Léonard ou l'intelligence de la technique

Stéphanie Deprouw-Augustin

▶ **To cite this version:**

Stéphanie Deprouw-Augustin. Léonard ou l'intelligence de la technique. Dossier de l'art, 2019, 274, p. 50-57. hal-03054169

HAL Id: hal-03054169
https://hal.science/hal-03054169

Submitted on 11 Dec 2020

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.

Léonard ou l'intelligence de la technique

Stéphanie Deprouw-Augustin, C2RMF

Paru dans : *Dossier de l'Art* 274 — Léonard de Vinci, Dijon : Faton, novembre 2019, p. 50-57.

Nous disposons de nombreux outils pour décrypter et apprécier l'art pictural de Léonard, qui constitue l'un des sommets de la Renaissance italienne. S'ils permettent de lever une part du mystère qui entoure la genèse des œuvres, l'intelligence et la mise en œuvre du geste technique n'en paraissent que plus éblouissantes.

Le rang d'icône de plusieurs peintures de Léonard de Vinci nous fait parfois perdre le sens de leur matérialité : abondamment utilisées dans l'art moderne et la publicité, elles sont souvent agrandies et retouchées pour arranger les couleurs ou atténuer les craquelures. Modelés par cette vision « pop » de Léonard, et gênés de surcroît par les vitres de protection que la conservation préventive et la sûreté exigent de poser entre l'œuvre et l'œil du spectateur, nous courons le risque d'être déçus par les originaux ! Essayons de comprendre, à l'œil nu, par quels moyens techniques Léonard suggère l'éloignement du paysage ou la fusion d'un personnage avec le fond dans une atmosphère crépusculaire — le fameux *sfumato* — ou comment il parvient à donner à un visage grâce ou puissance selon les besoins (fig. 1).

Fig. 1 : Léonard de Vinci, *La Joconde*, huile sur peuplier, vers 1503-1519, 79,1 x 53,3 cm, Paris, musée du Louvre.

Écrits de l'artiste, contrats passés avec des commanditaires qui mentionnent les matériaux à employer, études préparatoires, œuvre inachevées, choix techniques et traces d'outils visibles à l'oeil nu sur ses peintures, éléments issus des analyses et de l'imagerie scientifique menés en laboratoire, descriptions anciennes… la technique picturale de Léonard est l'une des mieux connues au monde.

La leçon de Verrocchio

Fig. 2 : Atelier d'Andrea del Verrocchio (dont Léonard de Vinci), *Tobie et l'ange*, vers 1470-75. Détrempe sur peuplier, Florence, 83,6 x 66 cm, Londres, National Gallery.

Qu'a-t-il appris dans l'atelier d'Andrea Del Verrocchio à Florence ? À la fois peintre, orfèvre et sculpteur, comme le permet leur corps de métier, Verrocchio enseigne à Léonard le rôle central du dessin, la perspective, héritée de la génération précédente (Leon Battista Alberti, Filippo Brunelleschi etc.), et l'expression de la puissance dans le rendu des volumes. C'est un brillant coloriste qui travaille surtout, à notre connaissance, *à* la détrempe à l'œuf sur panneau de peuplier, la technique médiévale traditionnelle (fig. 2).

Des choix techniques précoces

Fig. 3 : Léonard de Vinci, *Madone à l'œillet*, *tempera* à l'œuf et huile sur peuplier, Florence, vers 1475, 62 x 48,5 cm, Munich, Alte Pinakothek.

Lorsqu'il contribue aux œuvres de Verrocchio puis dans ses premiers tableaux personnels, Léonard montre un goût particulier pour la transparence, les reflets. Dans la *Madone à l'œillet* (fig. 3), si sûrement structurée par la géométrie pour donner la sensation du relief, la pureté de la Vierge s'exprime à travers la transparence du vase en cristal de roche, celle de la robe découvrant sa poitrine, et celle du paysage de montagnes à l'arrière-plan de la loggia — premier essai connu d'un type destiné à faire florès.

C'est cette recherche de transparence qui conduit Léonard à privilégier la technique à l'huile, qui n'est pas, comme on le lit partout, une nouveauté : les traités médiévaux comme les règlements de corporations anciens révèlent que depuis l'Antiquité, on peignait sur tous supports et autant à la détrempe qu'à l'huile ; tout dépendait du projet à réaliser. Ici, les tons de chair présentent pour leur part des défauts techniques qui ont engendré au séchage de fines rides multidirectionnelles dans la matière. De même, des craquelures prématurées très ouvertes se voient dans les parties les plus riches en pigments de la robe bleue de la Vierge, altération typique d'une technique à l'huile : c'est une zone qu'il a dû retravailler avec une couche finale trop maigre ou sur une couche qui n'était pas assez sèche.

La manière dont les couleurs des drapés se répondent sur le fond sombre de la pièce est superbe. Léonard était tout à fait capable de faire chanter les couleurs comme son maître et bien des artistes florentins du Quattrocento, mais il a choisi un autre chemin et peu à peu, assombrit volontairement sa palette. Il en veut d'ailleurs à ses confrères qui se contentent d'étaler des aplats de pigments purs sans y apporter les variations de la lumière ; de même il insiste pour que l'on rende les infinies nuances de vert de la nature.

Les recettes d'un grand maître

Fig. 4 : Manuscrit « A », base du traité de peinture, vers 1490-92 : folio 1, méthode de préparation des panneaux à peindre. Crayon et encre, 22,2 x 16,5 cm (la page), Paris, bibliothèque de l'Institut de France.

Léonard agit en scientifique qui mène ses expériences et consigne ses recettes. C'est à partir du moment où il est établi à Milan auprès du duc Ludovico Sforza, qui lui garantit sa subsistance, qu'il se lance dans la rédaction de notes destinées à former un traité de la peinture : la rédaction du Manuscrit A conservé à la bibliothèque de l'Institut de France à Paris débute vers 1490[1]. Il y consigne la manière de préparer ses panneaux de bois fruitier (cyprès, poirier, sorbier ou, le plus souvent, noyer) : on compte jusqu'à huit couches destinées à régulariser la surface et favoriser l'accroche de la peinture avant le ponçage et la pose du dessin sous-jacent (fig. 4). Le panneau est glissé dans un cadre à rainure qui

[1] Le *Traité de la Peinture* est arrangé par son disciple Francesco Melzi dans les années 1530-1540 et demeure inachevé (Rome, bibliothèque du Vatican, Codex Urbinas Latinus 1270, 1e édition Raphaël du Fresne, Paris, 1651). L'édition française classique du traité, établie par André Chastel en 1960, rassemble des notes issues de ce manuscrit et d'autres écrits du maître.

l'empêche de se déformer[2]. On sait par des analyses dendrochronologiques que la *Belle Ferronnière* du Louvre et la *Dame à l'Hermine* de Cracovie, deux tableaux peints à Milan, proviennent du même tronc de noyer.

Léonard évoque aussi sa palette : il abandonne la terre verte (*verdaccio*) ou terre de Vérone, traditionnellement employée en Italie pour les sous-couches des tons de chair, et lui préfère le vert-de-gris (*verderame,* acétate de cuivre*),* qui ne s'emploie qu'à l'huile et doit être protégé de l'oxydation par un vernis. Il suggère ainsi de le mêler de résine d'aloès, dissoute dans l'eau ou broyée à l'huile. Il cite encore des pigments classiques pour l'époque : la terre de Cologne pour les bruns, le cinabre (actuel vermillon, sulfure de mercure), la sanguine (oxyde de fer) et la laque de garance pour les rouges (un colorant végétal), la céruse (blanc de plomb) pour les blancs, le *giallorino* (jaune de plomb et d'étain) et l'azurite (bleu à base de cuivre). Ses vernis sont à base de résine de genévrier ou de cyprès, récoltées localement. Il n'emploie quasiment plus les matériaux les plus luxueux comme l'or et l'argent, sauf le bleu de lapis-lazuli pour les manteaux de ses Vierges et certains ciels. Alors que la plupart des commanditaires jugent encore la qualité d'une peinture à ses matériaux, Léonard répond par une approche différente.

Léonard à l'œuvre

Fig. 5 : Léonard de Vinci, Adoration des Mages inachevée, dessin à la pierre noire, lavis d'encre et couleurs à l'huile sur bois, Florence, vers 1482, 244 x 240 cm, Florence, galerie des Offices.

Nous possédons encore deux peintures inachevées de la première période florentine, qui sont des témoignages inestimables sur la technique de l'artiste en amont de la rédaction de ses carnets. Commandée par les moines augustins du couvent de San Donato à Scopeto, dans la banlieue de Florence, en juillet 1481, l'*Adoration des Mages* (fig. 5) qui devait orner le retable principal de l'église a fait l'objet d'un contrat avec l'artiste, encore conservé aux Archives d'État de Florence : le tableau devait être prêt sous 24 à 30 mois pour une somme de 300 florins ; couleurs, or (pour le cadre sans doute) et autres dépenses matérielles étaient à la charge de l'artiste. Léonard quitte Florence en laissant le panneau inachevé en 1482. La composition est déjà entièrement dessinée à la pierre noire, retravaillée à l'encre et au pinceau, brune pour les contours et bleutée pour les ombres. Une base de ciel est posée, qui mêle du lapis-lazuli à une forte charge de blanc de plomb. Certains visages d'hommes ou de chevaux sont aboutis : ils portent quelques rehauts de blanc pour les lumières. Les expressions de vénération des Mages, l'agitation du monde alentour sont déjà fixées. L'œuvre était exposée ainsi chez Amerigo Benci (parent de la belle Ginevra dont Léonard fit le portrait) à l'époque de Vasari, vers 1550 et n'a pas quitté Florence depuis lors.

Fig. 6 : *Saint Jérôme pénitent*, vers 1480-1482. Détrempe sur bois, Florence, 102,8 x 73,5 cm, Rome, musées du Vatican.

Saint Jérôme pénitent est déjà somptueux alors qu'il est inachevé (fig. 6). Léonard a laissé en réserve les principales figures destinées à prendre la lumière, et a commencé à

---

[2] Aujourd'hui, il semble que tous les cadres originaux de Léonard soient perdus, en tout cas c'est un aspect peu étudié de sa technique. Le cadre, que l'on suppose doré, devait offrir un effet de contraste utile pour donner de l'éclat à ses compositions.

peindre ses fonds : il a monté ses couches du sombre au clair. La perspective atmosphérique est esquissée à l'aide de glacis d'azurite, légers comme un lavis. Deux niveaux de dessin sous-jacent sont visibles, l'un à la pierre noire pour placer les figures et les plis du drapé, l'autre, liquide, est appliqué au pinceau pour suggérer l'architecture dans la trouée de rochers ou donner plus de force au lion, au premier plan. La puissance musculaire du vieillard et son attitude d'abandon dans la prière sont déjà totalement maîtrisées à ce stade : c'est une question d'ombres justement posées à l'étape des sous-couches. Pour ces aspects précis, Léonard emprunte beaucoup à l'étude sur papier contrecollé sur bois de son maître, Verrocchio, conservée au Palais Pitti à Florence.

Pour le guider dans la réalisation de ses tableaux, Léonard préparait des patrons, certains au crayon de cire ou pastel, d'autres, à l'huile sur une très fine toile de Reims (voir p. 29) dont le caractère très achevé ne pouvait que séduire les collectionneurs. Ces patrons se distinguent des cartons à l'échelle qui, une fois perforés de trous d'aiguille, servaient à reporter le dessin du maître sur le panneau et à en tirer des copies.

L'intention visible

Fig. 7 : *La Vierge aux rochers, 1483-96, détail.* Huile sur bois transposée sur toile, Milan, 1483-86, 199 x 122 cm, Paris, musée du Louvre.

Premier grand tableau de Léonard à Milan, La *Vierge aux Rochers* (fig. 7) était une commande de la confrérie de l'Immaculée Conception pour l'église San Francesco Grande, dont le contrat daté d'avril 1483 est conservé. Léonard y travaille en collaboration avec Giovanni Antonio de Predis, chargé des volets du triptyque. La composition a connu deux versions successives. Celle du Louvre est la première, rejetée par le commanditaire sans doute pour des raisons iconographiques. La seconde, à présent à la National Gallery de Londres, a encore son support de peuplier mais son exécution montre un travail d'atelier, au modelé plus simple et au paysage moins fouillé. Autour de Léonard s'affairaient six élèves qui prenaient part à ses œuvres originales et en tiraient des copies.

La version du Louvre est hélas en très triste état, chargée de repeints devenus discordants. Ils dénaturent le superbe paysage minéral qui accueillait cette vision angélique. Au premier plan, la source n'est presque plus lisible. Léonard a illustré ici les trois types de perspectives : celle de la diminution en fonction de la distance, celle de l'altération des couleurs avec la distance, et enfin celle de la moindre netteté. Comme il le recommande pour donner de la grâce à ses visages, les personnages semblent peints à la tombée du jour, ce qui produit un modelé terreux et fondu tout particulier.

Quant au portrait en buste de Mona Lisa da Giocondo, épouse d'un marchand drapier de Florence, il est devenu culte dès la Renaissance grâce à l'équilibre si parfait entre le rendu réaliste de l'anatomie et des matières, et l'imaginaire du paysage, le tout animé d'une même transparence. D'un portrait immédiat, par la grâce d'un sourire suspendu — jeu de mot sur le nom du modèle — Léonard a fait une figure d'éternité. Même le réseau de craquelures d'âge qui parcourt le panneau chargé de nombreuses couches de vernis oxydés est d'une finesse à pleurer.

La technique du *sfumato,* l'effet vaporeux qui fait la signature du maître, a été récemment dévoilée : il s'agit d'une multitude de glacis à l'huile très peu pigmentés, d'une extrême finesse (quelques microns). Léonard reprend les contours des personnages pour les fondre dans le paysage. Contrairement à la plupart des peintres de la Renaissance qui soulignent les contours pour mieux détacher les figures, lui les estompe.

Fig. 8 : Atelier de Léonard de Vinci, *La Joconde*, vers 1503-1519. Huile sur noyer, 76,3 x 57 cm, Madrid, musée du Prado.

Cet effet a été repris avec plus ou moins de bonheur par ses élèves et ses émules, tels le Flamand Joos van Cleve. À cause de ses modelés très contrastés, et pour avoir privilégié l'ornement sur l'harmonie entre figures et paysage, très vite le style léonardesque a sombré dans le kitsch (fig. 8). Les clients voulaient malgré tout une peinture plus colorée et ostentatoire.

POUR EN SAVOIR PLUS

- Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, éd. André Chastel, Paris, 1964 (rééd. 2004).
- *National Gallery Technical Bulletin* 32, Leonardo da Vinci, Pupil, Painter and Master, Londres, 2011
- M. Menu, dir., *Leonardo da Vinci's Technical Practice*, Paris, 2014.