

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.

tableau du Louvre est donc bien académique. Il représente une *persona* encadrée (A).

Dans la manière dont le thème est traité, ensuite (le Christ, surplombé par sa mère et sa grand-mère), le tableau rend compte d'une fonction précise des personnages autour d'un lien généalogique. Nous sommes donc aussi en présence de *personulae* (B).

A/ Encadrement de la *persona*

Par « *persona* », nous entendons dire que chaque personnage représenté l'est au sein d'un rôle politique. Sainte Anne possède une fonction déterminante, puisque, même avant le dogme de l'Immaculée Conception, qui lui confèrera un rôle encore plus unique, elle se trouve à l'origine de la chaîne qui apporte le Sauveur aux hommes. Bernard Berenson²³ trouve à sainte Anne des « airs de grande dame » à l'« apparence d'omniscience indulgente ».

Comme pour presque chaque détail du tableau, Léonard de Vinci²⁴ a fait plusieurs études préparatoires. Or, nous dit Vincent Delieuvin, dans *l'Etude pour la tête de sainte Anne* (v. 1502-1503), c'est « comme si Léonard y conservait encore le souvenir d'un vrai visage. Son expression est illuminée par un doux sourire, si cher à Léonard, et qui nous rappelle le sens du prénom Anne en hébreu, "la grâce". Grâce d'être la mère de la mère de Dieu²⁵... ». Politiquement, il s'agit donc bien de la représentation d'une fonction ; et l'on sait par ailleurs que Léonard a commencé par peindre la tête de sainte Anne : « Il n'est pas vraiment étonnant que le maître ait commencé la peinture par cette figure qui définit l'image et possède un sens symbolique si fort dans la République de Florence. Auparavant, il avait déjà concentré son attention sur ce visage, comme en témoignent deux dessins préparatoires aux compositions antérieures. Cette tête presque de face, aux yeux baissés et au sourire délicat,

²³ *The Study and Criticism of Italian Art*, III, Londres, 1916, p. 4-5.

²⁴ Par commodité, nous continuerons - jusqu'à tant de réfléchir plus profondément sur le sujet - à considérer que le tableau est de Léonard de Vinci seul.

²⁵ V. DELIEUVIN, *op. cit.*, p. 98.

Jacques Bouineau

était une véritable incarnation de la grâce qui devait irradier depuis le haut du tableau²⁶ ».

Sainte Anne constitue une sorte de colonne vertébrale du tableau : plus grande que les autres personnages (elle les dépasse de la tête et des pieds), elle est la seule de stature purement verticale. Elle est celle par laquelle la scène existe, celle qui noue un lien avec le ciel²⁷.

Tous les commentateurs s'attardent sur le sourire de sainte Anne et sur le paysage qui orne la scène. Concernant ce dernier, que l'on rapproche volontiers de celui qui entoure la Joconde²⁸, il faut y voir « un décor naturaliste propre à entourer toute histoire humaine²⁹ ». Nous ne lui accordons aucune valeur politique particulière ; une interrogation que nous effleurons, simplement : ce paysage minéral qui sert de toile de fond à la *Sainte Anne*, plus proche en vérité dans son aspect de celui de Patinir que de celui de la Joconde, serait-il une allégorie, celle du savoir apporté par le Christ ? Mais peut-être une restauration de la Joconde dissiperait-elle la question même.

Le sourire est évidemment beaucoup plus ambigu. Il peut s'agir, comme le souligne Vincent Delieuvin, d'une « expression de la grâce³⁰ », ou comme le pensaient certains auteurs du XIX^e siècle « d'exprimer les émotions de l'âme »³¹, ou même que « par un sourire céleste, sainte Anne montre en même temps la complaisance, la béatitude et la gloire d'être mère de la famille divine, et

²⁶ *Ibidem*, p. 119.

²⁷ Comme le relève LC.

²⁸ Pl. III.

²⁹ *Ibidem*, p. 148. On pourrait peut-être ajouter ce que l'on a dit du paysage de Patinir, *Saint Jérôme dans le désert* (v. 1515), Madrid (Musée du Prado) : « Le paysage, auquel on attribue trop souvent une valeur purement esthétique, participe de façon active au message religieux du tableau, en ce qu'il constitue la manifestation la plus évidente de la création divine. »

(http://www.louvre.fr/liv/oeuvres/detail_notice.jsp?CONTENT%3C%3Ecnt_id=10134198673396305&CURRENT_LLIV_NOTICE%3C%3Ecnt_id=10134198673396305&FOLDER%3C%3Efolder_id=9852723696500813&baseIndex=39&bmLocale=fr_FR) (consulté le 27 IX 13).

V, pl. IV.

³⁰ V. DELIEUVIN, *op. cit.*, p. 225.

³¹ *Ibidem*, p. 410.

préfigure le moment dans lequel s'opérera par le Fils de Dieu le salut du genre humain³² ».

Toutefois³³, ce sourire est le même chez la Joconde et chez Jean-Baptiste. Ce sourire n'est donc pas celui d'une fonction. Nous nous rapprochons de Charles Clément quand il écrit : « La *Vierge* et la *Sainte Anne* ont cet air noble, tendre et un peu dédaigneux, ce regard souriant et voluptueux des femmes de Léonard, belles et profanes madones qu'on a si souvent reproduites sans pouvoir jamais les égaler³⁴. »

A notre avis, le tableau du Louvre ne représente donc pas seulement des *personae*, liées à une fonction de nature divine.

B/ Encadrement de la *personula*

A un second niveau, on peut analyser le tableau du Louvre comme une composition familiale. Vincent Delieuvin avance que la représentation de sainte Anne trinitaire (c'est-à-dire Anne comme grand-mère, avec Marie et Jésus) renvoie à l'intimité familiale, particulièrement visible dans la sculpture attribuée à l'atelier de Jos Guntersumer et de son fils Dominicus³⁵, exécutée d'après une gravure perdue d'Israël van Meckenem (v. 1440/45, Meckenheim – 1503, Bocholt), *Sainte Anne trinitaire*, qui date de la fin du XV^e siècle, et qui se trouve dans les réserves du Louvre³⁶.

Il est vrai que la dimension familiale de la sainte Anne trinitaire se retrouve partout, quelquefois même avec saint Joseph, comme dans l'Anonyme des Pays-Bas, *La Vierge à l'Enfant avec sainte Anne* (v. 1500) (Paris, Louvre)³⁷. La représentation de la Vierge et d'Anne devant un paysage urbain est caractéristique de la manière de faire dans les Flandres et en Allemagne à

³² *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci Libro Quattro di Giuseppe Bossi pittore*, Milan, 1810, p. 231-233.

³³ Et Vincent Delieuvin le souligne, *op. cit.*, p. 225.

³⁴ Cité par Vincent Delieuvin, *op. cit.*, p. 412.

³⁵ http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=2430 (consulté le 9 IV 14).

³⁶ *Ibidem*, p. 34. V. Pl. V.

³⁷ Pl. VI.

l'époque ; en revanche, la présence de Joseph et des anges au deuxième plan y est plus originale³⁸.

Il est plus rare, surtout en Italie, de faire figurer les trois maris de sainte Anne et leur descendance, comme dans Lorenzo Fasolo (dit Lorenzo da Pavia) (Pavie, 1463 – Gênes, v. 1516-1518), *La famille de la Vierge* (1513) (Paris, Louvre)³⁹. On voit à gauche les enfants de Cléophas, à droite ceux de Salomé et, au centre Marie avec Jésus sur ses genoux⁴⁰. Cette représentation d'Anne vient de la *Légende dorée*⁴¹. D'après ce texte, Anne épouse d'abord Joachim, avec qui elle a Marie (la mère de Jésus). En secondes noces, elle épouse Cléophas (le frère du futur saint Joseph), avec qui elle eut une autre fille, Marie Jacobé, laquelle, de son mariage avec Alphée, enfanta quatre garçons (Jacques le Mineur, Joseph le Juste, Simon le Zélote et Jude). En troisièmes noces, Anne convole avec Salomé, dont elle eut encore une fille, Marie Salomé, laquelle, de son mariage avec Zébédée, enfanta deux garçons (Jacques le Majeur et Jean l'Évangéliste). Anne aurait donc eu trois filles prénommées Marie.

Le thème familial se retrouve aussi chez Colin Nouailher (actif à Limoges au milieu du XVI^e siècle), *La Lignée de sainte Anne* (1545) (Paris, Louvre)⁴², où l'on distingue, en haut à droite de l'émail, les trois maris d'Anne, tandis qu'en haut à gauche se trouve représenté saint Joseph⁴³.

Léonard de Vinci n'est pas intéressé par toute cette fratrie. Peut-on dès lors parler de *personulae*, dans le tableau du Louvre ? Freud note que la *Joconde* et *Sainte Anne* ont été composées en même temps : « ... le sourire qui joue sur les lèvres des deux femmes [la Vierge et sainte Anne], bien qu'il soit indéniablement le même que celui du portrait de Monna Lisa⁴⁴, a perdu son

³⁸ *Ibidem*, p. 41.

³⁹ Pl. VII.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 43.

⁴¹ Sur sainte Anne dans la *Légende dorée*, v. Françoise BÉSPFLUG et Françoise BAYLE, *Sainte Anne. Histoire et représentations*, Paris, Louvre éditions, 2012, 128 p.

⁴² Pl. VIII.

⁴³ *Ibidem*, p. 44.

⁴⁴ Évidemment, Vasari ne donne pas du tout la même explication du sourire de la *Joconde* : « Monna Lisa était très belle et il s'avisait de faire venir, pendant les séances de pose, chanteurs et musiciens, et des bouffons sans interruption, pour la rendre joyeuse et éliminer cet aspect mélancolique que la peinture donne souvent aux portraits ; il y avait dans celui-ci un sourire si

caractère inquiétant et énigmatique ; il exprime tendresse et paisible béatitude⁴⁵. » Pour lui, sainte Anne est la première mère de Léonard de Vinci, et la Vierge est sa belle-mère – la seconde femme de son père, qui l'a élevé. Le sourire d'Anne et de Marie est le même, car c'est celui de ses deux mères, et Freud en conclut que « l'homosexualité [de Léonard est] due à l'excessive tendresse maternelle⁴⁶ », hypothèse confirmée plus tard par Kenneth Clark⁴⁷. Si l'on suit ces analyses, l'essentiel du tableau serait bien constitué par une scène familiale, mais pas celle que l'on croit voir.

Même si on ne suit pas ces analyses, on constate que le peintre a limité autant que faire se pouvait le nombre des protagonistes d'ordre familial. Anne est essentielle dans la composition en ce sens que c'est d'elle que tout découle, mais à notre sens, sa fonction familiale est relativisée. On peut dire que l'accent est mis sur sa fonction spirituelle. Sa *persona* l'emporte sur sa *personula*. Cela se vérifie si l'on observe attentivement le visage d'Anne et de Marie : le sourire est bien le même, mais le visage de Marie est infiniment plus fade que celui de sa mère. Le personnage central du tableau est donc bien Anne, dont le regard plonge sur sa descendance, située en dessous d'elle et qui se fait face. Il y a donc bien deux scènes dans le tableau : Anne, par qui tout est advenu et Marie/Christ, issus d'Anne et comme son prolongement. Voilée, Anne est une sorte de matrone protégeant sa couvée⁴⁸.

Mais nous avons relevé plus haut que, en raison de la ressemblance du sourire d'Anne (et de Marie par accession) avec d'autres sourires d'autres tableaux de Vinci, Anne ne pouvait pas se réduire à une *persona*. Nous dirons donc, pour le moment, que le tableau est difficile à analyser comme l'expression d'un art simplement normatif, religieux, et nous reprendrons à notre compte cette question : « Le type de la *Sainte Anne*, de la *Joconde*, du *Saint Jean*, serait-il une création spontanée du cerveau de Léonard ? ou bien le

attrayant qu'il donnait au spectateur le sentiment d'une chose divine plutôt qu'humaine, on le tenait pour une merveille, car il était la vie même », VASARI, *op. cit.*, p. 44.

⁴⁵ S. FREUD, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* [1910], traduction française par Jeannine Altounian, André et Odile Bourguignon, Paris, 1991, p. 199-207.

⁴⁶ V. DIEULEVIN, *op. cit.*, p. 343.

⁴⁷ *Leonardo da Vinci : An Account of his Development as an Artist*, Cambridge, 1952 (rééd.), p. 151-152.

⁴⁸ Pour prendre l'image de LC.

Jacques Bouineau

peintre aurait-il rencontré dans la nature cet idéal qu'il avait obscurément poursuivi jusqu'alors⁴⁹ ? »

II/ L'art libérateur

Le texte que Montaigne écrit au sujet de La Boétie⁵⁰ ouvre la voie à une profonde remise en cause non seulement de soi-même, mais des rapports humains. Universellement repris, ces mots ont servi de devise à des milliers de couples d'amoureux. Or Montaigne est pourtant formel : « leur convenance n'étant qu'une âme en deux corps... ils ne se peuvent prêter ni donner rien. » Or l'amour se donne et suppose évidemment l'altérité. Montaigne décrit donc un autre état, celui dans lequel deux êtres sont animés par un même mouvement et

⁴⁹ « Léonard de Vinci, d'après de nouveaux documents », *Revue des deux mondes* I, avril 1860, p. 632, puis dans *Michel-Ange, Léonard de Vinci, Raphaël*, Paris-Bruxelles, 1861, p. 258.

⁵⁰ « Si on me presse de dire pourquoi je l'aimais, je sens que cela ne se peut exprimer, qu'en répondant : "Parce que c'était lui ; parce que c'était moi." »

Il y a au-delà de tout mon discours, et de ce que j'en puis dire particulièrement, ne sais quelle force inexplicable et fatale, médiatrice de cette union. Nous nous cherchions avant que de nous être vus, et par des rapports que nous oyions l'un de l'autre, qui faisaient en notre affection plus d'effort que ne porte la raison des rapports, je crois par quelque ordonnance du ciel ; nous nous embrassions par nos noms. Et à notre première rencontre, qui fut par hasard en une grande fête et compagnie de ville, nous nous trouvâmes si pris, si connus, si obligés entre nous, que rien dès lors ne nous fut si proche que l'un à l'autre.

Ce n'est pas une spéciale considération, ni deux, ni trois, ni quatre, ni mille ; c'est je ne sais quelle quintessence de tout ce mélange, qui, ayant saisi toute ma volonté, l'amena se plonger et se perdre dans la sienne ; qui, ayant saisi toute sa volonté, l'amena se plonger et se perdre en la mienne, d'une faim, d'une concurrence [émulation] pareille. Je dis perdre, à la vérité, ne nous réservant rien qui nous fût propre, ni qui fût ou sien, ou mien.

L'union de tels amis étant véritablement parfaite, elle leur fait perdre le sentiment de tels devoirs, et haïr et chasser d'entre eux ces mots de division et de différence : bienfait, obligation, reconnaissance, prière, remerciement et leurs pareils. Tout étant par effet commun entre eux... et leur convenance n'étant qu'une âme en deux corps selon la très propre définition d'Aristote, ils ne se peuvent prêter ni donner rien.

... cette parfaite amitié, de quoi je parle, est indivisible ; chacun se donne si entier à son ami, qu'il ne lui reste rien à départir ailleurs ; au rebours, il est marri qu'il ne soit double, triple ou quadruple, et qu'il n'ait plusieurs âmes et plusieurs volontés pour les conférer toutes à ce sujet. Les amitiés communes, on les peut départir ; on peut aimer en celui-ci la beauté, en cet autre la facilité de ses mœurs, en l'autre la libéralité, en celui-là la paternité, en cet autre la fraternité, ainsi du reste ; mais cette amitié qui possède l'âme et la régente en toute souveraineté, il est impossible qu'elle soit double... L'unique et principale amitié découd toutes autres obligations. Le secret que j'ai juré ne déceler à nul autre, je le puis, sans parjure, communiquer à celui qui n'est pas autre : c'est moi. C'est un assez grand miracle de se doubler ; et n'en connaissent pas la hauteur, ceux qui parlent de se tripler. », M. EYQUEM de MONTAIGNE (1533, Montaigne – 1592, Bordeaux), *Essais*, Liv. I, ch. XXVIII « De l'amitié » (1588).

qui les porte à se reconnaître quand ils se rencontrent, et non pas à se découvrir. Ils n'ont rien à se donner, ils n'ont qu'à être révélés l'un par l'autre⁵¹.

Une telle perception du monde suppose de ne se situer ni sur le terrain des convenances, ni sur celui des rôles officiels, qu'ils soient politiques, sociaux ou familiaux. Il convient de communiquer par la quintessence de soi-même et de sa sensibilité (A). « Parce que c'était lui ; parce que c'était moi ». Dès lors, contrairement à un couple d'amoureux, dans lequel l'équilibre provient d'un échange permanent, fait d'offrandes et d'adaptations, le couple que Montaigne présente ne laisse à aucun des deux « rien... ni qui fût sien, ou mien ». A ce couple, nous donnons le nom d'homme total (B).

En quoi la *Sainte Anne* de Léonard de Vinci remplit-elle cette fonction ?

A/ *Egomet* et sensibilité

Dans sa *Lettre à Isabelle d'Este, marquise de Mantoue* (3 avril 1501), Pietro de Novallara écrit : « ... la vie de Léonard est changeante et si fort indéterminée qu'il paraît vivre au jour le jour. Il a seulement fait depuis qu'il est à Florence l'esquisse d'un carton [d'une sainte Anne]... Et cette esquisse n'est pas encore finie. Il n'a rien fait d'autre, sinon que deux siens garçons tirent des copies et que lui y met parfois la main⁵²... » Qui sont ces deux garçons ? Nul ne sait. Et cela importe peu pour l'heure. Ce qui compte en revanche, c'est le fait que dans un état dépeint comme erratique⁵³, Léonard revient à *Sainte Anne* comme à un amer.

On sait aussi que le *padre* Sebastiano Resta écrit (entre 1690 et 1696) à Giovan Pietro Bellori les informations que celui-ci désire au sujet d'un carton de *Sainte Anne* qu'il possède [et qui est le 3^e carton, que l'auteur appelle le 2^e] : « ... De cette seconde étude de 1500, tandis que Léonard était à Milan, son disciple Salai en fit une superbe copie peinte, que l'on conserve dans la seconde

⁵¹ Et cela n'a bien sûr rien à voir avec l'effet Pygmalion, qui nie non seulement l'altérité, mais même l'identité de l'autre, dans lequel il n'existe en réalité qu'un être qui a fait comme une photocopie de lui-même, un clonage. Ce qui est contraire à toute liberté et donc à toute vérité de soi-même.

⁵² Cité par Vincent Delieuvin, *op. cit.*, p. 77.

⁵³ Mais Vasari rappelle que Léonard de Vinci est coutumier du fait de commencer des quantités de choses et de ne pas les achever ; *op. cit.*, p. 41.

sacristie de S. Celso à Milan, à côté du célèbre tableau de Raphaël d'Urbino rivalisant dans l'estime générale⁵⁴... ». Encore à la fin du XVII^e siècle, on se souvient de l'extrême proximité qui existe entre ce travail sur *Sainte Anne* et Salaï.

Par ailleurs, on a plusieurs copies d'atelier des dessins intermédiaires et préparatoires qui retracent la réflexion du maître sur le parti à prendre. Salaï n'est évidemment pas le seul à intervenir dans cette conception. Il existe par exemple un dessin, représentant une tête de la Vierge, que l'on a considéré d'abord comme une esquisse préparatoire de Léonard lui-même. Mais « sur le montage du dessin a été inscrit le nom d'Andrea Salaino, c'est-à-dire Salaï, l'un des élèves les plus proches du maître durant les années de conception de la *Sainte Anne* et sans doute l'auteur de l'une des copies peintes exposées à cette occasion⁵⁵ ». Salaï n'est donc pas seul à intervenir, mais il intervient de manière unique.

Par ailleurs encore, parmi les copies de la tête de la Vierge faites par des membres de l'atelier, on peut peut-être en attribuer une à Melzi. Mais « nos connaissances actuelles sur les membres de l'atelier du maître après 1500 sont malheureusement trop lacunaires pour nous permettre de trancher ces difficiles questions d'attribution des copies anciennes⁵⁶ ». Il demeure donc très délicat d'avancer des hypothèses solides. Dans une *Etude pour le bras de la Vierge*, « Clark et Pedretti ont affirmé que la main de la Vierge avait été reprise par un élève. Les hachures à la sanguine sont cependant tracées de la main gauche⁵⁷... ». Léonard de Vinci était ambidextre et, après 1504, il semble peindre ou dessiner aussi bien de la main droite que de la main gauche, y compris dans la même œuvre⁵⁸. En outre, personne ne s'interroge sur le fait de savoir si, dans l'atelier, il y avait un autre gaucher. Le sait-on ?

Ce que l'on sait, en revanche, à partir d'un dessin rouge sur rouge de *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant jouant avec un agneau*, conservé aujourd'hui à Venise, attribué à Cesare da Sesto, mais dont l'attribution a été très critiquée,

⁵⁴ V. DELIEUVIN, *op. cit.*, p. 89.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 133.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 137.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 142.

⁵⁸ M. GOLDBLATT, « Leonardo da Vinci and Andrea Salai », *The Connoisseur*, 1950, p. 72.

c'est qu'Annalisa Perissa Torrini a proposé le nom de Salaï, mais on ne connaît pas de dessin de Salaï. Vincent Delieuvin suggère Melzi, mais préfère ne pas choisir parmi l'entourage de Léonard. Au revers du tableau, il existe trois dessins : « Le premier représente une tête de cheval, les sourcils froncés, les naseaux frémissants, la bouche ouverte découvrant les dents. Le tracé est ferme, les ombres sont faites au moyen de hachures partant du haut à gauche vers le bas à droite, ce qui semble indiquer l'intervention d'un artiste gaucher, mais pas obligatoirement de Léonard, certains de ses élèves copiant sa manière⁵⁹. »

Il demeure que, dans certaines esquisses, Léonard a pu réaliser le travail en collaboration si étroite avec un élève qu'on ne sait plus reconnaître ce qui est de sa main et ce qui est de celle de l'élève. Serait-ce le cas pour la *Sainte Anne* du Louvre ?

« L'idée régulièrement émise d'une intervention de ses assistants dans l'exécution de l'œuvre durant ces dernières années nous paraît en revanche à exclure. La récente restauration a en effet révélé une facture très homogène et d'une extraordinaire qualité dans toutes ses parties. En outre, si le maître avait sollicité ses élèves pour l'aider à terminer son œuvre, on comprend difficilement pourquoi plusieurs zones furent laissées inachevées⁶⁰. » Les inachèvements sont de détail : dans la robe de sainte Anne, le paysage intermédiaire, le haut de la robe de la Vierge, le tissu qui retient le Christ n'a pas été peint ; la copie de Los Angeles présente des détails que ne possède pas le tableau du Louvre (sandales, broderies, fleurs du premier plan) : soit Léonard n'a pas eu le temps de les peindre, soit il y a renoncé. De telles explications sont parfaitement pertinentes si on se place dans l'hypothèse d'un duo traditionnel maître/élève. Mais si l'on regarde autrement le couple Vinci/Salaï, il n'y a plus à chercher de différence : le talent de l'un devient celui de l'autre, parce que c'est l'un, parce que c'est l'autre. La *Sainte Anne* du Louvre est un tableau parfaitement homogène, qui peut très bien être uni par le talent, si commun à Vinci et Salaï qu'on ne sait pas, à l'heure actuelle, ce qu'a peint Salaï exactement et que certaines œuvres de Léonard ont pu lui être attribuées sans que pendant longtemps on y ait trouvé à redire. Mais Salaï n'est pas le seul dans ce cas.

⁵⁹ B. MOTTIN, in V. DELIEUVIN, *op. cit.*, p. 215.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 188.

Et pourtant, si l'on accepte soi-même de changer de regard, c'est-à-dire de ne pas être extérieur au tableau, mais d'entrer dedans avec une sensibilité aussi puissante que celle qui a permis de le composer, la question de l'altérité n'a plus trop de raison de se poser.

Et si l'on entre de manière plus intense dans l'esprit de l'époque, on songe évidemment au grand rival de Léonard de Vinci, Michel-Ange⁶¹. On sait que la seconde partie de la vie de Michel-Ange est dominée par une figure, celle de Tommaso Cavalieri, pour qui l'artiste a écrit des sonnets éperdus d'amour, et que son neveu a publiés pour la première fois en substituant un nom de femme à celui de Tommaso. Tommaso Cavalieri a donné ses traits au Christ victorieux dans le *Jugement dernier* de la Chapelle Sixtine, ce qui a provoqué la colère de l'Arétin, quand il écrit une lettre à Michel-Ange en l'accusant d'avoir peint, dans son *Jugement dernier*, des scènes devant lesquelles « on fermerait les yeux, même dans un bordel, pour ne pas les voir⁶² ». L'Arétin, qui n'était ni un modèle de vertu, ni un modèle de chasteté, et qui pour n'avoir aimé que les femmes n'en fut pas moins le maître chanteur de son temps et un des hommes les plus dissolus, n'avait pas eu les dessins qu'il avait demandés à Michel-Ange...

Tommaso Cavalieri a-t-il été pour Michel-Ange ce que Salaï a été pour Léonard de Vinci ? A notre avis, non. Le lien qui unit les deux hommes ressemble bien plus à un lien d'amour, à une rencontre avec un autre qui bouleverse la vie, mais qui demeure un être différent. Les sonnets en témoignent, le fait que Tommaso Cavalieri ait été marié pourrait aussi conduire dans ce sens, mais ce serait sans doute une erreur si l'on repense à La Boétie (qui était marié) et à Montaigne (qui ne l'était pas au moment de leur amitié). Si, dans la main qui a peint le *Jugement dernier* et dans celle qui a peint la *Sainte Anne* se retrouve pareillement l'expression de ce que nous appelons l'*egomet*, c'est-à-dire l'individu dépouillé de tous ses attributs sociaux (qui font

⁶¹ A ce sujet, Vasari écrit : « Il existait entre Michel-Ange Buonarroti et lui une grande inimitié. Michel-Ange, pour éviter la confrontation, quitta Florence avec la permission du duc Julien, à la demande du pape qui voulait le consulter pour la façade de Saint-Laurent. Léonard, à cette nouvelle, partit pour la France dont le roi, qui possédait de ses ouvrages, l'aimait beaucoup et voulait lui faire peindre le carton de la *sainte Anne* », *op. cit.*, p. 46.

⁶² Cité par R. et M. WITTKOWER, *Les enfants de Saturne. Psychologie et comportement des artistes de l'Antiquité à la Révolution française*, Paris, Macula, 1991, p. 211.

de lui une *persona*) ou familiaux (qui font de lui une *personula*), il ne se retrouve pas le même geste d'amour.

Ainsi donc, Freud avait raison ? La *Sainte Anne* du Louvre laisserait voir l'homosexualité de Léonard de Vinci. A notre avis, non, il ne s'agit pas d'homosexualité. Le mot a été forgé à la fin du XIX^e siècle par Karl-Maria Kertbeny et la réalité du rapport entre hommes⁶³, aussi ancienne que les sources les plus anciennes peuvent le laisser entrevoir, a revêtu des formes bien différentes sur le plan politique, personnel et intime. Parler d'homosexualité à propos de Léonard de Vinci est hors sujet autant qu'anachronique. Et assimiler la figure de Tommaso Cavalieri à celle de Salaï sous prétexte qu'il s'agit de deux garçons qui ont été déterminants dans la vie de Michel-Ange et de Léonard de Vinci, c'est commettre une confusion sur la nature de la place qu'ils ont pu tenir. Du moins le pensons-nous ainsi. Aussi fort qu'ait été le lien qui unissait Michel-Ange à Tommaso Cavalieri, il demeure que leur union associe deux êtres qui ne se fondent pas l'un dans l'autre, même s'ils se complètent parfaitement, même si leur lien procède de la sensibilité pure. Nous donnons un nom à ce type d'union : il s'agit de celle qui met en présence des *personulae intimae*⁶⁴.

Certes, Tommaso et Salaï ont en commun d'avoir communiqué avec les deux monstres sacrés de l'époque au niveau de leur *egomet*, c'est-à-dire de leur authenticité absolue. Cela se voit par l'inspiration qu'ils ont pu offrir aux deux maîtres. Mais s'il fallait rapprocher Tommaso Cavalieri d'un garçon de l'entourage immédiat de Vinci, ce serait plus de Melzi que de Salaï. Tous les deux (Tommaso Cavalieri pour Michel-Ange et Francesco Melzi pour Léonard de Vinci) ont assisté le maître jusqu'à sa mort, tous les deux ont été à ses côtés lors de son dernier soupir, l'un et l'autre ont été légataires d'un travail à poursuivre, Tommaso sur le Capitole en architecture, Francesco Melzi à partir des dessins que lui a légués Léonard⁶⁵. Mais Melzi n'a pas achevé la *Sainte*

⁶³ Nous n'envisageons pas ici le rapport entre femmes, qui doit faire l'objet d'études particulières, et qui ne concerne pas directement notre sujet.

⁶⁴ Même si la *personula intima*, comme la conçoit LC, et comme nous aurons l'occasion de le développer par ailleurs, peut aussi naître de la modification d'une simple *personula* au sein d'un couple, lorsque l'intimité et l'habitude compensent ce que l'altérité fissure.

⁶⁵ Et Vasari, dans les lignes qu'il lui consacre, insiste bien sur la dévotion que Melzi a pu nourrir à l'égard de Vinci : « Francesco Melzi, gentilhomme milanais qui, du temps de Léonard, était un

Jacques Bouineau

Anne, collaboration entre Léonard et Salaï d'une toute autre nature que celle résultant d'une complémentarité artistique et sentimentale.

B/ Homme total

Léonard de Vinci rencontre Salaï, de son vrai nom Gian Giacomo de'Caprotti, quand celui-ci a dix ans, en 1490, alors que Léonard en a presque 40. Ils vivent ensemble jusqu'en 1516. Salaï est accusé par Léonard d'être « voleur, menteur, tête de lard et dévoreur⁶⁶ », mais il le couvre de cadeaux et le représente dans plusieurs de ses dessins et peintures. Salaï est mort accidentellement en 1526.

Au début de l'année 2011, Silvano Vincenti, président du Comité national pour la valorisation des biens historiques, a affirmé que la *Joconde* était en fait le portrait de Salaï, ce qui a créé une commotion dans le monde artistique et intellectuel. Les experts du Louvre récusent encore cette hypothèse. Comme on sait, la *Joconde* est le tableau le plus célèbre du monde et tout le monde n'a pas vu le petit « L » et le petit « S » dans chacun des yeux de Mona Lisa que le chercheur italien affirme y déceler. Le livre qui a été consacré au sujet⁶⁷ dresse de Salaï un portrait assez peu flatteur, sans remettre en cause cette thèse, au contraire, s'inscrivant ainsi en faux contre la vulgate⁶⁸.

Plusieurs sources font par ailleurs de Salaï le modèle possible du *Saint Jean-Baptiste*⁶⁹.

bel adolescent, très cher au maître, et aujourd'hui un noble et beau vieillard » possède les dessins de Léonard et « il y tient énormément et les conserve comme des reliques avec le portrait de Léonard ».

⁶⁶ R. et M. WITTKOWER, *op. cit.*, p. 205.

⁶⁷ S. HERFORT, *Le Jocond. Qui était vraiment Mona Lisa ?*, Neuilly, Michel Laffont, 2011, 281 p.

⁶⁸ Que l'on trouve régulièrement exposée sur le net, par exemple à cette URL (mais ce n'est qu'un exemple) : <http://www.cineclubdecaen.com/peinture/peintres/vinci/joconde.htm> (consulté le 27 IX 13).

⁶⁹ Une source aussi grand public que Wikipedia s'en fait même l'écho : « Le visage de saint Jean-Baptiste a été rapproché d'un type d'adolescent aux cheveux bouclés récurrent dans les dessins de Léonard. Cela a suffi à faire de Salaï, sans certitude, le modèle de ces dessins et du *Saint Jean-Baptiste* » [http://fr.wikipedia.org/wiki/Saint_Jean-Baptiste_\(Léonard_de_Vinci\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Saint_Jean-Baptiste_(Léonard_de_Vinci)) (consulté le 27 IX 13). Le Louvre lui-même a mis ceci en ligne pendant un temps : « Le visage de saint Jean-Baptiste, au doux sourire, oscille entre féminin et masculin, conformément à l'identification du Précurseur et du Nouvel Adam qui, au jour de la Création, portait en lui la double nature. La

On sait combien l'historiographie traditionnelle répugne à évoquer ce qu'elle appelle l'« homosexualité » des grands hommes. Que Léonard de Vinci ait pu être compté au nombre de ceux-ci et, pire encore, que la peinture la plus célèbre du monde puisse passer pour une facétie gay, voilà qui devient difficile à accepter. Alors, prenons les choses autrement.

Une plainte anonyme a été déposée en 1476 contre Léonard de Vinci dans le *tamburo* du Palais Vecchio [l'équivalent des *Bocche di Leone* de Venise], l'accusant de sodomie sur la personne de Jacopo Saltarelli, bien connu des autorités florentines pour ses complaisances à l'égard de plusieurs habitants de la ville⁷⁰. L'affaire est très célèbre et le goût de Léonard de Vinci pour les garçons tout autant. Adeptes de l'humanisme du temps, celui-ci épouse les façons d'être des intellectuels de la Renaissance. Considérer ces dernières comme des pratiques homosexuelles n'a évidemment pas de sens.

La rencontre de Léonard avec Salaï est relatée dans un manuscrit de la Bibliothèque de l'Arsenal : « Jacomo est venu s'installer avec moi le jour de Madeleine en mille 490 âgé de 10 ans »⁷¹ ; sur la même page, il rapporte que ledit Salaï (7 septembre) a volé une pointe d'argent à Marco d'Oggiono⁷², et le 26 janvier 1491 de l'argent à des palefreniers et une autre pointe à Boltraffio⁷³. Salaï est donc un « petit diable », comme son surnom, dérivé de *salaino*, en témoigne.

quête de beauté idéale de Léonard passe également par l'utilisation de la lumière. Depuis Platon, et reprise dans les Écrits de Saint Augustin, la lumière est au service du Beau et du Bien. Marsile Ficin reprend à la fois les idées de Platon et de Saint Augustin, et Léonard de Vinci s'attachera à les traduire dans ses œuvres. »

http://www.louvre.fr/llv/activite/detail_parcours.jsp?CURRENT_LL_V_PARCOURS%3C%3Econt_id=10134198673226925&CONTENT%3C%3Econt_id=10134198673226885&CURRENT_LL_V_CHEMINEMENT%3C%3Econt_id=10134198673226885 (consulté le 27 IX 13).

⁷⁰ R. et M. WITKOWER, *Op. cit.*, p. 204.

⁷¹ Paris, Bibliothèque de l'Institut de France, Manuscrit C *Manuscrit C*, f° 4 v°-5r°, cité par Vincent Delieuvin, *op. cit.*, p. 230.

⁷² Qui est l'un des quatre élèves proches cités par Vasari, *op. cit.*, p. 47.

⁷³ Quatrième, avec le précédent et Melzi et Salaï, des élèves proches de Vinci, d'après Vasari, *op. cit.* On a de Giovanni Antonio Boltraffio (1467, Milan – 1516, Milan) un *Portrait d'un jeune homme en Saint Sébastien* (v. 1500), (Moscou, Musée Pouchkine), qui présente incontestablement les traits de Salaï.

Dans l'inventaire après décès de Salaï, il existe une *Sainte Anne*, qui est sans doute une copie, qui a été considérée comme de la main de Léonard pendant longtemps, et à partir de laquelle on a fait pas mal de copies.

En outre, envoyé auprès du Perrugin pour lui prodiguer ses conseils, Salaï, avait été capable, en 1505⁷⁴, de rectifier certains détails dans le *Combat de l'Amour et de la Chasteté* que le peintre était en train de réaliser⁷⁵. L'autre « personnalité prépondérante de l'atelier était Francesco Melzi⁷⁶ », comme on l'a déjà noté. Mais de Salaï, on ne connaît avec certitude qu'un *Christ*, réalisé en 1511 et aujourd'hui détenu dans une collection privée ; de Melzi que le *Vertumne et Pomone* de la Gemälde Galerie⁷⁷, la *Flore* de l'Ermitage et le *Jeune homme au perroquet* de la collection Gallarati Scotti.

Dans l'état actuel des choses, nous ne pouvons pas attribuer avec précision à tel ou tel membre de l'atelier les copies de *Sainte Anne*. Pourquoi, donc, ne pas émettre l'hypothèse que Salaï n'a pas réalisé une copie, mais participé à la peinture du tableau du Louvre ? C'est-à-dire qu'au lieu d'avoir affaire à des copies, on aurait affaire à une coproduction. La restauration de la peinture semble devoir écarter l'hypothèse, en raison de l'harmonie du tableau. Notre suggestion ne remet pas en cause cette unité ; elle la renforce, au contraire. La *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant jouant avec un agneau*, qui est de 1508-1513 et qui se trouve à Los Angeles⁷⁸, qui a été passée aux infrarouges, montre que la toile a été rectifiée au cours de l'exécution ; « il est fort probable que les variantes introduites suivent les indications de Léonard⁷⁹ ». Pendant longtemps, on a cru que ce tableau était de Léonard lui-même ; le nom de Salaï a été proposé en 1671 par Agostino Santagostino. On hésite jusqu'au XIX^e entre les deux, date à laquelle on penche pour Salaï. Il est plus vraisemblable, en tout cas,

⁷⁴ Il est dans l'atelier de Léonard depuis 15 ans et a donc 25 ans, cette année-là.

⁷⁵ Ce qui relativise les critiques très sévères portées sur le talent de Salaï : « Il ne semble avoir aucune disposition pour l'art ; là où Vasari dit que son maître 'lui enseigna beaucoup', on doit lire que Léonard se donne beaucoup de mal pour lui inculquer les rudiments de la peinture. Il apprend la technique ; il ne réussit à tromper personne ; il faut l'aider ; on voit, grâce à Vasari, qu'au XVI^e siècle, déjà, on lui attribue difficilement quelque ouvrage en propre. Les rares tableaux qu'on lui concède aujourd'hui ne plaident guère en sa faveur », Serge BRAMLY, *Léonard de Vinci. Biographie*, Paris, Lattès, 2012, p. 358.

⁷⁶ V. DELIEUVIN, *op. cit.*, p. 164.

⁷⁷ Pl. IX.

⁷⁸ Pl. X.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 166.

de l'attribuer à Salaï qu'à Melzi, car « la peinture de Los Angeles paraît plus maîtrisée que toutes ces œuvres [celles de Melzi], peut-être en raison de l'intervention de Léonard qui, comme l'avait noté Fra Pietro da Novellara, mettait 'parfois la main' aux copies faites dans son atelier⁸⁰ ». Pourquoi ne pas imaginer que ce tableau aurait servi d'esquisse commune à Léonard de Vinci et à Salaï pour ce qui deviendra leur œuvre commune parfaite, la *Sainte-Anne* du Louvre ?

Quoi qu'il en soit, l'idée que les deux hommes ont pu faire une peinture ensemble trouve une large assise scientifique.

Est-ce que vraiment la proximité entre Léonard et Salaï était aussi grande qu'on l'imagine ? Leur proximité intellectuelle ne fait pas de doute, et nous pensons l'avoir suffisamment montré ; leur intimité non plus : il suffit de songer au portrait réalisé par Vinci de Salaï, sous le nom d'*Angelo incarnato*. On sait par toutes les sources qu'elle est indéniable jusqu'en 1516, date à laquelle Salaï reste à Milan, alors que Léonard part avec Melzi au Clos-Lucé. Nous ne savons rien des raisons de cette séparation⁸¹. Il est certain néanmoins que l'union entre Léonard et Salaï ne cesse pas pour autant. D'une part, en 1518, Salaï reçoit du maître son héritage, d'autre part, la même année, l'état des recettes et dépenses du duché de Milan pour l'exercice commençant au 1^{er} janvier 1518 (1517, ancien style) et finissant le 31 décembre de la même année, arrêté par François I^{er} le 14 juin à Angers⁸² fait état du versement d'une très grosse somme (2604 livres, 3 sols, 4 deniers) par François I^{er} à Salaï. « Bertrand Jestaz a démontré que le document correspondait selon toute vraisemblance au règlement de la dévolution des tableaux de Léonard, dont le testament, dicté à Amboise le 23 avril 1519, ne fait aucune mention. Le document de 1518 recouvre ainsi très probablement un accord intervenu entre François I^{er} et Léonard : au roi les peintures, au disciple préféré du maître, par une grâce ultime, leur contre-valeur financière directement versée sur les caisses du duché

⁸⁰ *Op. loc. cit.*

⁸¹ Léonard est parti le 17 mars, peu après le décès de Julien de Médicis. En 1516 également meurt Boltraffio. Le décès de ce dernier a-t-il pu peser dans la décision de Léonard ? Nous ne connaissons pas la date exacte de la mort de ce peintre ; sur lui, v. M.T. FIORIO, *Giovanni Antonio Boltraffio. Un pittore milanese nel lume di Leonardo*, Milan, Jandi Sapi, 2000, 247 p., que nous n'avons pas consulté, mais qui se trouve à la BnF (sous la cote 2033-15530).

⁸² AN, J 910, fasc. 6, p. 87, cité par Vincent Delieuvin, *op. cit.*, p. 204.

Jacques Bouineau

de Milan⁸³. » Ce qui signifie que le roi a acheté la *Sainte Anne* et d'autres tableaux (la *Joconde* et *Saint Jean-Baptiste*) à Salaï, à qui Léonard les avait légués.

Sainte Anne, la *Joconde*, *Saint Jean-Baptiste*⁸⁴. Les trois tableaux que Léonard avait avec lui à Clos-Lucé⁸⁵.

Indubitablement, ces trois tableaux-là occupent une place unique dans la peinture de Vinci. Il nous semble, après une étude minutieuse, qu'ils représentent le même sujet : Salaï. Il nous semble que l'hypothèse d'une collaboration parfaite entre Vinci et Salaï, au moins pour la *Sainte Anne*, peut être avancée.

Dès lors, contrairement à ce qu'affirmait Walter Pater, Salaï n'a pas renoncé à sa personnalité en étant avec Vinci. Il est au contraire advenu à lui-même ; et Vinci ? Pourquoi ne termine-t-il pas la *Sainte Anne* ? L'argument de la paralysie de la main semble peu solide ; d'autant qu'il s'agissait d'une atteinte de la main droite, alors qu'il était plutôt gaucher, ambidextre à la rigueur, nous l'avons dit.

Vasari nous signale un détail peu souvent mentionné : « Léonard peignit à Milan, pour les dominicains de Sainte-Marie-des-Grâces, une *Cène* d'une merveilleuse beauté. Il donna aux visages des Apôtres tant de majesté et de beauté qu'il dut laisser inachevé celui du Christ, car il ne pensait pas pouvoir lui conférer l'aspect divin, céleste qui lui convenait⁸⁶. »

Pourquoi ne pas imaginer que le tableau a servi de symbole de l'union entre Léonard et Salaï pendant des années et que, du jour où ils n'ont plus été ensemble, Vinci n'avait aucune raison de terminer ce qui n'existait que par l'alchimie qui les transformait tous les deux en un seul être, celui que nous appelons l'homme total ? Si l'on s'inscrit dans la logique de Vasari, Léonard et Salaï n'avaient plus sous les yeux ce qui leur donnait ce talent-là : leur homme

⁸³ *Op. loc. cit.*

⁸⁴ L'identification a été faite par Bernard Jestaz, *op. loc. cit.*

⁸⁵ *Ibidem*, p. 199.

⁸⁶ G. VASARI, *op. cit.*, p. 38.

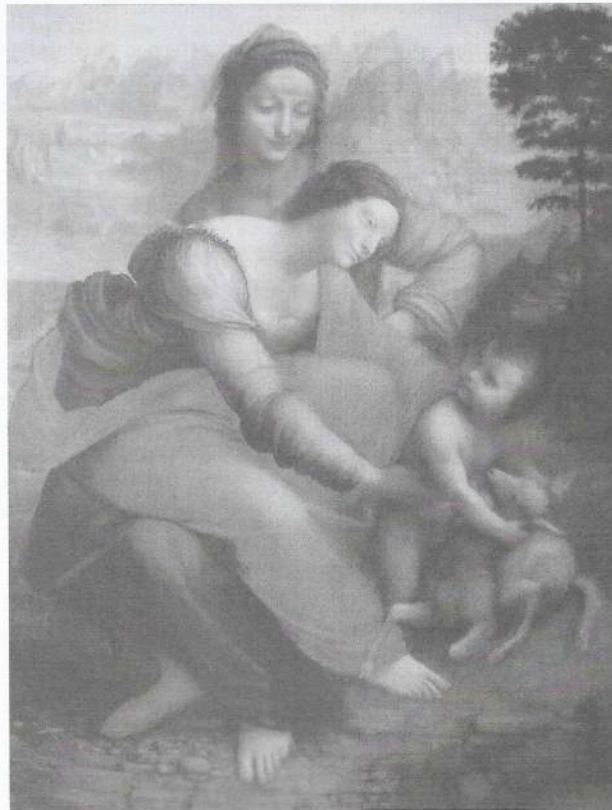
total. Bien loin d'être une relation homosexuelle, l'union de Vinci et de Salaï se présente comme une nouvelle manière d'être avec soi-même.

On peut ainsi dire, pour terminer sur une réflexion purement politique, qu'au sein d'une société, à côté de la dimension officielle, qu'on appelle souvent publique, que présentent les êtres (la *persona*), à côté du rôle familial, qu'on appelle souvent privé et que nous nommons la *personula*, il y a place pour les plus sensibles, ceux qui savent percevoir le monde pour ainsi dire par capillarité, à une dimension unique, celle de l'*egomet*. Cette manière de voir et de sentir est à la portée de tous ceux qui sont à même de dépasser les définitions normatives. Plus rarement encore certains, particulièrement favorisés par le destin, peuvent, rappelant en cela le mythe grec des boules primordiales, rencontrer celui qu'ils connaissaient avant de l'avoir vu, pour parodier Montaigne, formant avec lui un homme total.

Jacques BOUINEAU
Agrégé des facultés de droit
Professeur d'histoire du droit
Université de La Rochelle
CEIR – EA 4227

Jacques Bouineau

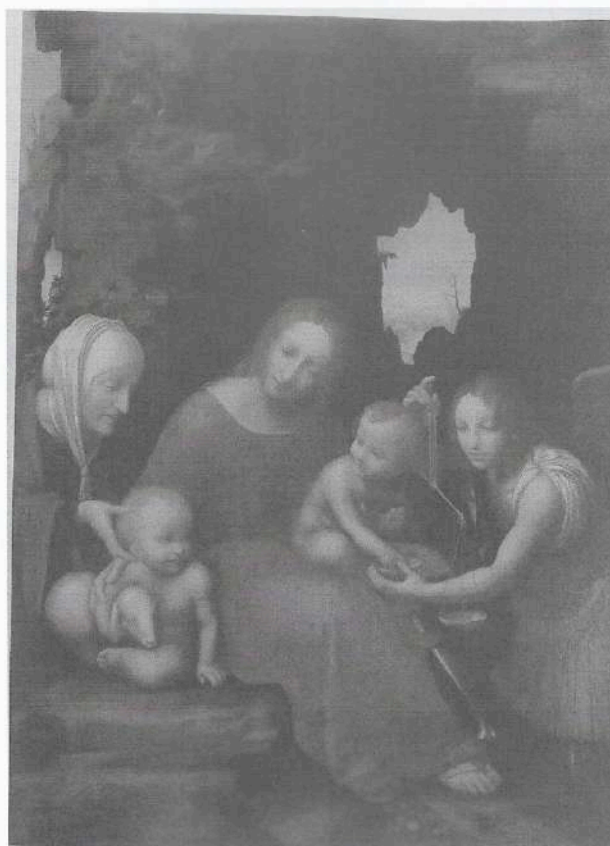
Pl. I : Léonard de Vinci, *Sainte Anne*



V. DELIEUVIN (dir.), *La Sainte Anne, l'ultime chef-d'œuvre de Léonard de Vinci*, Paris-Milan, Musée du Louvre-Officina Libraria, 2012, p. 2 (couv.)

Les ambiguïtés de l'art officiel au XVI^e siècle : l'exemple de la Sainte Anne de Vinci

Pl. II : *Vierge à l'Enfant avec sainte Elisabeth, saint Jean Baptiste et l'archange Michel, dite La Vierge aux balances*



Vierge à l'Enfant avec sainte Elisabeth, saint Jean Baptiste et l'archange Michel ou La Vierge aux balances (v. 1508-12), Paris (Louvre), V. DELIEUVIN, op. cit., p. 303

Jacques Bouineau

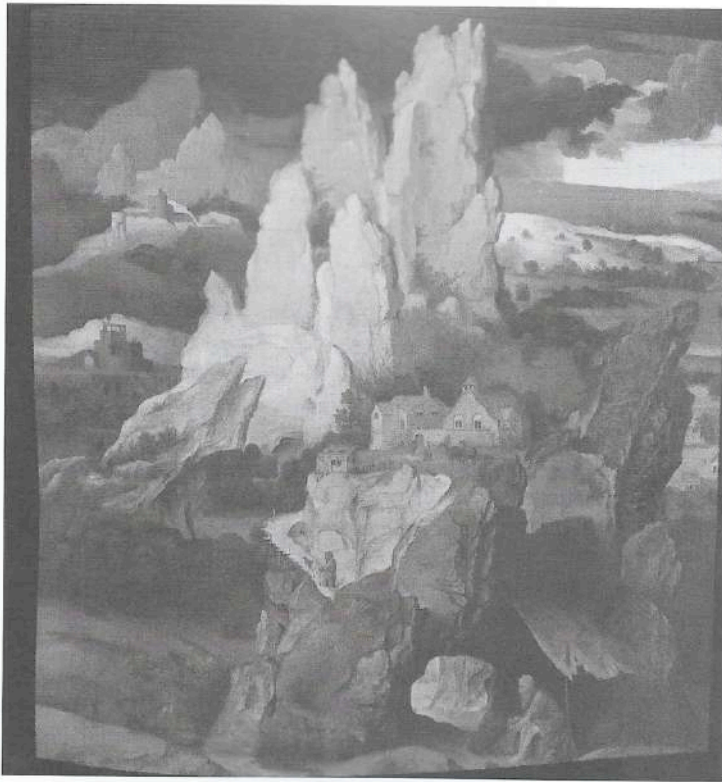
Pl. III : Léonard de Vinci, *Portrait de Lisa Gherardini del Giocondo*, dit *La Joconde*



Léonard de Vinci, *Portrait de Lisa Gherardini del Giocondo*, dit *La Joconde* (v. 1503-1519), Paris (Louvre), V. DELIEUVIN, *op. cit.*, p. 236

Les ambiguïtés de l'art officiel au XVI^e siècle : l'exemple de la Sainte Anne de Vinci

Pl. IV : Joachim Patinir, *Paysage avec saint Jérôme*



Joachim Patinir, *Paysage avec saint Jérôme* (v. 1515), Madrid (Prado), in Maurice PONS et André BARRET, *Patinir ou l'harmonie du monde*, Paris, Robert Laffont, 1980, p. 105

Jacques Bouineau

Pl. V : *Sainte Anne trinitaire*



Attribuée à l'atelier de Jos Guntersumer et de Dominicus Guntersumer, *Sainte Anne trinitaire* (v. 1500), Paris (Louvre), V. DELIEUVIN, *op. cit.*, p. 35

Les ambiguïtés de l'art officiel au XVI^e siècle : l'exemple de la Sainte Anne de Vinci

Pl. VI : *La Vierge à l'Enfant avec sainte Anne*



Anonyme des Pays-Bas, *La Vierge à l'Enfant avec sainte Anne* (v. 1500), Paris (Louvre), V. DELIEUVIN, *op. cit.*, p. 41

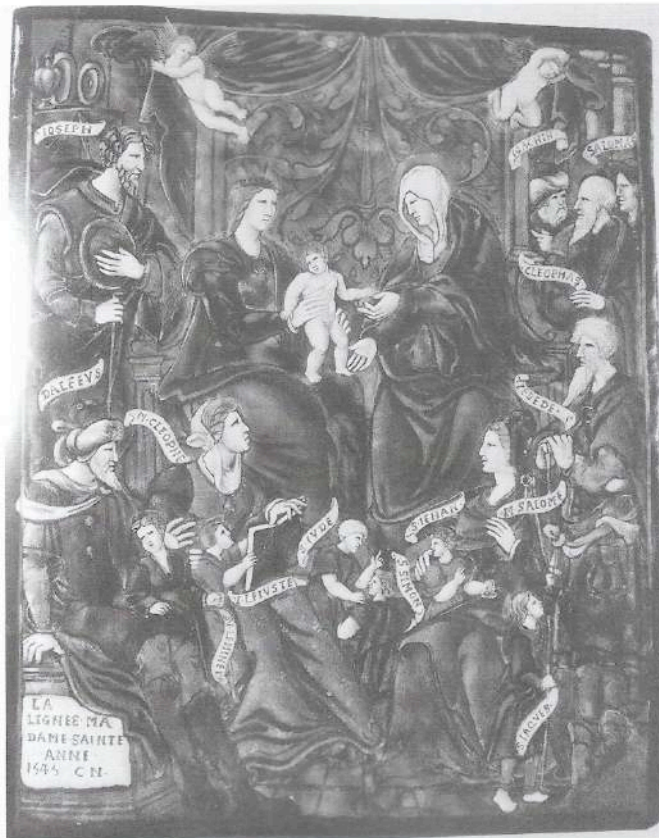
Jacques Bouineau

Pl. VII : Lorenzo Fasolo, dit Lorenzo da Pavia, *La famille de la Vierge*



Lorenzo Fasolo, dit Lorenzo da Pavia, *La famille de la Vierge* (1513), Paris (Louvre),
V. DELIEUVIN, *op. cit.*, p. 43

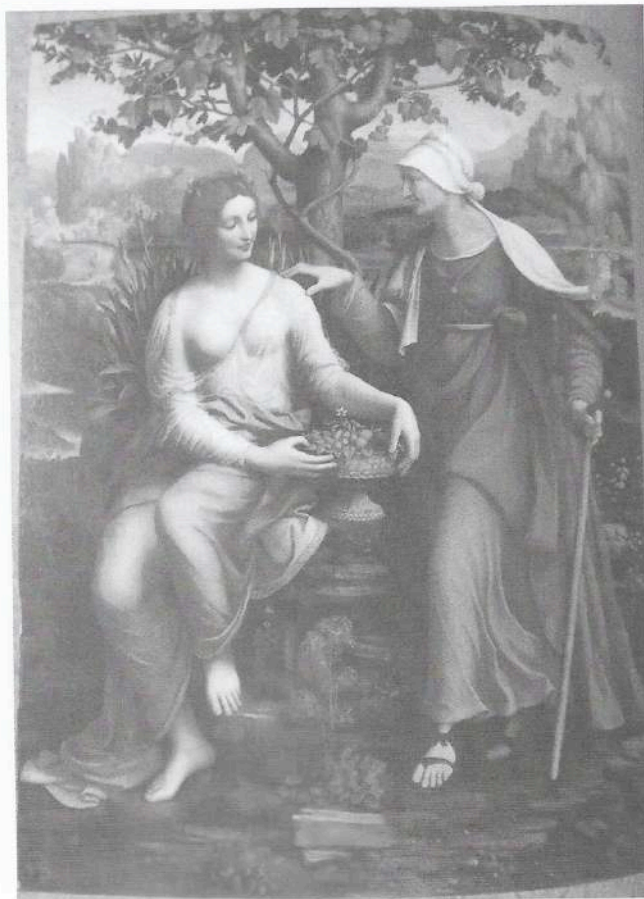
Pl. VIII : Colin Nouailher, *La lignée de sainte Anne*



Colin Nouailher, *La lignée de sainte Anne* (1545), Paris (Louvre),
V. DELIEUVIN, *op. cit.*, p. 45

Jacques Bouineau

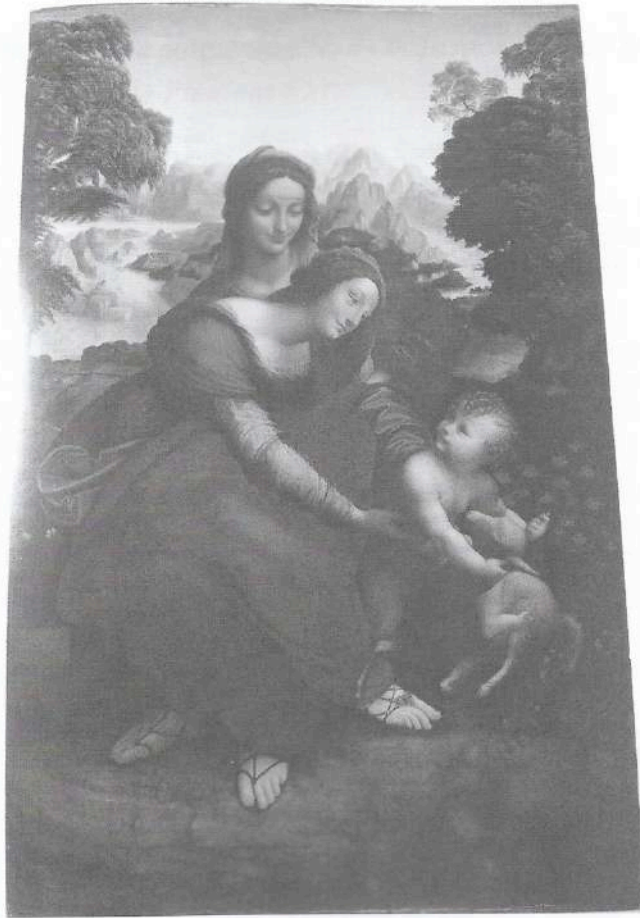
Pl. IX : Francesco Melzi, *Vertumne et Pomone*



Francesco Melzi, *Vertumne et Pomone* (1517-1520), Berlin (Gemälde Galerie),
V. DELIEUVIN, *op. cit.*, p. 60

Les ambiguïtés de l'art officiel au XVI^e siècle : l'exemple de la Sainte Anne de Vinci

Pl. X : *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant jouant avec un agneau*



Salai ?, *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant jouant avec un agneau* (1508-1513), Los Angeles (Université de Californie), V. DELIEUVIN, *op. cit.*, p. 169