



HAL
open science

Les Fourberies de Léonard de Vinci & Jérôme Bosch

Xavier d'Hérouville, Aurore Caulier

► **To cite this version:**

Xavier d'Hérouville, Aurore Caulier. Les Fourberies de Léonard de Vinci & Jérôme Bosch. 2023.
hal-04332656

HAL Id: hal-04332656

<https://hal.science/hal-04332656>

Preprint submitted on 9 Dec 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.

Les Fourberies de Léonard de Vinci & Jérôme Bosch

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

À la Renaissance, dire d'un italien qu'il est fourbe - « furbo » - est un compliment. À cette époque, en effet, les fourberies, à l'instar des facéties et des espiègleries, sont le propre des grands esprits, des esprits surdoués dirait-on plus spécifiquement aujourd'hui. Si Leonardo da Vinci est connu pour l'excellence de ses réalisations picturales, l'intelligence de ses oeuvres vue sous l'angle de la fourberie l'est beaucoup moins... Celle de Jheronimus Bosch, son contemporain et alter ego septentrional, encore moins... Les visuels croisés et décroisés qui illustrent cet article sont de très libres extrapolations qui n'engagent que leur auteur. Ils sont ici proposés et non imposés. Le lecteur avisé s'en fera une opinion au premier coup d'oeil, son imaginaire fera le reste... À la lumière de ces différents éléments de convergence présentement décryptés, gageons que l'esprit de curiosité des spécialistes de Léonard de Vinci et de Jérôme Bosch ait été aiguisé, ce, au point de les inciter à retourner chercher dans les carnets de dessins (et plus particulièrement ceux attribués par défaut à leurs « suiveurs ») et les œuvres peintes des deux maîtres d'autres éléments de détail iconographiques concordants.

Portrait de *Joconde*, *Reine d'Égypte*, de la main de Léonard de Vinci ?



Figure 1 | Copie de *la Joconde* de Léonard de Vinci ³

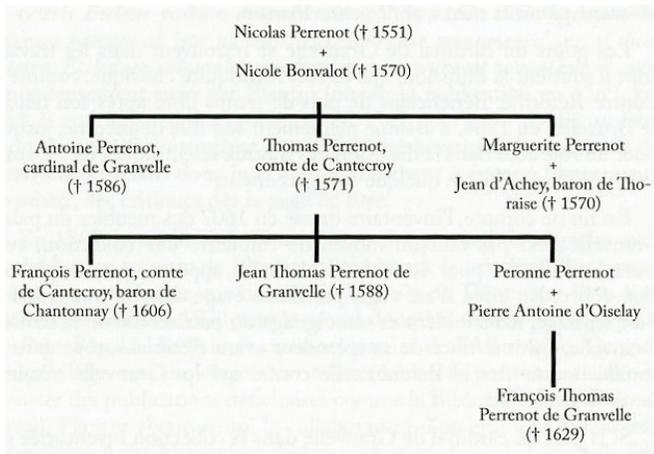


Figure 2 | *Succession du cardinal Antoine de Granvelle* par Simon-Pierre Dinard ⁴

Désigné comme héritier (Fig.2), François Thomas s'est réservé toutefois d'accepter la succession du cardinal Antoine de Granvelle sous bénéfice d'inventaire. La démarche prudente de François Thomas a donc donné lieu à la rédaction d'un inventaire des meubles contenus dans le palais Granvelle à la mort de François Perrenot. Mené par le chanoine Claude Boitouset, officiel de Besançon, l'inventaire débute à Besançon le 3 novembre 1607. La description des meubles s'achève en février 1609. Le document

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 Huile sur panneau de chêne, 74 x 52 cm, Vente Artcurial du 09/11/2021

⁴ *Les Cardinaux de la renaissance et la modernité artistique*, sous la direction de Frédérique Lemerle, Yves Pauwels et Gennaro Toscano, p. 157-168, IRHIS, 2009

ici étudié et conservé à la Bibliothèque d'étude et de conservation de Besançon sous la cote ms 1627, est une copie collationnée à Besançon le 12 novembre 1664 sur une copie elle-même collationnée à Bruxelles le 1er juillet 1664 d'après original. La copie de Bruxelles doit être celle conservée aux Archives générales du royaume sous la cote manuscrits divers n° 1039/c. Malgré les travaux d'Auguste Castan ou de Jules Gauthier, réalisés à partir d'un document moins complet, puisqu'il manque la bibliothèque et le "trésor" (les archives), mais qui semble contemporain de la rédaction de l'inventaire original et présentait l'avantage pour ces deux auteurs de donner des attributions aux peintures, l'édition complète et l'étude de l'ensemble n'ont pas été faites. Le n° 50 de la collection Granvelle de la Bibliothèque de Besançon est cependant une étape importante dans la rédaction de l'inventaire, un document préparatoire, délaissant les formules juridiques pour se consacrer essentiellement au mobilier et aux œuvres.

Charles Quint. Protecteur éclairé des savants et des artistes de son temps. Mécène et collectionneur avisé. Il fut également le bâtisseur du palais Granvelle à Besançon. Charles Quint l'envoya comme négociateur auprès de François 1er – entre 1526 et 1528 – notamment pour surveiller l'exécution du traité de Madrid.

(?) Il s'agit du portrait de Mona Lisa, connue sous le nom de Joconde, par Léonard de Vinci : l'original de ce chef-d'œuvre est au Louvre, et on en connaît plusieurs copies très belles à Madrid, en Angleterre et en Russie.

Cette note de bas de page date relative au *portrait de Joconde, reine d'Égypte* est l'œuvre d'Auguste Castan, auteur de cette monographie et a donc été rédigée en 1867. Or, le *portrait de Joconde, reine d'Égypte* ne faisait plus partie de la collection de la maison Granvelle depuis sa dispersion à la fin du 17^{ème} siècle. Alors, ce tableau de la main de Leonardo da Vinci pouvait-il être en fait non pas la copie mais l'original de ce chef-d'œuvre qui est depuis 1798 seulement au Louvre ? Nicolas Perrenot aurait-il pu l'obtenir de François 1er lui-même, en gage de complaisance dans sa mission de surveillance de l'exécution du traité de Madrid ? *Joconde, reine d'Égypte*, ce tableau de la main de Leonardo da Vinci pouvait-il être en fait non pas la copie mais bien l'original du chef-d'œuvre qui est depuis 1798, seulement, au Louvre ? Son support en bois de chêne permet d'en douter. Une erreur d'appréciation de la nature du support pouvant être a priori écartée compte-tenu de la rigueur obstinée avec laquelle l'auteur de cet inventaire a su décrire chacune des pièces de cette collection, tant par la nature de leurs différents supports (toile, plaque de cuivre, bois) que par celle de leurs encadrements respectifs (noyer, sapin, etc.), ainsi que par leur état et leurs dimensions précises. Gageons donc que ce support en bois de chêne était suffisamment remarquable à cette époque pour être dûment rapporté. Ce qui pour finir ne nous laisse comme hypothèses pour ce tableau que celle d'une version de *la main de Leonardo da Vinci* copiée sur *la Joconde* qui est actuellement au Louvre, ou bien encore celle d'un original peint sur bois de chêne dont la Joconde du Louvre ne serait plus alors qu'une "cheap copy" peinte sur bois de peuplier... Alors, la copie de *la Joconde* vendue aux enchères en novembre 2021 par Artcurial (Fig.1) pourrait-elle être ce *portrait de la main de Leonardo da Vinci* mentionné comme tel dans l'inventaire de 1607 du palais Granvelle à Besançon ?

Rien ne le prouve, mais tout pourrait porter à le croire :

- Son support en bois de chêne identique à celui décrit dans l'inventaire de 1607 du palais Granvelle à Besançon. Caractéristique d'autant plus remarquable qu'a priori aucune des nombreuses copies de la Joconde répertoriées au travers le monde ne semble avoir été réalisée sur un support de cette nature,

- Ses dimensions cadre inclus compatibles avec celles de la moulure noircie décrite dans l'inventaire de 1607 du palais Granvelle à Besançon.



Figure 3 | Monographie du Palais Granvelle à Besançon par Auguste Castan ^{5,6}

Portrait de Joconde, reine d'Égypte, fait sur bois de chêne, de la main de Leonard de Vinci, tel est bien le titre exact donné en 1607 au portrait mentionné en page 66, lignes 3 et 4, dans l'inventaire des meubles du palais Granvelle :

Pourtraict de Joconde, royne d'Égypte, fait sur bois de chasne, de la main de Leonardo da Vinci (1), sa molure noircie, haulte d'environ trois piedz et large de deux, n° 258.

Comme stipulé en préambule, cet inventaire fut réalisé en 1607, immédiatement après la mort de François Perrenot (Fig.3), le dernier descendant par les mâles de la famille du chancelier Nicolas de Granvelle. Nicolas Perrenot (1486-1550), seigneur de Granvelle fut premier conseiller d'État et garde des sceaux des royaumes de Naples et de Sicile au service de l'empereur

— 66 —
avec double moulure de noyau et un filet de jaspe au milieu d'icelle, hault d'environ deux piedz et un peu plus large, n° 257.
Pourtraict de Joconde, royne d'Égypte, fait sur bois de chasne, de la main de Leonardo da Vinci (1), sa molure noircie, haulte d'environ trois piedz et large de deux, n° 258.
Le Triumphe d'Amour, fait sur toile de la main de Jean de Hez (2), peintre du roy de France, hault d'environ quatre piedz, large d'autant, sans moulure, n° 259.
Pourtraict de Scipion, fait sur toile de la main de Perdonone (3), large d'environ quatre piedz et demy et trois piedz et demy d'haulteur, sans moulure, n° 260.
Le pourtraict de Rafael d'Urbain et dudit Perdonone (4), faict sur toile, hault d'environ quatre piedz et large d'environ trois et demy, sans moulure, n° 261.
Pourtraict d'une teste colossale de la main du Titien, fait sur toile, hault d'un pied et demy et d'autant de largeur, son chasnis de sapin, ledit pourtraict ja caduque, n° 262.
Pourtraict d'une Vénus et d'un Satyre, fait sur lame de cuivre, d'haulteur d'environ un pied, avec sa moulure d'ébène, n° 263.
Et un aultre d'une Vénus et d'un Satyre, faictz sur lame de cuivre, avec un petit enfant, de semblable haulteur, largeur et moulure, n° 264.
En la grande garde-robe y a quatre pièces peintes de blanc et noir, sur toile, avec leurs chasnis et moulure de sapin, toutes caduques et pourries, non cothées.

(1) Il s'agit du portrait de Mona Lisa, connue sous le nom de Joconde, par Léonard de Vinci : l'original de ce chef-d'œuvre est au Louvre, et on en connaît plusieurs copies très belles à Madrid, en Angleterre et en Russie.
(2) Connue en France sous le nom de maître Hez, ce peintre, né à Florence en 1496, fut le surintendant des travaux d'art de François 1^{er} ; il mourut à Fontainebleau en 1531.
(3) Litalio (Jean-Antoine), dit le Perdonone, du nom d'un village de Frioul où il naquit en 1484, acquit une grande célébrité dans la peinture murale ; il mourut en 1560.
(4) Serait-ce le double portrait qui est au Louvre et que l'on a longtemps intitulé : Raphaël et son maître d'armes ?

⁵ Mémoires de la Société d'émulation du Doubs, 4e série, 2e vol., 1866

⁶ La Monographie du palais Granvelle à Besançon, par M. Auguste Castan, conservateur de la Bibliothèque et des archives de la ville de Besançon, soigneusement et clairement écrite, avec des détails intéressants sur la famille et la biographie des deux personnages qui jouèrent un rôle si important au XVI^{ème} siècle. Les pièces justificatives contiennent une lettre d'Éléonore d'Autriche, reine douairière de France, au chancelier de Granvelle, sur la mort de François 1er, et un document particulièrement curieux : l'inventaire des meubles de la maison de Granvelle. Nous y voyons que le palais de Besançon contenait plus de deux cent cinquante tableaux, dont plusieurs de premier ordre, Vinci, Titien, Dürer, Holbein, Corrège, et surtout une grande quantité de flamands, et particulièrement beaucoup de paysages de la première moitié du XVI^{ème} siècle (Compte-rendu de la Monographie du palais Granvelle à Besançon par Auguste Castan, Bibliothèque de l'École des chartes, tome 31, p. 116-117, 1870)

Rien ne le prouve donc, mais gageons que les investigations à venir dans les archives notariales et autres permettront d'établir la traçabilité de cette hypothèse, et que l'ensemble des techniques d'expertise scientifique dont nous disposons aujourd'hui permettront de conforter - ou d'écarter - très rapidement *la main de Leonardo da Vinci*, telle que décrite dans l'inventaire de 1607 du palais Granvelle à Besançon.

La Joconde de Jérôme Bosch ?



Figure 4 | Visage extrait du panneau latéral du *Jardin des délices*, alias *la Fête des métamorphoses* de Jérôme Bosch et Visage de *la Joconde Hekking* attribuée à un maître flamand anonyme

Alors, la copie de *la Joconde*, alias *la Joconde Hekking*, vendue aux enchères en juin 2021 par Christie's (Fig.4) pourrait-elle être une copie de *la main de Jérôme Bosch* eut égard à ce visage présentant quelques traits de similitude remarquables, esquissés dans l'un des deux volets du *Jardin des délices*, alias *la Fête des métamorphoses* ?

Cette fois encore, rien ne le prouve donc, mais gageons que les investigations à venir dans les archives notariales et autres permettront d'établir la traçabilité de cette hypothèse, et que l'ensemble des techniques d'expertise scientifique dont nous disposons aujourd'hui permettront de conforter - ou d'écarter - très rapidement *la main de Jérôme Bosch* ?

Le “ Grand Maître ” de Jérôme Bosch ⁷

« En ce qui concerne Bosch, l'apparition de cet inconnu signifie la destruction de tous les préjugés, de toutes les erreurs qui ont défiguré son œuvre, et l'établissement de nouveaux critères. Nous avons vu que ses moindres motifs picturaux sont, en fait,

non pas des phantasmes incontrôlables, mais des symboles didactiques témoignant d'un système pédagogique, éthique et sexuel, rigoureux. Mais une autre conclusion s'impose, plus importante encore, et révolutionnaire : derrière ces peintures se cache, de toute évidence, un “ auteur ” jusqu'à présent ignoré. Car manifestement le plan du triptyque du *Jardin des délices* (Fig.1) n'est pas issu d'une initiative “ picturale ”, mais d'un système intellectuel à triple base théologique, philosophique et pédagogique. Ces trois disciplines s'épanouissent dans le retable en d'innombrables exemples et signes didactiques.

Les indications rédactionnelles du Grand Maître dépassent la simple “ préparation ” du sujet ; la tutelle est si étroite qu'elle touche même aux domaines pourtant spécifiquement picturaux de la couleur et de la composition. Le retable forme une totalité symbolique, de sorte que les directives s'étendent jusqu'aux détails purement formel.



Figure 5 | Triptyque inversé du *Jardin des délices*, alias *la Fête des métamorphoses* de Jérôme Bosch

L'influence de l'initiateur couvre ainsi même le domaine considéré depuis toujours comme le royaume incontesté de Bosch le “ faiseur de diables ”. Les amalgames alchimiques émanent également de l'officine du Grand Maître. La harpe-luth illustre *la dualité en une seule chaire* de la Genèse (*Et erunt duo in carne una*, alias le “ deux en un ”), et l'hybride botanique, moitié ananas, moitié pissenlit, en est une autre illustration. Un peintre n'aurait pu, pensons-nous, sur ce seul passage de la Bible, élaborer deux images aussi différentes : l'une faisant appel au langage secret de l'alchimie, l'autre à la mystique des nombres contenue dans la théorie musicale néoplatonicienne.

La part du peintre semble ainsi se réduire à celle d'un simple exécutant, au rôle, secondaire, de l'artisan. Et comme ce retable hautement spirituel repose tout entier sur l'idée n'aurait-il pas été plus logique de consacrer toute notre énergie à dégager la personnalité de l'inspirateur ? Une telle façon de procéder se réduit d'elle-même à l'absurde car elle contredit l'évidence

⁷ Wilhelm Fraenger, extrait du *Royaume millénaire de Jérôme Bosch* publié en 1966 par les éditions Denoël

visuelle. Le tableau, en effet, malgré la tutelle spirituelle, s'épanouit dans la plus grande liberté plastique. Rien, dans la composition, ne donne le sentiment de la contrainte ou de l'artificiel. Au contraire, tout semble jaillir dans un voluptueux délice créateur, avec une plénitude, une abondance organique qui fait davantage songer à la spontanéité de la forêt vierge qu'à la rigidité compassée d'un jardin. Mais comment cette tutelle intellectuelle, que nous sommes forcés d'admettre, peut-elle aller de pair avec une aussi parfaite liberté ?

Tutelle et liberté ne sont conciliables que si nous supposons entre le maître et son disciple une entente absolue, une harmonie telle que la compréhension mutuelle et le sens commun des responsabilités annulaient les différences entre ordre et obéissance, exigence et accomplissement. Dans une entente de cette nature, les différences ne sont plus ressenties comme des barrières mais comme un encouragement à créer une œuvre authentiquement commune. Jamais le Grand Maître n'a exigé du peintre, son disciple, des fantaisies abstraites ; il l'a toujours dirigé vers la nature et sa plénitude organique vivante, sans cesse croissante. Cette rigoureuse soumission à la nature repose sur un des principes de la science magique de la Nature professée par la Renaissance : sur la *scientia signata*, la doctrine des " Signatures ", qui pensait posséder la clé des puissances occultes de toutes les substances naturelles et de toutes les essences spirituelles. Selon cette doctrine, toute pierre, toute plante, tout être vivant contient une certaine énergie, rayonne de mana ; et pour que cette énergie, dans le tableau, fût captée et rayonnât à nouveau, il fallait que la signature, c'est à dire la force formatrice, essentielle du moindre objet, animé ou inanimé, ait été comprise ou saisie. Cette nécessité obligeait le peintre à la plus stricte observation de la Nature ; elle a transformé cette fidélité en perfectionnisme, qui est, nous l'avons vu, une conception magique de la fonction.

Dans le monde magique des " Signatures ", tout était d'égale importance. Chaque détail, si minime fût-il, devait exprimer la force organique et fonctionnelle de la vie sous toutes ses formes et répercussions variées. Bosch, de cette observation incessante, particulière et nécessaire, de la réalité a tiré une connaissance encyclopédique des realia de la vie ; aussi surpasse-t-il tous les autres peintres de son temps. Cette observation constante a développé son sens de la croissance organique, du mouvement et du jeu des physionomies au point que son art s'est élevé à la hauteur souveraine d'un physionomisme universel. Initié par ce prêtre-médecin à la science de la Nature, Bosch n'a pas seulement appris à voir et à reconnaître ; il a gagné cette aperception plus profonde des choses issues d'une vision véritable, pénétrante : un regard infaillible pour percevoir les caractéristiques de l'objet, allié à l'intuition de son, humeur interne. Pour en arriver à cette vision, que les mystiques appellent " vision de l'essence des choses ", Bosch a dû purifier son esprit par des exercices

systématiques de concentration ; nous en avons déjà exposé la méthode, il nous reste maintenant à en dégager le but.

Les motifs spécifiques de concentration plaçaient le peintre devant une tâche nouvelle : il lui fallait créer une écriture picturale de caractère hiéroglyphique dont la signification devait être autrement plus profonde que celle du rébus, à la subtilité sophistiquée. Le rébus est construit sur une dualité : d'une part il obscurcit une idée jusqu'à la rendre indéchiffrable ; d'autre part il la charge d'une finesse si expressive que la plaisanterie recherchée fait mouche. Les hiéroglyphes de Bosch reposent, quant à eux, selon les paroles de la Genèse, sur la *dualité en une seule chaire* (*Et erunt duo in carne una*, alias le " deux en un "), sur une vision syncrétique ; leur complexité provient de leur simplicité extrême, de leur univocité inattendue. La clé des hiéroglyphes de Bosch est dans l'approche littérale ; leur message est si fondamentalement simple qu'au premier abord on ne songe même pas que toute la signification puisse être contenue dans la chose représentée : on soupçonne une métaphore où le sel se cacherait, et l'on cherche la pointe spirituelle et raffinée jusqu'à ce que l'on découvre avec étonnement que la chose représentée sous nos yeux contient l'idée dans toute sa simplicité.

Avec ce Grand Maître (...), jusque-là totalement ignoré, nous découvrons l'une des plus puissantes personnalités intellectuelles et artistique du Moyen Age (...) Annonciateur de l'idéal humaniste de la Réforme, on peut le comparer à Érasme, le plus grand des humanistes. La science ésotérique que révèle ainsi *le Jardin des délices* est d'une telle profondeur que l'on peut se demander où et comment un homme, à la fin du Moyen Age, a pu l'acquérir ; quelles universités ou académies enseignaient pareille anthropogonie ? Ce n'est qu'en Italie, dans la Florence néo-platonicienne de Marsile Ficin, de Pic de la Mirandole et de 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, pratiques de magie et de thérapeutique théurgique. Avant tout, on professait à Florence une théosophie issue de la *scala mystica*, " l'échelle mystique " de Plotin, où toutes les formes de la Création se trouvaient comprises dans une réalisation progressive de la perfection, l'homme constituant le sommet de cette ascension. Selon cette doctrine, le monde rigide des formes inorganiques précède, comme étape indispensable, le monde organique ; le royaume végétal est la forme première du monde animal et celui-ci, à son tour, est la condition d'existence de l'homme. L'homme, créature parfaite, est le couronnement de toutes les étapes qui le précèdent et il les conduit, médiateur de la Création, dans le système supérieur d'un monde astral tout entier tourné vers Dieu. Ce n'est que dans la cadre de cette *scala mystica*, que les métamorphoses spécifiques de Bosch, ses pierres qui saillent comme des plantes, ses plantes quasi-animales et ses hommes éthérés et ailés comme des génies, acquièrent toute leur valeur fonctionnelle et magique ».

Léonard de Vinci vs Jérôme Bosch ou Léonard de Vinci & Jérôme Bosch ?

« Hommes, que désirez-vous l'un de l'autre ? L'objet de vos vœux n'est-il pas de vous rapprocher autant que possible l'un de l'autre, au point de ne vous quitter ni nuit ni jour ? Si c'est là ce que vous désirez, je vais vous fondre et vous souder ensemble, de sorte que de deux vous ne fassiez plus qu'un, et que jusqu'à la fin de vos jours vous meniez une vie commune, comme si vous n'étiez qu'un »⁸



Figure 6 | *Éléphantésie* esquissée par Léonard de Vinci⁸ et *éléphantésie* extraite du *Chariot de foin* de Jérôme Bosch

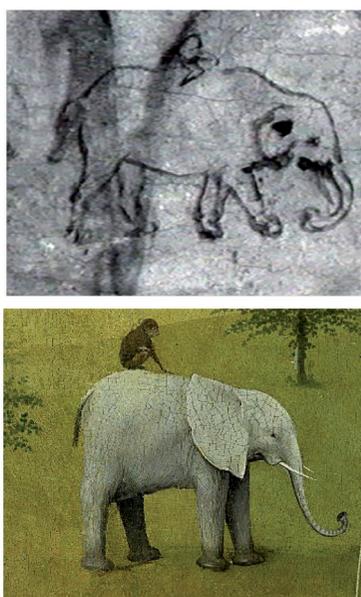


Figure 7 | *Éléphant surmonté par une forme anthropomorphe* extraite par réflectographie infra-rouge¹⁰ de *l'Adoration des mages* de Léonard de Vinci et *Éléphant surmonté d'une forme simiesque* extrait du panneau latéral du *Jardin des délices* de Jérôme Bosch



Figure 8 | *Personnage assis à côté d'un arbre à base anthropomorphe* esquissé par Léonard de Vinci¹¹ et *Personnage assis à côté d'un arbre à base anthropomorphe* extrait du quartier de *l'Avarice* des *7 Péchés capitaux* de Jérôme Bosch



Figure 9 | *Accacia* extrait de *l'Adoration des mages* de Léonard de Vinci et *Accacia* (dans sa version avant restauration récente) extrait de *la Nef des fous* de Jérôme Bosch

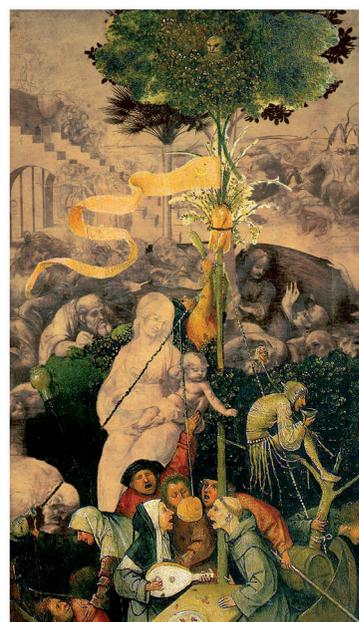


Figure 10 | *Transposition : L'Adoration des fous*

⁸ *Tirade d'Aristophane* extraite du *Banquet* de Platon

⁹ Codex Windsor

¹⁰ Maurizio Searacini, © Editech, Firenze (It.)

¹¹ The MET Museum of Art, NY (USA)

Jeux de mains = jeux de vilains... Jeux de mots = jeux de tableaux

1- Rébus



Figure 14 | Rébus léonardien à lire de gauche à droite : Un hameçon ou " amo " en italien, eh puis, les notes re-sol-la-mi-fa-re-mi, le mot " rare ", les notes la-sol-mi-fa-sol, et enfin le mot " lecita "

Mis bout à bout l'ensemble forme la phrase : " Amo-re so-la mi fa re-mi-rare, la sol mi fa sol-lecita " dont une libre traduction pourrait être : " L'amour seul ravive mon désir, lui seul me donne des ailes ".

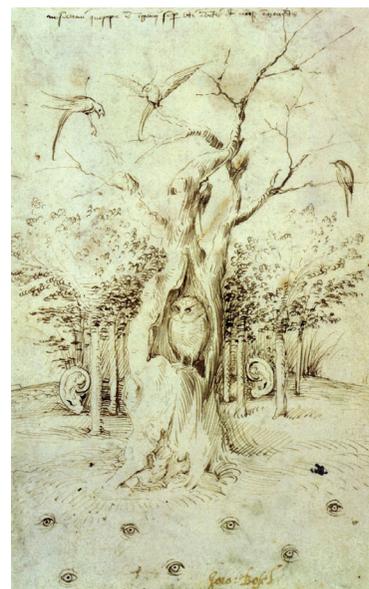


Figure 15 | Rébus boschien : Il se rapporte au dicton de la sagesse populaire flamande, *De bosschen heben ooren, en de velden ogen* (Les bois ont des oreilles et les champs des yeux).



Figure 11 | Élément de paysage anthropomorphe extrait du panneau latéral du *Jardin des délices* de Jérôme Bosch et *Élément de paysage anthropomorphe* extrait de *l'Adoration des mages* de Léonard de Vinci après rotation lévogyre de 90°



Figure 12 | *Visages grotesques* esquissés par Léonard de Vinci ¹² et *Visages grotesques* du *Portement de Croix* de Jérôme Bosch



Figure 13 | *Visage aux traits féminins* esquissé par Léonard de Vinci ¹³ et *Visage féminin* de la *Vénus anadyomène* extraite du panneau latéral du *Jardin des délices* de Jérôme Bosch

¹² Codex Windsor

¹³ Pinacoteca di Brera, Milano (It.)

L'association de cette expression avec le toponyme dont Bosch (Bos) fit son nom “ crève les yeux ” et nous est “ sussuré à l'oreille ” : Oor + ogen + bos = Hertogenbosch (Bois-le-Duc, ville natale de Jheronimus Bosch). Autre élément remarquable s'il en est, le texte manuscrit en latin que l'on peut lire en haut de la page où se trouve ce dessin : *Miserrimi quippe est ingenii semper uti inventis et nunquam inveniendis* (C'est le propre des pauvres d'esprit que de toujours se reposer sur des choses déjà connues plutôt que sur leurs propres découvertes) nous indique que Jheronimus Bosch était familier avec ce concept souvent cité dans les milieux de l'humanisme naissant et que l'on retrouve quasiment mot pour mot dans le fameux “ Traité de la Peinture ” de Léonard de Vinci ¹⁴.

2- Effets miroir



Figure 16 | " Effet miroir " appliqué au *Cynocéphale pékinois* de Léonard de Vinci

Transparaît alors une figure *Cynocéphale cerbère* diabolique aux faux-airs de “ Baphomet ” ¹⁵.



Figure 17 | " Effet miroir " appliqué au *Saint Jean Baptiste dans le désert* de Jérôme Bosch



“ Le Diable se cachant dans les détails ”, transparait alors une nouvelle figure *Cynocéphale cerbère* diabolique aux faux-airs de “ Baphomet ” ¹⁵.

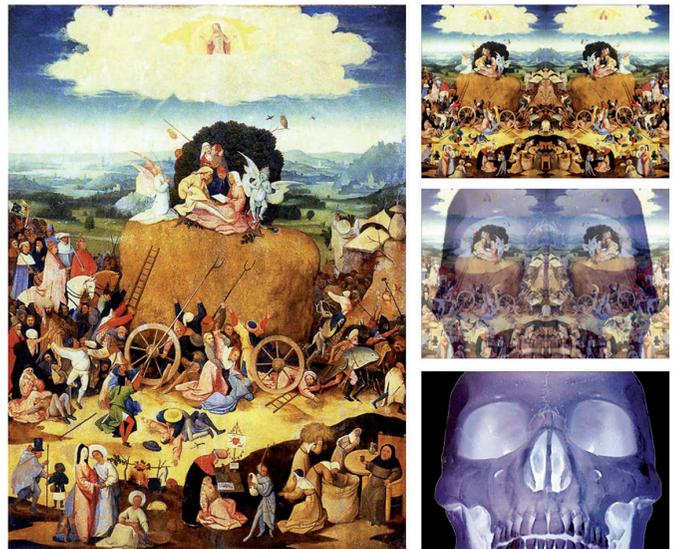


Figure 18 | " Effet miroir " appliqué au *Chariot de foin* - alias *le Chariot des vanités* - de Jérôme Bosch

La figure du crâne est un des symboles connus de la “ Vanité ”. Cet attribut est communément associé à Saint Jérôme dans l'art.

¹⁴ K. Vereycken, Avec Jérôme Bosch, sur la trace du sublime, Solidarité & progrès, 2007

¹⁵ Pierre Klossowski y voit le *Basileus philosophorum metallicorum* : le souverain des philosophes métallurgistes, c'est-à-dire des alchimistes

3- Zoomorphies



Figure 19 | " Effet miroir " appliqué au *Chariot de foin* - alias *le Chariot des vanités* - de Jérôme Bosch

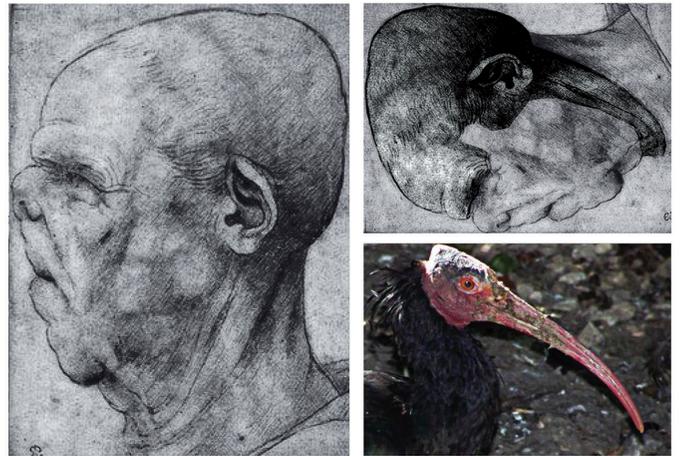


Figure 20 | *Profil grotesque simiesque* de Léonard de Vinci ¹⁷ et rotation lévogyre de 90°

La figure du singe est - comme évoqué précédemment à propos du *Chariot de foin* de Jérôme Bosch - un des symboles connus de la " Vanité ". Celle du " babouin hamadryas à tête de lion " ainsi que celle de l'ibis du Nil étant communément associé au personnage mythique de Thot ¹⁶.



La figure du singe est également un des symboles connus de la " Vanité ". Celle du " babouin hamadryas à tête de lion " est communément associé au personnage mythique de Thot ¹⁶.

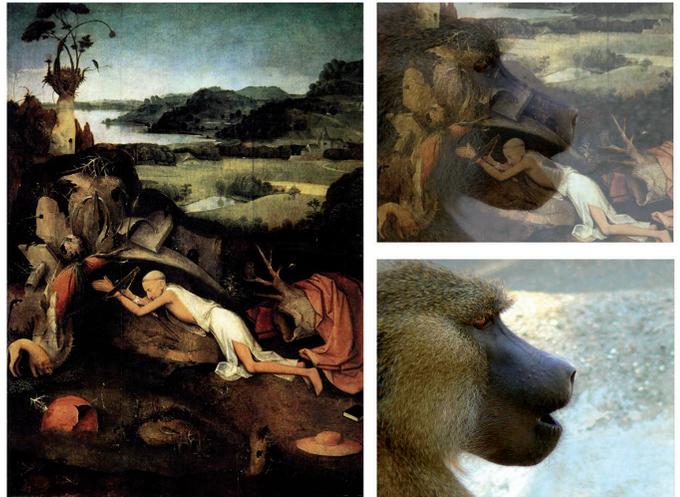


Figure 21 | *Saint Jérôme* de Jérôme Bosch

La figure du singe est - comme évoqué précédemment à propos du *Chariot de foin* de Jérôme Bosch - un des symboles connus de la " Vanité ". L'anachorète représenté engagé corps et âme dans la geule du " babouin hamadryas à tête de lion " peut être également interprété ici comme une référence implicite au personnage mythique de Thot ¹⁶, mais aussi comme une

¹⁶ Thot est assimilé à Hermès/Mercure, plus particulièrement sous le nom d'Hermès Trismégiste dont se réclament les alchimistes

¹⁷ The MET Museum of Art, NY (USA)

allégorie de “ l'ouverture du coeur ”. Le coeur étant l'organe - siège de l'âme dans les Temps anciens - dont le lion est un des symboles connus.

3- Translations



Figure 22 | Arcane n° XI du Tarot : La Force

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 coeur et philosophiquement parlant à “ l'ouverture du coeur ”. Telle peut-être encore la lecture de l'arcane n° XI du Tarot représentant “ la Force ” (Fig.22) : Une gentille dame ouvrant d'une main assurée la gueule d'un lion assis à ses pieds qu'elle maîtrise entre ses jambes.

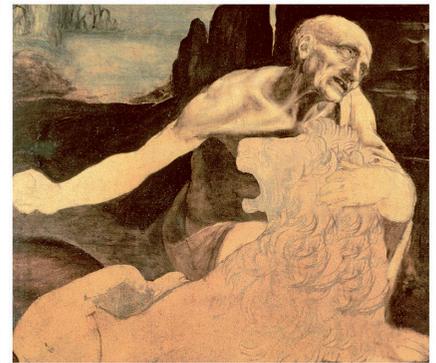
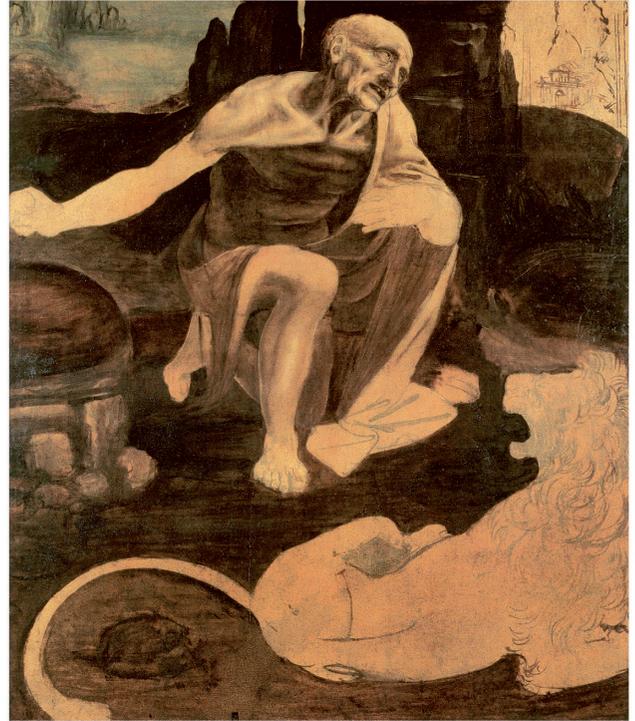


Figure 23 | Saint Jérôme de Léonard de Vinci : Translation diagonale¹⁸

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 diagonale¹⁸ 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.23). L'anachorète représenté un lion couché à ses pieds, gueule ouverte, qu'il maîtrise entre sa

¹⁸ La diagonale symbolise le dynamisme, le mouvement, une progression ou une ascension.

main gauche (celle du coeur) et ses jambes peut être également ici interprété comme une allégorie de " l'ouverture du coeur ". Au risque de nous répéter : 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 coeur (siège de l'âme dans les Temps anciens) et philosophiquement parlant à " l'ouverture du coeur ". Telle peut-être encore la lecture de l'arcane n° XI du Tarot représentant " la Force " (Fig.22) : Cette gente dame ouvrant d'une main assurée la gueule d'un lion assis à ses pieds qu'elle maîtrise entre ses jambes.

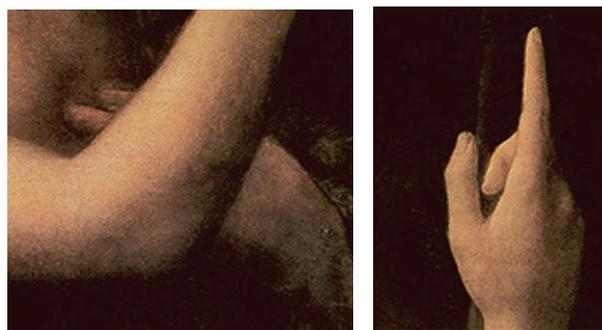


Figure 26 | " Io Lionardo "

" Io Lionardo " : je suis Léonard de Vinci, le " précurseur " de la *causa mentale*, celui qui a élevé la peinture au sommet du paragone et l'a hissée au niveau des autres arts libéraux... Telle pourrait être, suivant la langue des signes ²⁰, la lecture dactylogique de la gestuelle de ce personnage " androgyne " ¹⁹ que le maître milanais a voulu laisser en message à la postérité. " Androgynie " - dans son acception physique et métaphysique " d'être éveillé " ou " Rebis " ¹⁹ - que son personnage haut en couleurs semble avoir parfaitement incarné au regard du roman de sa vie telle qu'il nous est parvenu...

3- Transpositions



Figure 24 | Panneau latéral du *Jardin des délices*, alias *la Fête des métamorphoses* de Jérôme Bosch : *Translation horizontale*

Si l'on suit l'hypothèse émise par certains spécialistes du maître de la Renaissance flamande d'un repeint tardif de cette scène paradisiaque et de l'ajout " politiquement (religieusement)correct " du personnage christique, alors la simple translation horizontale virtuelle des deux personnages représentés dans leur plus simple appareil peut être interprétée comme une allégorie des " âmes jumelles ", et , plus loin encore, comme celle de " l'androgyne " ¹⁹ si chère à Léonard de Vinci.

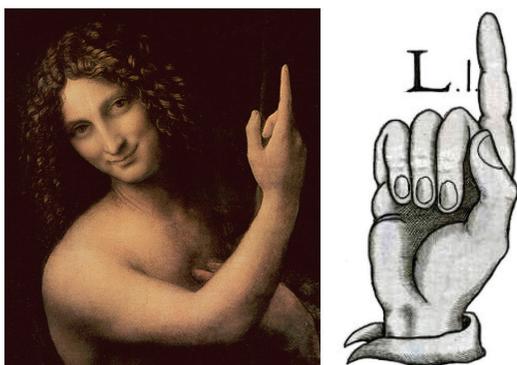


Figure 25 | *Saint Jean Baptiste*, alias *le Précurseur* de Léonard de Vinci et représentation dactylogique de la lettre " L " dans la langue des signes ²⁰

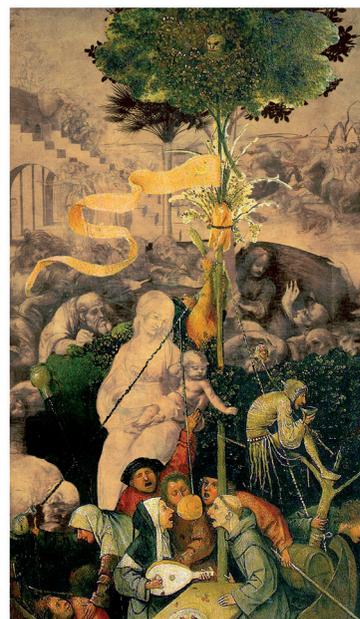


Figure 27 | *L'Adoration des mages* de Léonard de Vinci + *La Nef des fous* de Jérôme Bosch = *L'Adoration des fous*

¹⁹ L'androgyne symbolise en alchimie " l'être éveillé " ou " Rebis "

²⁰ Juan Pablo Bonet, 1620



Figure 28 | Visage extrait du panneau latéral du *Jardin des délices*, alias *la Fête des métamorphoses* de Jérôme Bosch et Visage de *la Joconde Hekking* attribuée à un maître flamand anonyme

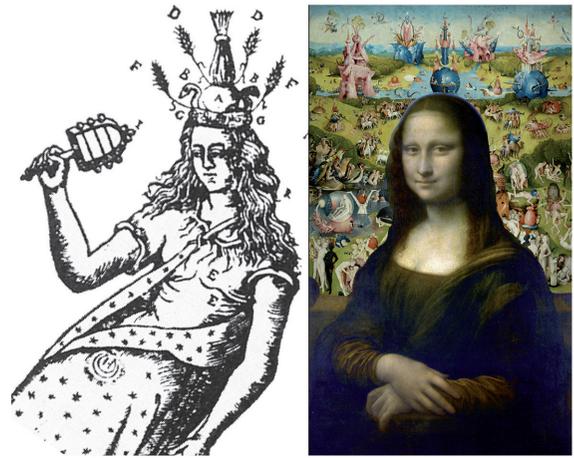


Figure 30 | *Joconde, reine d'Égypte* de Léonard de Vinci est *la Déesse Isis des métamorphoses* d'Apulée²¹

Gageons qu'une oeuvre méconnue à quatre mains, certifiée des deux maîtres de la Renaissance florentine et flamande, resurgira un beau jour du fin fond des siècles et viendra comme un point d'orgue ("organistrum", en forme de clin d'oeil à la harpe-luth du panneau latéral du *Jardin des délices* de Jérôme Bosch qui selon Wilhelm Fraenger illustre *la dualité en une seule chaire* de la Génèse : *Et erunt duo in carne una*, alias le "deux en un"²²), faire éclater au grand jour cette collaboration picturale totalement inédite à ce jour



Figure 29 | *Joconde, reine d'Égypte* de Léonard de Vinci + *Le jardin des délices*, alias *la Fête des métamorphoses* de Jérôme Bosch = *La déesse Isis*

PS : Cet article a servi de base de travail à la publication sur le web par Xavier d'Hérouville d'un blog intitulé "LÉONARD DE VINCI vs JÉRÔME BOSCH, *petite iconographie comparée ludique et drolatique des deux maîtres de la Renaissance italienne et flamande*"²³, ainsi qu'à la réalisation de la maquette d'un ouvrage éponyme toujours en quête d'un éditeur audacieux...

²¹ D'après Kircher, 1652

²² Wilhelm Fraenger, extrait du *Royaume millénaire de Jérôme Bosch* publié en 1966 par les éditions Denoël

²³ <http://vincivsbosch.hautetfort.com/>