

Sous la direction de
Jacques Bouineau

ANTIQUITÉ, ART ET POLITIQUE



MEDITERRANÉES

L'Harmattan

Les ambiguïtés de l'art officiel au XVI^{ème} siècle : l'exemple de la Sainte Anne de Léonard de Vinci¹

Le tableau a vraisemblablement été commencé vers 1500², laissé de côté quelques années³ et fut constamment travaillé jusqu'à la fin de la vie de Léonard de Vinci. À la fin de 1516, Léonard de Vinci est installé à Clos-Lucé. Il a avec lui la *Sainte Anne*, encore inachevée, et qui le sera encore à sa mort⁴.

Pendant très longtemps, sur la foi de Vasari⁵, on a cru que Léonard n'avait fait qu'un dessin de la *Sainte Anne*, et que son école avait peint des tableaux représentant ce sujet, mais de manière maladroite. Au début du XIX^e siècle, on considère ce tableau comme le travail de l'atelier, simplement retouché par le maître. On parle des « défauts⁶ » de l'œuvre, on dit que cette peinture n'est « certainement pas un des meilleurs ouvrages du maître⁷ », qu'on peut même « la trouver, sans blasphème, quelque peu déparée par la bizarre afféterie des poses et de l'arrangement⁸ » et que « le sourire ordinaire aux figures de Léonard

¹ Pl. I. Travail réalisé en collaboration avec Loïc CHARPENTIER, licencié en droit, désormais noté LC.

² V. DELIEUVIN (dir.), *La Sainte Anne, l'ultime chef-d'œuvre de Léonard de Vinci*, Paris-Milan, Musée du Louvre-Officina Libraria, 2012, 443 p., avance la date de 1503, p. 102. En règle générale, les ouvrages d'histoire de l'art auxquels nous faisons référence sont cités par Vincent Delieuvin, *op. cit.*

³ Sans doute de 1504 à 1507 ; *ibidem*, p. 122.

⁴ On a parfois avancé l'idée que cet inachèvement pouvait être dû à la paralysie de sa main droite à partir de 1517 ; mais Léonard de Vinci était surtout gaucher, même s'il se montrait volontiers ambidextre.

⁵ G. VASARI, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, Paris, Actes Sud, 2004, vol. I, Livre V « Léonard de Vinci », p. 25 sq.

⁶ P. M. GAULT de SAINT-GERMAIN, *Traité de la peinture de Léonard de Vinci*, Paris, 1803, p. LXXVII ; E. Q. VISCONTI et T. B. EMERIC-DAVID, *Le Musée français ; recueil complet des tableaux, statues et bas-reliefs, qui composent la collection nationale ; avec l'explication des sujets, et des discours historiques sur la peinture, la sculpture et la gravure*, Paris, 1807 ; E.-J. DELECLUZE, *Léonard de Vinci, 1452-1519*, Paris, 1841, p. 29-30 ; G. PLANCHE, « Etudes sur l'art et la poésie en Italie. IV. Léonard de Vinci », *Revue des deux mondes*, juillet-août 1850, p. 875. Tous ces ouvrages, ainsi que, sauf précision, tous les ouvrages anciens, sont, nous tenons à le rappeler, cités par Vincent Delieuvin, *op. cit.*

⁷ G. LAVIRON, « Tableaux apocryphes. Léonard de Vinci », *L'Artiste, journal de la littérature et des beaux-arts*, 2^e série, V, Paris, 1840, p. 68.

⁸ L. VIARDOT, *Les musées de France. Paris. Guide et memento de l'artiste et du voyageur*, Paris 1855, [éd. consultée 1860], p. 27.

Jacques Bouineau

est ici un peu maniéré et exagéré⁹. Mais plusieurs auteurs défendent l'œuvre, même si « le soupçon d'une intervention plus ou moins importante de l'atelier persistait¹⁰ ».

Si l'on suit Vasari, dans un passage qui perturbe beaucoup les historiens de l'art¹¹, il y aurait eu peut-être un autre tableau, aujourd'hui perdu, traitant le même sujet¹².

Au XX^e siècle, on reprit le dossier, sans avancer beaucoup. Un spécialiste (Milo Keynes¹³) affirme – après que d'autres eurent dit qu'il ne s'agissait pas de sainte Anne, mais de sainte Elisabeth – qu'il fallait « y voir la figure effacée de saint Joseph¹⁴ ».

Le premier constat auquel on arrive est donc celui-ci : la figure même de sainte Anne prête à polémique. Aujourd'hui, plus personne à notre connaissance ne conteste qu'il s'agisse de la mère de la Vierge. Cependant, d'où proviennent ses traits ?

Dans ses *Studies in the History of the Renaissance* (édités en 1873), se trouve un article de Walter Pater écrit en novembre 1869¹⁵ : « Mais parmi ces jeunes têtes, il y en eut une à Florence qui avait tous les traits de l'Amour – un jeune homme qui pourrait bien être la figure d'Andrea Salaino, chéri de Léonard pour sa chevelure bouclée et ondulée – *belli capelli ricci e inanellati* –

⁹ M. J. RIGOLLOT, *Catalogue de l'œuvre de Léonard de Vinci*, Paris, 1849.

¹⁰ V. DELIEUVIN, *op. cit.*, p. 18.

¹¹ G. VASARI, *op. cit.*, n. 42.

¹² « 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, objets de l'émerveillement populaire. On voyait sur le visage de la Madone toute la beauté et la simplicité qui font la grâce d'une mère de Dieu, ainsi que la modestie et l'humilité d'une Vierge, ravie de la beauté du fils qu'elle tient tendrement sur ses genoux ; en même temps, elle abaisse un regard plein de retenue sur un petit saint Jean qui s'amuse avec un agneau, tandis que sainte Anne sourit, dans une extrême joie de voir sa descendance, de terrestre devenue céleste : intentions qui répondent bien à l'esprit et au talent de Léonard. Ce carton, comme on le dira plus loin, passa ensuite en France », *ibidem*, p. 43.

¹³ « The Iconography of Leonardo's London Cartoon », *Gazette des Beaux-Arts* CXVII, avril 1991, p. 147-158.

¹⁴ « Mais cette suggestion n'a pas été retenue par la critique, car l'observation minutieuse s'y oppose », dit Vincent Delieuvin, *op. cit.*, p. 59.

¹⁵ « Notes on Leonardo da Vinci », *Fortnightly Review* 6, novembre 1869, p. 494-508.

et qui devint ensuite son élève et son serviteur. De toutes les sympathies qu'éveillèrent les hommes et les femmes qui ont pu occuper sa vie à Milan, on n'a gardé que le souvenir de cet attachement. Et en retour Salaino fut identifié si complètement à Léonard que le tableau de la *Sainte Anne* du Louvre lui a été attribué. Son cas illustre l'habitude qu'avait Léonard de choisir ses élèves chez des êtres qui possédaient un charme naturel, étaient de commerce agréable, jouissaient d'un grand nom ou d'un train de vie princier comme Francesco Melzi ; des hommes assez doués pour être initiés à son secret, dont le prestige les rendait prêts à renoncer à leur propre personnalité¹⁶. »

Pater n'est pas le seul à associer Salai à la *Sainte Anne* ; mais les autres (Delécluze¹⁷ ou Rossini¹⁸) pensent que le tableau lui-même est de Salai et non de Léonard de Vinci.

Voici la manière dont Vasari parle de Salai : « A Milan, il prit pour élève le Milanais Salai, ravissant de grâce et de beauté, avec ses abondants cheveux bouclés que Léonard aimait fort ; il lui enseigna beaucoup en art, mais dans certains ouvrages que l'on dit à Milan être de Salai, Léonard est intervenu ».

L'hypothèse que nous voudrions avancer est que Salai est à la fois le modèle qui a servi à dessiner le visage de sainte Anne et que le tableau du Louvre est en fait une coproduction entre Salai et Léonard de Vinci. Notre démonstration s'appuiera sur le point de vue des historiens de l'art, mais nous la conduirons en termes politiques, n'étant pas nous-même historien de l'art.

Pourquoi une telle hypothèse, dont l'audace peut frôler la provocation ? Vasari se faisait déjà l'écho de ce que nous pensons encore de Léonard de Vinci : « ... il y a quelque chose de surnaturel dans l'accumulation débordante chez un même homme de la beauté, de la grâce et de la puissance¹⁹. » Comprendre un tel homme suppose donc de sortir de soi-même et, surtout, des critères ordinaires de la bienséance et des convenances. « On raconte que, passant au marché aux oiseaux, il les sortait de leur cage, payait le prix

¹⁶ Cité in Vincent Delieuvin, *op. cit.*, p. 347, n. 38.

¹⁷ *Léonard de Vinci, 1452-1519*, Paris, 1841, p. 32.

¹⁸ M. J. RIGOLLOT, *op. cit.*, p. 26-33.

¹⁹ *Op. cit.*, p. 31.

Jacques Bouineau

demandé et les laissait s'envoler, leur rendant la liberté perdue²⁰. » Si Léonard sait rendre la liberté aux oiseaux, qu'il nous rende notre liberté d'analyse pour oser le regarder autrement.

Le point de départ de notre démonstration, qui consiste à s'interroger sur le modèle qui a servi ou sur l'auteur du tableau, ne saurait dérouter, dans la mesure où la *Vierge à l'Enfant avec sainte Elisabeth, saint Jean Baptiste et l'archange Michel*, dite *La Vierge aux balances*²¹ (v. 1508-12) (Louvre) « constitue l'un des problèmes d'attribution les plus stimulants de l'histoire de l'art. Anciennement considérée comme de Vinci, elle a été donnée par la suite à ses suiveurs, Luini, Salai ou Cesare da Cesto²²... ».

En termes politiques, donc, en quoi peut-on dire que le tableau du Louvre la *Vierge à l'enfant avec Sainte Anne* peut s'apparenter à de l'art officiel ? En quoi est-il ambigu ?

Art officiel, parce qu'on ne peut guère rêver plus académique comme sujet que celui qui représente la racine même de la foi chrétienne : la généalogie du Christ. Contemporain du plafond de la chapelle Sixtine, il aborde la racine du Nouveau Testament, là où Michel-Ange met en scène celle de l'Ancien Testament. Nous sommes face à un art normatif (I), du moins dans l'apparence.

Car ce tableau, tout comme la fresque de Michel-Ange au demeurant, est fort ambigu. Loin de traiter le thème de manière conventionnelle, Léonard de Vinci choisit un parti qui exprime bien en quoi l'art peut être libérateur (II).

I. L'art normatif

Depuis la fin du Grand Schisme, en raison de l'avancée des Turcs musulmans, et avant même les critiques de Luther et le Concile de Trente qui s'en est ensuivi, l'Eglise cherche à reprendre son souffle et diffuse son message. Le point d'orgue sera peut-être la bataille de Lépante, que l'on trouve représentée partout. Au début du siècle, comme il en allait déjà à la fin du XV^e siècle, la figure de sainte Anne est à la mode. Par son sujet même, le

²⁰ C'est encore Vasari qui parle, *op. cit.*, p. 35.

²¹ Pl. II.

²² V. DELIEUVIN, *op. cit.*, p. 302.