



HAL
open science

Escape game à la milanaise: “ Le Grand Œuvre du maître anonyme de la Renaissance italienne ”

Xavier d’Hérouville, Aurore Caulier

► **To cite this version:**

Xavier d’Hérouville, Aurore Caulier. Escape game à la milanaise: “ Le Grand Œuvre du maître anonyme de la Renaissance italienne ”. 2023. hal-04257754

HAL Id: hal-04257754

<https://hal.science/hal-04257754>

Preprint submitted on 25 Oct 2023

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.

Escape game à la milanaise : “ Le Grand Œuvre du maître anonyme de la Renaissance italienne ”

Xavier d'Hérouville ^{1*} & Aurore Caulier ^{2*}

Dix années de recherche et d'investigation autour d'un petit panneau composé de deux planches horizontales assemblées à joint vif et au revers soigneusement raboté, peint à la fin du XV^{ème} / début du XVI^{ème} siècle, n'ont pas encore permis d'identifier l'auteur de cette “ Tentation ” traitée sur le mode alchimique du “ Grand Œuvre ”. Registre dont la science anthropogonique est d'une telle profondeur qu'elle ne semble pouvoir être rattachée qu'à une petite élite intellectuelle d'initiés de certaines académies fondées à l'aube de la Renaissance italienne. Ce n'est en effet qu'en Italie, dans la Florence néoplatonicienne de Marsile Ficin, de Pic de la Mirandole et Christoforo Landino, que fleurissait à cette époque un semblable syncrétisme où se mêlaient doctrine chrétienne du Salut, philosophie grecque de la Nature, symbolisme profond des Mystères hellénistiques et gnostiques, pratique de la magie et thérapeutique théurgique... Avant d'essaimer dans la péninsule, puis de diffuser par capillarité en France et finalement dans une grande partie de l'Europe. Indépendamment de cette “ grammaire ésotérique ” qui fait de cette “ planche ” un authentique manifeste aux allures de livre sacré, nous nous sommes attachés dans cette présente étude à l'analyse purement iconographique de l'élément central - quoique topographiquement décentré - de cette représentation, à savoir ce casque inspiré de la “ barbute ” d'origine vénitienne. Nos conclusions font de cette pièce d'armure un élément de preuve supplémentaire pouvant conforter la conviction intime d'une composition léonardienne de ce petit panneau. Cette dernière hypothèse s'appuyant sur le lien structurel établi entre cet élément iconographique et une autre œuvre du maître milanais connue aujourd'hui sous la dénomination de “ Dame à l'hermine ”. Ce rapprochement nous permettant de proposer comme modèle de ce portrait léonardien une tout autre figure milanaise que celle communément admise. In fine, d'une pierre (philosophale) deux coups, ce qui apparaissait jusqu'à lors comme le “ Grand Œuvre ” d'un maître anonyme de la Renaissance italienne vient tutoyer une paternité toute léonardienne, et qui plus est vient éclairer d'un jour nouveau et tout à fait original l'identification du modèle de son chef-d'œuvre milanais, la “ Dame à l'hermine ”, représentation allégorique dans laquelle transparait la force mentale et la beauté que l'on prêtait dans la mythologie aux amazones.

“ Le Grand-Œuvre de Leonardo ” ³ est un petit panneau en bois qui - pour parodier une célèbre publicité des années 1970 - est dans le goût d'une “ Tentation de saint Antoine ” boschienne ... Mais il n'a pas vraiment toutes les caractéristiques d'une “ Tentation de saint Antoine ” boschienne ! Pour preuve, les deux planches horizontales assemblées à joint vif et au revers soigneusement raboté qui le composent ne sont pas en bois de chêne d'origine balte contrairement à l'usage systématique flamand de l'époque ⁴ Une hypothèse permettrait d'expliquer l'utilisation de bois non balte, en l'occurrence français, pour la confection de ce panneau : Au XV^{ème} siècle, les Pays-Bas

méridionaux sont sous la domination des ducs de Bourgogne. Dans ce contexte, il semblerait que de nombreux artistes aient voyagé entre les différentes régions du duché. Il est donc envisageable que l'auteur de cette réalisation soit un Flamand “ expatrié ”... Ou bien à l'inverse qu'il s'agisse d'un artiste “ étranger ” - français ou ayant séjourné/transité en France -formé en Flandre ; il aurait ainsi peint un tableau de style flamand sur un panneau confectionné en France déniché avant de partir ou en cours de route ! Selon pascale Fraiture, *cette dernière supposition permettrait également d'expliquer les petites divergences notées quant à la confection du support,*

¹ PhD, Consultant en expertise d'art, Saint-Cyr-sur-Loire, France ² PhD, Directrice scientifique, musée Richelieu, France * These authors contributed equally to this work

³ <https://hal.science/hal-03966781/document>

⁴ L'usage systématique flamand de l'époque était du bois de chêne, qualifié de “ bois d'Olland ”, importé d'une île de la mer baltique dénommée “ Öland ”

en particulier l'absence de barbes et de bords non peints sur la face du panneau, ainsi que l'absence d'amincissement des rives du panneau au revers, presque toujours présents sur les panneaux flamands⁵.

Le “ motif ” iconographique qui a attiré tout particulièrement, pour ne pas dire accaparé, notre attention dans le cadre de notre présente étude, est l'élément central de cette représentation. Il s'agit de ce casque, qui est directement inspiré d'une pièce d'armure ni flamande, ni française, pour le compte, mais... italienne, puisqu'il s'agit d'une “ barbute ” vénitienne de la fin du XV^{ème}/début XVI^{ème}. Élément central, non par sa situation topographique, excentrée sur la droite, mais parce qu'il attire instantanément l'œil du fait de ses dimensions qui en font la structure la plus massive et imposante de cette mise en scène (Fig.1).



Figure 1 | Exemple de “ barbute ” vénitienne et sa libre interprétation dans le *Grand Œuvre* du maître anonyme de la Renaissance italienne

Notons au passage que ce même “ motif ” iconographique a été repris ultérieurement plus ou moins fidèlement, pour ne pas dire adroitement, par quelques “ suiveurs ” parfaitement identifiés et connus tels que le peintre français Henri Bles, alias Herri Met de Bles et Pieter Huys (Fig.2 et 3).

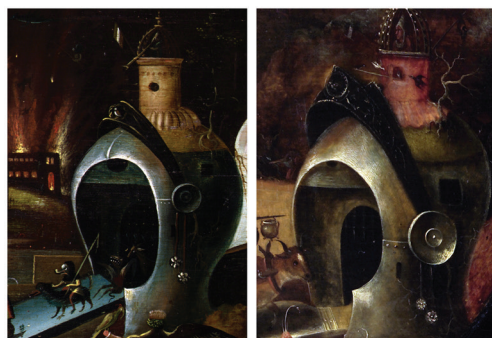


Figure 2 | “ Barbute ” du maître anonyme de la Renaissance italienne et reprise ultérieure du peintre français Henri Bles, alias Herri Met de Bles

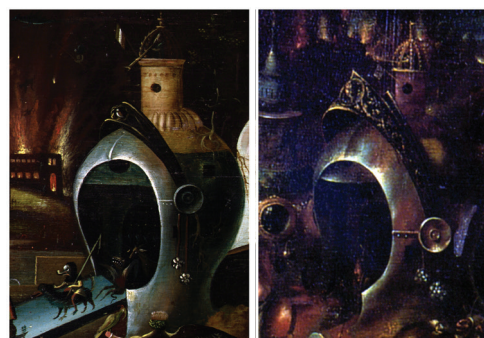


Figure 3 | “ Barbute ” du maître anonyme de la Renaissance italienne et reprise ultérieure réattribuée naguère au peintre flamand Pieter Huys

Mais avant de se prêter au petit jeu des sept différences, il nous apparaît indispensable de décrypter la symbolique de cet élément central autour duquel s'articule toute la mise en scène de ce tableau. Autrement dit, il nous revient de nous plonger dans la “ grammaire ésotérique ” qui fait de cette “ planche ” un authentique manifeste aux allures de livre sacré (Fig.4)



Figure 4 | Le *Grand Œuvre* du maître anonyme de la Renaissance italienne

Le casque tel qu'il s'inscrit dans cette représentation allégorique du “ Grand Œuvre ” alchimique est ici le symbole du ventre, de la matrice dont il présente toutes les caractéristiques physiques et métaphysiques... C'est “ l'Athamor ”, le four des philosophes (Fig.5) , c'est-à-dire le réceptacle de toutes les transmutations opérées par la pierre philosophale. Nous pouvons d'ailleurs observer que les protagonistes défendent ce four *unguis et rostro*, bec et griffes, contre les attaques extérieures : Les adeptes sont ainsi armés d'une épée et se protègent d'un bouclier. Le “ Grand Œuvre ” alchimique est une lutte intérieure de tous les instants visant à cultiver les vertus et à combattre les vices, armes en main et pièces d'armure vissées au corps ; il nécessite une âme

⁵ Pascale Fraiture et Georges Lambert, Rapport d'analyse dendrochronologique, peinture sur panneau, *La Tentation de saint Antoine*, production flamande de la fin du XV^e ou du début du XVI^e siècle, cote P352, IRPA/KIK, Bruxelles (Belg.), 2007

guerrière pour repousser nos “ daimons ”. Tel est bien le sens profond de cette “ Tentation ” sur le mode alchimique du “ Grand Œuvre ”.

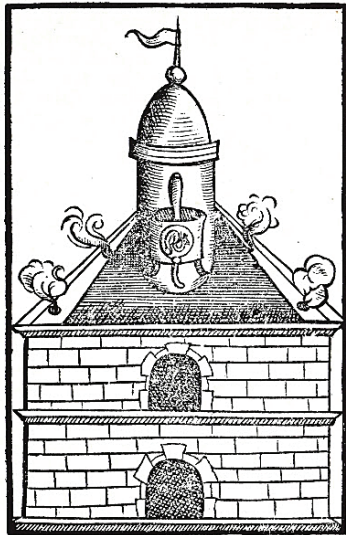


Figure 5 | “ L'Athanor ”, four des philosophes

Après cette petite digression ésotérique, néanmoins indispensable à la compréhension de la suite de cette étude, revenons-en à l'analyse iconographique comparée de ce casque et des versions ultérieures - quelque peu déformées - qu'il a inspirées aux “ suiveurs ” du maître anonyme de la Renaissance italienne. Outre la visière plus ornementale que fonctionnelle sur laquelle nous reviendrons par la suite, au petit jeu des sept différences, la palme revient incontestablement aux contours de la partie avant du casque qui vient encadrer la partie laissée libre du visage du guerrier... ou de la guerrière d'ailleurs ; car s'il est une effigie mythologique que les innombrables représentations antiques et modernes nous ont montrée casquée, c'est bien la figure guerrière et victorieuse de la déesse “ Athéna nikè ” (Fig.6).

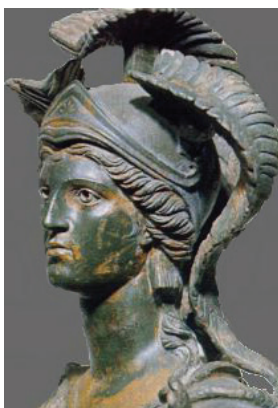


Figure 6 | Athéna nikè, déesse de la guerre et de la victoire

À ce propos, la Renaissance italienne a compté parmi ses figures emblématiques une telle “ amazone ” restée pour la postérité “ la Lionne de Romagne ”⁶ : Caterina Sforza, propre nièce du duc de Milan, Ludovico Maria Sforza, dit “ Il Moro ” (Fig.7).



Figure 7 | Caterina Sforza incarnée à l'écran par Gina McKee⁷

Caterina Sforza naît en 1463 à Milan, des amours de Galeazzo Maria Sforza, comte de Pavie et futur duc de Milan, et de sa maîtresse la comtesse Lucrezia Landriani. Caterina Sforza a été élevée par sa grand-mère paternelle Bianca Maria Visconti dans la cour animée et raffinée des grands poètes et écrivains de la Renaissance italienne. Cette dernière ainsi que son père, lui ont transmis leur passion pour la guerre et la chasse (Fig.8) et lui ont appris l'art de gouverner.



Figure 8 | Femmes chassant le lapin au furet dans le Psautier de la Reine Marie

S'il est donc une figure féminine de guerrière qui marqua la Renaissance italienne et inscrivit le poing levé son nom en lettres de sang et d'or dans la légende de ses multiples conjurations, c'est bien en effet celle de Caterina Sforza, “ la Lionne de Romagne ”. Caterina Sforza, qui combattit en armure, épée à la main, les armées de la toute puissante et redoutable famille des Borgia ! La postérité ne s'y est pas trompée et son personnage d'héroïne est aujourd'hui encore mis en scène au travers la série d'une bande-dessinée⁸ et celle d'un des plus célèbres jeux-vidéos historiques d'action-aventure et d'infiltration en monde ouvert⁹. Caterina Sforza, “ la Lionne de Romagne ”, fut ainsi l'un des personnages féminins les plus romanesques et aventureux de la

⁶ <https://hal.science/hal-04066899/document>

⁷ *The Borgias*, série télévisée créée par Neil Jordan

⁸ Jean-Pierre Pécau, Gabriele Parma et Dimitri Fogolin, *Les Reines de sang - Catherine Sforza, la lionne de Lombardie*, éditions Delcourt

⁹ *Assassin's Creed II, Assassin's Creed : Renaissance, Assassin's Creed : Brotherhood*, développés et édités par Ubisoft

Renaissance italienne. Décrite par ses contemporains comme une femme sophistiquée, belle et pleine d'esprit (Fig.8).



Figure 8 | Portrait de Caterina Sforza par Lorenzo di Credi

Ils lui prêtaient également un tempérament pour le moins indépendant et volontaire : Une main gantée de velours qui n'a jamais craint de croiser le fer avec les hommes, aussi puissants et redoutables soient-ils que les Borgia ! Outre qu'elle ait côtoyé avec aisance les plus grands génies de l'art et de la culture de son époque, elle a également enfreint sans complexe nombre de conventions et dépourssiéré moult principes, jusqu'à flirter avec l'alchimie. Au tournant du XV^{ème} siècle, Caterina Sforza a rédigé ainsi plus de quatre cents recettes de beauté et de bonne santé – teintées de formules alchimiques – dans un manuscrit intitulé *Experimenti*. Existant dans une transcription du XVI^e siècle produite par Lucantonio Cuppano (1507-1557)¹⁰, le manuscrit comprend des instructions pour la fabrication de couleurs pour les lèvres, de lotions et de teintures capillaires (avec une nette préférence pour une teinte blonde ou rouge), des prescriptions pour traiter des affections allant de la fièvre et des maux de tête à l'épilepsie et à l'infertilité et des recettes pour améliorer la libido et " restaurer " la virginité... Plus loin encore, il donne des instructions pour produire la pierre philosophale et la quintessence : l'élixir censé protéger et guérir de toutes les maladies et qui plus est assurer la jeunesse éternelle... À titre d'exemple, cette recette " d'eau de talc " censée atteindre plusieurs de ces objectifs à la fois : *Le talc est l'étoile de la terre et a des écailles brillantes ; on le trouve sur l'île de Chypre et sa couleur est similaire à celle de la citrine; dans une masse, il semble vert, et dissous dans l'air, il semble cristallin ; et il a les vertus suivantes, sans parler d'autres non notées dans ce livre, qui seront le désir de l'alchimiste de découvrir : Premièrement, rendre les femmes belles et enlever toutes les taches ou marques du visage, de sorte qu'une femme de soixante ans paraîtra avoir vingt ans. Aussi... mélangée à du vin blanc, sa poudre guérira celui qui est empoisonné et celui qui boit la poudre dans du vin blanc sera protégé ce jour-là du poison et de toute maladie ou peste. Aussi... cette eau transforme l'argent en or, et rend les faux*

bijoux parfaits et fins. Les recettes à multiples facettes comme celle-ci, informées par la pratique alchimique, abondaient dans la culture scientifique moderne. Ils circulaient en manuscrits et imprimés, parmi les hommes et les femmes, de bouche à oreille et par l'intermédiaire de réseaux épistolaires, commerciaux et courtois. Privilégiant l'expérience directe, l'observation et l'application à l'étude ou à l'explication théorique, les recettes contenues dans les *Experimenti* de Caterina Sforza reflètent le caractère empirique et hétérogène de la science moderne. Comme les livres imprimés de secrets qui allaient exploser en popularité au début du 15^{ème} siècle (décrits dans *Science and the Secrets of Nature* de William Eamon), le manuscrit de Caterina Sforza efface les frontières entre alchimie et médecine, pratique et obscur, maison et cour. Sa quête des secrets du " Grand Œuvre " n'est pas seulement consignée dans le manuscrit qu'elle lègue à son fils (le condottiere Giovanni dalle Bande Nere, père de Cosme I^{er} de Médicis), elle en fait également mention dans des lettres à son apothicaire, à ses agents, aux membres de sa famille et à d'autres passionnés d'alchimie dans toute l'Italie. L'activité de Caterina Sforza la situe aux origines d'un intérêt des Médicis pour l'alchimie et l'expérimentation qui s'étendra jusqu'au XVII^{ème} siècle, tout en la positionnant dans le panorama plus large de l'activité scientifique des femmes modernes.

Et c'est fort de cette nouvelle digression, historique cette fois, que notre " escape game à la milanaise " nous amène à grands pas vers la porte de sortie... Parce que les contours singuliers de la partie avant du casque qui vient encadrer la partie laissée libre du visage du... ou de la guerrière d'ailleurs, figure centrale du " Grand Œuvre " du maître anonyme de la Renaissance italienne vient s'adapter au millimètre près aux contours de la coiffe non moins singulière du portrait de " la Dame à l'hermine " de Léonard de Vinci (Fig.9 et 10) !



Figure 9 | La Dame à l'hermine de Léonard de Vinci

¹⁰ *Experimenti de la Ex[cellentissima S]ignora Caterina da Furlj Matre de lo inlux[trissimo S]ignor Giovanni de Medici*, in Caterina Sforza, ed. Pier Desiderio Pasolini, v. 3, 617-618 (Rome : Loescher, 1893). La transcription de Cuppano du XVI^{ème} siècle est conservée dans des archives privées.

Et quand nous évoquons les contours singuliers de la partie avant de ce casque, c'est tout à la fois intrinsèquement, eut égard au standard de la “ barbutte ” vénitienne dont il s'inspire (Fig.1), et relativement - au petit jeu des sept différences - eut égard aux versions réalisées par les “ suiveurs ” du maître anonyme de la Renaissance italienne : En effet, ni l'un, ni l'autre, des casques de Henri Bles, alias Herri Met de Bles et de Pieter Huys n'ont été manifestement conçus pour s'adapter et s'ajuster au millimètre près aux contours du visage de “ la Dame à l'hermine ” de Léonard de Vinci. Ainsi en est-il des “ suiveurs ” qui fatalement finissent par perdre le “ fil d'Ariane ” - en l'occurrence ici pourrions-nous dire le “ fil d'Athéna ” - du ou des maîtres dont ils se sont inspirés... Au risque de voir au fil du temps l'essence même de leurs œuvres originales se perdre, reléguant ainsi leur sens premier et le message subtile attendant dans la nuit des temps.

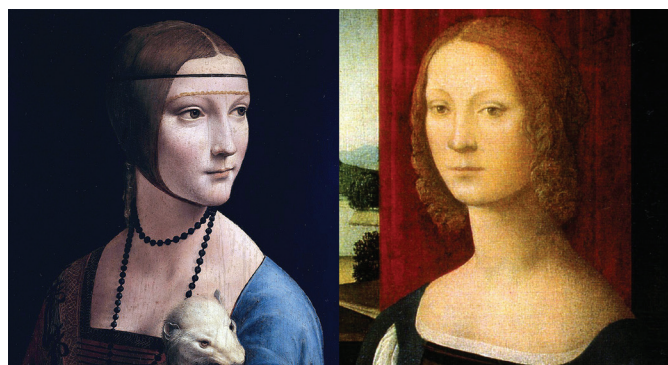


Figure 11 | *La Dame à l'hermine* de Léonard de Vinci et le *portrait de Caterina Sforza* par Lorenzo di Credi

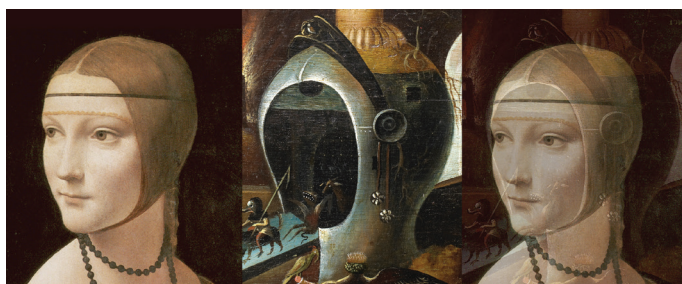


Figure 10 | Superposition et transparence du casque du Grand Œuvre du maître anonyme de la Renaissance italienne et du visage de *la Dame à l'hermine* de Léonard de Vinci (de gauche à droite)

“ Dame à l'hermine ”, dont les naturalistes s'accordent à dire que le mustélidé en question contenu - pour ne pas dire “ maîtrisé ” - d'une main de fer est en réalité un furet albinos, exemple ancien de furet de compagnie, dont la visibilité de la robe était particulièrement prisée pour la chasse au lapin ¹¹. Et c'est à présent, avec la requalification de cet élément iconographique aux allures d'attribut, dernière clé de la porte de sortie de notre “ escape game à la milanaise ”, que notre casque du “ Grand Œuvre ” du maître anonyme de la Renaissance italienne prend définitivement, au sens propre comme au figuré, figure humaine : celle de Caterina Sforza, la “ Lionne de Romagne ”... Caterina Sforza, tout à la fois incarnation de Diane chasseresse et d'Athéna nikè guerrière et victorieuse, mais aussi maîtresse de l'expérimentation, et de l'alchimie en particulier, dont elle partagea la connaissance avec quelques autres disciples de la Renaissance italienne. Au-delà des traits de similitude apparents remarquables de son visage avec celui du portrait de la “ Dame à l'hermine ” de Léonard de Vinci (Fig.11, 12 et 20), c'est incontestablement son portrait psychologique et sa personnalité - pour ne pas dire son âme - qui transparaissent au travers du “ Grand Œuvre ” du maître anonyme de la Renaissance italienne.

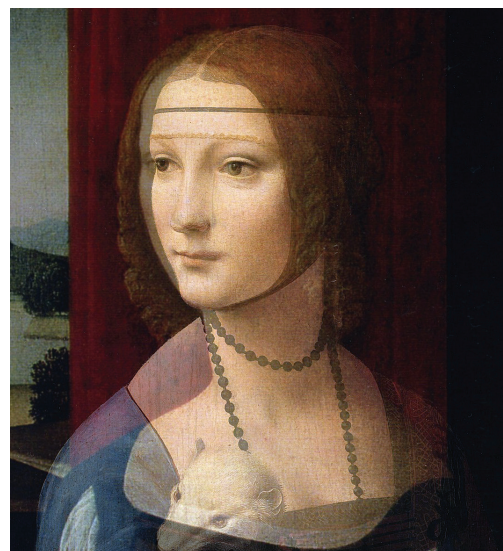


Figure 12 | Superposition et transparence du *portrait de Caterina Sforza* par Lorenzo di Credi et de *la Dame à l'hermine* de Léonard de Vinci

In fine, d'une pierre deux coups, ce qui apparaissait jusqu'à lors comme le “ Grand Œuvre ” d'un maître anonyme de la Renaissance italienne se rapproche d'une reconnaissance de paternité toute léonardienne, et qui plus est vient éclairer d'un jour nouveau et tout à fait original l'identification du modèle de son chef-d'œuvre milanais, la “ Dame à l'hermine ”, représentation allégorique dans laquelle transparait la force mentale et la beauté que l'on prêtait dans la mythologie aux amazones. C'est à Caterina Sforza, grande prêtresse de l'expérimentation et de l'alchimie, que le maître anonyme - quoiqu'à présent partiellement démasqué - de la Renaissance italienne vient rendre hommage au travers de cette “ Tentation ” traitée sur le mode alchimique du “ Grand Œuvre ”.

Juste pour le plaisir, afin d'immortaliser la photo de la sortie victorieuse de notre “ escape game à la milanaise ”, portons

¹¹ <https://fr.wikipedia.org/wiki/Furet>

notre attention une dernière fois sur deux “ motifs ” qui ne sauraient échapper à notre sagacité dans cette chasse aux détails aux allures de jeu de piste.

Tout d'abord, la main de fer de la “ Dame à l'hermine ”, alias Caterina Sforza, telle que dessinée par Léonard de Vinci présente des similitudes remarquables avec celle esquissée pour son ébauche de “ Saint Jérôme ” (Fig.13 et 14).

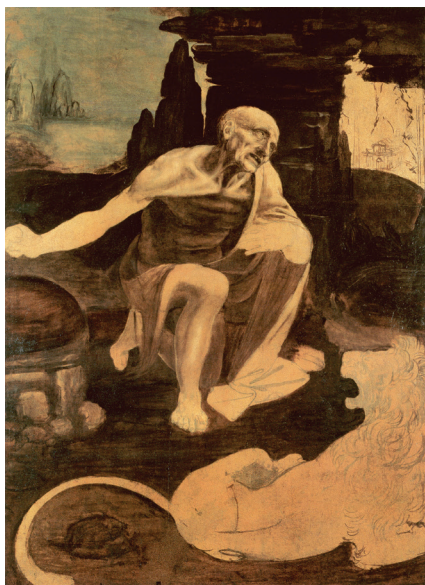


Figure 13 | Saint Jérôme par Léonard de Vinci

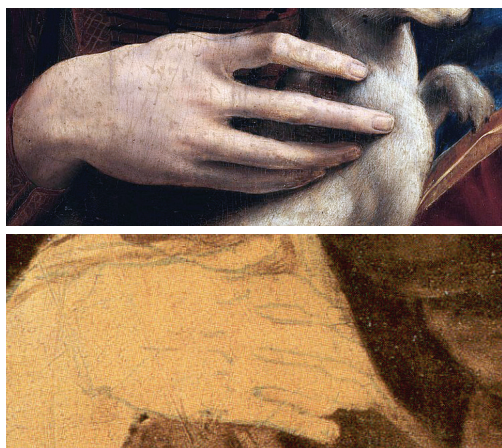


Figure 14 | Mains de la Dame à l'hermine et du Saint Jérôme par Léonard de Vinci

Personne jusqu'à présent ne semble s'être encore interrogé sur la posture réelle improbable du “ Saint Jérôme ” ébauché par Léonard de Vinci. Force est de constater que s'il a bien un genou, en l'occurrence le gauche, à terre... Alors son bras et son avant-bras ipsilatéraux dressés vers l'avant sont comme en suspension

au-dessus du vide est et sa main gauche paraît contenir, pour ne pas dire “ maîtriser ”, un élément totalement invisible... Une simple translation diagonale virtuelle du lion se trouvant couché devant lui, pourrait pourtant changer la donne et donnerait ainsi un éclairage nouveau, plus cohérent, à cette ébauche de Léonard de Vinci (Fig.15)

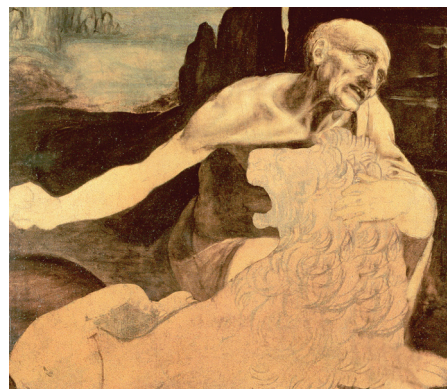


Figure 15 | Saint Jérôme par Léonard de Vinci : translation diagonale virtuelle

Et, cette fois encore, d'une pierre (philosophale ?) - que saint Jérôme tient à bout de bras dans sa main droite - deux coups : Le rapprochement iconographique entre la “ Dame à l'hermine ”, alias Caterina Sforza, et le “ Saint Jérôme ” de Léonard de Vinci est encore plus saisissant (Fig.16)

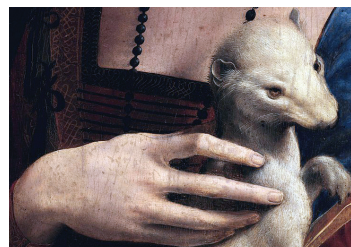


Figure 16 | “ Maîtrise ” animale d'une main de fer de la Dame à l'hermine et du Saint Jérôme par Léonard de Vinci

Daniel Arrasse lui-même ¹² affirmait que *certaines images persistent dans l'œuvre de Léonard de Vinci et reçoivent des noms différents selon le contexte où elles sont utilisées. Plus que des images, ce sont des configurations potentielles*

¹² Daniel Arrasse, *Léonard de Vinci*, éditions Hazan, 2011

d'images qui se transforment et ne sont donc jamais vraiment identiques ! Léonard de Vinci reprend ainsi certains “ motifs ” indépendamment du thème pour lequel ils ont été inventés. Il semble ainsi souvent travailler, comme pour eux-mêmes, des “ motifs ” et les adapter aux projets spécifiques qu'il doit affronter plus qu'il ne le fait dépendre de ces projets. “ Arbre généalogique ”, “ unité transversale ”, cette pratique entraîne une circulation abondante de “ motifs ”, complets ou partiels, de dessins en dessins et d'œuvres en œuvres, qui assure à l'ensemble de la production léonardienne une cohérence. Dans d'autres cas, c'est une configuration partielle qui revient en ayant presque l'air d'être un attribut du personnage auquel elle correspond. Et Daniel Arasse de conclure que ce rythme de la création et le labyrinthe que les associations d'idées et d'images entrelacent entre les “ motifs ”, les condensations qui s'y font jour pour disparaître et refaire surface sous une forme déplacée interdisent une approche linéaire de son évolution de peintre... C'est la raison pour laquelle nous avons choisi ce titre pour le moins décalé, si ce n'est un brin provocateur, “ d'escape game à la milanaise ” s'agissant de l'étude analytique de petit panneau peint, parce qu'il s'est très vite révélé être un entrelac de “ motifs ” léonardiens dont il nous fallait à défaut de pouvoir en démêler tous les fils, tout du moins tenter d'en suivre le fil... d'Ariane, porte après porte, chaque “ motif ” nommément justifié étant la clef d'un nouveau passage. Nous sommes par là-même intimement convaincus - à l'instar de Daniel Arasse - de l'existence d'une unité transversale non linéaire, mais néanmoins quasi- phylogénétique de l'œuvre de Léonard de Vinci par la “ circulation ” de ces “ motifs ” - complets ou partiels - de dessin en dessin et d'œuvre en œuvre. Le rythme de sa création qui par association d'idées et d'images, tel de “ dolci vinci ” forme un fil d'Ariane qui nous entraîne dans le labyrinthe de son œuvre picturale où les “ motifs ” se condensent puis s'éclipsent avant de resurgir plus oultre sous une forme déplacée (différente), transformée/métamorphosée... Peut-être comme si Léonard de Vinci avait voulu en fait donner une unité à l'ensemble de son œuvre picturale avec la volonté de donner à voir au final le “ déroulé ” d'une seule et même fresque, exactement comme ce qu'il aurait souhaité pouvoir faire avec l'ensemble de ses traités qu'il projetait de réunir et relier en une seule et même encyclopédie du savoir universel de son siècle ?

Mais, qu'en est-il donc de ce “ motif ” de la main de fer maîtrisant un carnassier prédateur “ circulant ” entre Caterina Sfoza sous les traits de la “ Dame à l'hermine ” et le “ Saint Jérôme ” de Léonard de Vinci ? Le lion est le symbole de la Force, tant dans son acception physique que morale. On le retrouve ainsi symboliquement associé à l'organe du cœur et philosophiquement parlant à “ l'ouverture du cœur ”. Telle peut-être encore la lecture de l'arcane n° XI du Tarot représentant “ la Force ” (Fig.17) : Une gente dame de poigne ouvrant d'une main de fer la gueule d'un lion assis à ses pieds qu'elle maîtrise entre ses jambes.



Figure 17 | Arcane n°XI du Tarot : La Force

Que ce soit pour Caterina Sforza, “ la Lionne de Romagne ” - dont nous ne manquerons pas de le rappeler ici la racine étymologique du nom de famille est “ forza ”, la Force - au travers de l'exercice de l'alchimie, comme pour saint Jérôme au travers de celui de l'acèse, la maîtrise de soi, par la voie du “ Grand Œuvre ” pour l'amazone ou par celle de “ l'Illumination ” pour l'anachorète, passe par l'acquisition de la Force morale que seule rend possible “ l'ouverture du cœur ”. Et que dire encore , pour en finir avec ce “ motif ”, du prénom prédestiné de celui que nous présentons comme étant l'auteur de cette “ planche ” du “ Grand Œuvre ” : Leonardo, alias lion ardent ?

Et pour terminer, nous en arrivons à ce deuxième et dernier “ motif ” : la visière plus ornementale que fonctionnelle de ce casque à fonction “ d'Athanor ” et élément central du “ Grand Œuvre ” (Fig.18).



Figure 17 | Visière ornementale du casque du “ Grand Œuvre ”

La partie haute de cette visière ornementale est écussonnée et nous offre à voir un nouveau “ motif ” à valeur de “ signature ” (Fig.18), qui plus est, cette fois encore, à valeur de double “ signature ”.



Figure 18 | “ Motif ” de la partie haute écussonnée de la visière du casque du “ Grand Œuvre ”

Il représente un rapace diurne appelé “ Nibbio bianco ” ou “ Elanion blanc ”, mieux connu sous le nom de “ Milan blanc ” (Fig.19). Celui-ci est positionné au centre d'une couronne tressée à deux brins dont l'entrelacement se prolonge le long des branches de la visière, de sorte qu'on peut ici clairement parler de “ dolci vinci ”¹³, de lacs d'amour ou entrelacs, suivant la mode milanaise de la Renaissance italienne.



Figure 19 | Nibbio bianco ou Elanion blanc, encore appelé Milan blanc

Nous avons donc ici d'une part la “ signature ” des origines milanaises de Caterina Sforza, écussonnée sur la visière de ce que nous avons l'intime conviction être son propre casque pour toutes les bonnes raisons développées précédemment dans cet étude, rien d'étonnant donc dans cette certification... Mais également celle des “ dolci vinci ”, attaches milanaises de Léonard de Vinci, le document officiel enregistrant son enterrement le désignant ainsi comme étant *Lionard de Vincy noble milanaïs, premier peintre et ingénieur et architecte du Roy, mécanicien d'État et ancien directeur de peinture du duc de Milan...* Et que dire encore, pour en terminer avec ce dernier “ motif ” et boucler du même coup la boucle de cette étude, de ce souvenir d'enfance - qui s'inscrit sans doute dans le même registre que celui de l'Aigle noir de Barbara - rapporté par Léonard de Vinci dans l'un de ses carnets de notes : *Questo scriver si distintamente DEL NIBBIO par che sia mio destino, perche nella mia prima ricordatione della mia infantia e mi pareva che essendo io in culla, che UN NIBBIO venissi a me e mi aprissi la bocca colla sua coda e molte volte mi percuotessi con tal coda dentro alle labbra*¹⁴.



Figure 20 | Superposition et transparence du “ Grand Œuvre de Leonardo ” et de Caterina Sforza sous les traits de la Dame à l'hermine de Léonard de Vinci

*La science ésotérique que révèle ce tableau est d'une telle profondeur que l'on peut se demander où et comment un Moyen Age, a pu l'acquérir. Quelles universités ou académies enseignaient pareille anthropogonie ? Ce n'est qu'en Italie, dans la Florence néoplatonicienne de Marsile Ficin, de Pic de la Mirandole et Christoforo Landino, que fleurissait un semblable syncrétisme où se mêlaient doctrine chrétienne du Salut, philosophie grecque de la Nature, symbolisme profond des Mystères hellénistiques et gnostiques, pratique de la magie et thérapeutique théurgique*¹⁵.

Et c'est ainsi que s'achève cet “ escape game ” qui nous a fait “ circuler ” de “ motif ” en “ motif ” dans les arcanes des “ dolci vinci ” mis en scène par le maître de la Renaissance italienne.

¹³ “ che me legasse con si dolce vinci ” (Dante Alighieri, Le Paradis, chant XIV). La branche de cette visière ornée de “ dolce vinci ”, entrelacs peints en tons clairs sur fond sombre, bordés de part et d'autre d'un trait du même ton clair clair n'est pas sans rappeler l'auréole à valeur de visière d'une autre œuvre de l'atelier milanaise de Léonard de Vinci connue sous le nom de “ Madone de Laroque ” (https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Madone_de_Laroque)

¹⁴ Leonardo da Vinci, Codex atlanticus, folio 66v

¹⁵ Wilhelm Fraenger, *Le Royaume millénaire de Jérôme Bosch*, éditions Denoël, 1947