépeindre avec toute sa peinture ». Voir sur cet aspect G. Fumagalli, *Leonardo ieri e oggi*, Pise, Nistri-Lischi, 1959, p. 9-

jugement et rappelle que la curiosité de cet artiste allait très loin, jusqu'à une investigation dans les domaines de la philosophie naturelle et de l'astronomie⁷⁸. En effet, la représentation de Léonard en « magicien », passionné par l'observation de la nature et les expériences « alchimiques », résulte d'un manque de connaissances qui dut attendre plusieurs siècles avant d'être comblé. Seule l'étude attentive de l'intégralité des *Carnets* de Vinci a pu donner la mesure de son talent scientifique dans l'observation et la compréhension de phénomènes naturels. La biographie de Vasari contribue au contraire à transmettre une image faussée de l'artiste, significativement résumée dans une affirmation de la *Torrentiana* qui est éliminée dans la *Giuntina* :

Il forma dans son esprit une doctrine si hérétique qu'il ne dépendait plus d'aucune religion, mettant peut-être plus haut le savoir scientifique que la foi chrétienne.⁷⁹

Cette proximité avec l'hérésie devait aussi faire partie de la réputation de l'artiste, puisque cette tradition persiste longtemps, comme le montre, par exemple, l'« autobiographie » de Léonard écrite par Lomazzo en 1563⁸⁰. Vasari cherche peut-être à améliorer l'image de Vinci dans la conclusion de la *Vie* qui lui est consacrée. Dans l'édition *Torrentiniana*, l'expression « en discutant des questions catholiques »⁸¹ est rectifiée et ce penchant hétérodoxe prudemment corrigé. Cette sorte de conversion finale est soulignée dans la *Giuntina*, où Vasari corrige de la manière suivante : « Il voulut s'informer scrupuleusement des pratiques catholiques et de la bonne et sainte religion chrétienne », comme si l'artiste n'en avait pas eu le temps avant, occupé sa vie durant par l'art et l'exploration de la nature.

La révision de ce point, en 1568, s'expliquerait par le fait que Vasari souhaite atténuer dans son ouvrage les commentaires qui risquent d'être dangereux pour la fortune de l'œuvre peint et pour la réception des écrits théorique de l'artiste, à une époque où les idées de la Contre-Réforme se sont affirmées⁸².

Nous avons cherché à définir les critères d'évaluation de l'œuvre de Vinci par l'analyse des outils propres à l'historien : il opère un choix de faits significatifs décrivant la personnalité de l'artiste et recourt à un certain nombre de termes critiques pour déterminer les qualités et les limites du maître. Les ajouts concernant la production de l'artiste, dans la *Giuntina*, indiquent que Vasari a pu réviser certains de ses jugements et préciser ses informations dans cette seconde édition⁸³.

Vasari reprend à ses prédécesseurs l'image d'un artiste aux diverses facettes, à propos duquel il n'arrive pas à trancher. D'un côté, ses manières d'homme de cour le montrent comme un artiste paisible, de l'autre, son génie surprenant inquiète parfois ses admirateurs. De plus, les œuvres achevées de Vinci sont rares, du fait de son souhait d'atteindre une

48, en particulier p. 9-13 ; M. Rosci, « Leonardo "filosofo". Lomazzo e Borghini 1584 : due linee di tradizione dei pensieri e precetti di Leonardo sull'arte », in P. C. Marani (éd.), *Fra Rinascimento, Manierismo e realtà. Scritti di Storia dell'arte in onore Anna Maria BRIZIO*, Florence, Giunti, 1984, p. 53-77.

⁷⁸ *Vies*, V, p. 35 : « Son originalité le mena à l'étude scientifique de la nature : comprendre les propriétés des plantes, observer constamment les mouvements célestes, les cycles de la lune, l'évolution du soleil ».

⁷⁹ *Ibid.*, p. 47 ; *Vite* [1550], IV, p. 19 ; la phrase est effacée dans l'édition suivante.

⁸⁰ Le manuscrit contenant l'« autobiographie » imaginaire rédigée par Lomazzo a été découvert par Carlo Dionisotti à Londres et est publié par R. P. Ciardi, *Giovanni Paolo Lomazzo, Scritti sulle arti*, Florence, Marchi & Bertolli, vol. 1, 1973, p. LXXXI-LXXXII ; vol. 2, 1974, p. 109 et suivantes : « Je devins finalement si possédé de sciences que je tombai presque dans l'hérésie, car j'étais sur le point de ne pas estimer la religion chrétienne plus que la philosophie ». (« *Venni tanto alla fine indiabolato nelle scienze che quasi nella eresia cadei, dove fui per non stimar più della filosofia la religione cristiana* [...] »).

⁸¹ *Vies*, V, p. 46 : « Voyant la mort approcher, il voulut s'informer scrupuleusement des pratiques catholiques et de la bonne et sainte religion chrétienne, puis avec bien des larmes, il se repentit et se confessa. » (*Vite* [1550], IV, p. 36).

⁸² Voir sur ce point F. Flora, *Leonardo*, Milan, Mondadori, 1952, p. 208-214.

⁸³ M. Rosci, art. cit., p. 57-58.

perfection inaccessible. Cette caractéristique contient dans le même temps un aspect très positif : l'aspiration du peintre à la perfection marque en elle-même la grandeur de son esprit, qui vise continuellement à dépasser ses limites. L'œuvre de Léonard peut donc avoir valeur d'exemple pour d'autres artistes, mais son destin ne peut être qu'unique.

C'est avec la scène apocryphe de la mort de Vinci que l'historien résout la complexité de cette vie, et l'émouvante anecdote persiste d'une édition à l'autre⁸⁴. Le roi en personne accepte les défauts de cet artiste car il reconnaît le caractère exceptionnel de son génie, lui offrant ainsi le plus grand des honneurs sur terre.

⁸⁴ P. Rubin, art. cit., p. 43.