LÉONARD DE VINCI
1452-1519

Sous le haut patronage de
Monsieur Emmanuel MACRON
Président de la République

LOUVRE

Commissaires de l'exposition :

Vincent Delieuvin, conservateur en chef,
département des Peintures, musée du Louvre

Louis Frank, conservateur en chef,
département des Arts graphiques, musée du Louvre

Vous pouvez télécharger ce livret sur le site Louvre.fr.

**Pour des raisons de conservation,
certains dessins et peintures ne seront pas présentés
pendant toute la durée de l'exposition.**

LÉONARD DE VINCI

1452–1519

1.
OMBRE,
LUMIÈRE,
RELIEF

2.
LIBERTÉ

3.
SCIENCE

4.
VIE

Musée du Louvre
24 octobre 2019 – 24 février 2020

LÉONARD DE VINCI

1452-1519

Lionardo di Ser Piero da Vinci, Léonard, fils de Messire Piero, né à Vinci, près de Florence, dans la nuit du 14 au 15 avril 1452 et mort à Amboise le 2 mai 1519, est *l'icône* de la peinture européenne et l'une des plus hautes figures de la Renaissance italienne.

Il vécut ses années de jeunesse à Florence et y fut l'élève du sculpteur Andrea del Verrocchio. Autour de 1482, il s'établit à Milan, où il peignit la ***Vierge aux rochers*** et où, au service de Ludovic Sforza, il conçut l'ouvrage qui fit de lui l'un des artistes les plus célèbres de son temps : la ***Cène***. Revenu à Florence en 1500, il y réalisa ces œuvres qui firent sa renommée que sont la ***Sainte Anne***, le portrait de Lisa del Giocondo, la ***Bataille d'Anghiari*** et le Saint Jean Baptiste. Retourné à Milan dès 1506, il descendit à Rome en 1513, au lendemain de l'élection du pape Léon X Médicis. En 1516, il quitta l'Italie à l'invitation du roi de France, François Ier, et vint finir ses jours sur les rives de la Loire.

La révolution léonardienne tient en quelques mots. Afin que ses figures possèdent, dans un espace infini constitué d'ombre et de lumière, la réalité de la *vie*, il apprit à leur donner, par l'invention d'une *liberté* graphique et picturale sans pareille, la nature du mouvement. Afin qu'elle sache traduire la vérité des apparences, il voulut faire de la peinture la *science* universelle du monde physique. Ce fut l'aurore de la *modernité*, dont la grandeur a surpassé, dans la conscience contemporaine, la noblesse de l'Antiquité.

Dans l'exposition sont présentées les réflectographies infrarouge de plusieurs peintures de Léonard de Vinci, à la même échelle que l'œuvre originale. Cet examen scientifique permet de révéler le dessin sous-jacent à base de carbone, c'est-à-dire le tracé de la composition posé par l'artiste sur la préparation de son support, qui sera ensuite recouvert par les couches de peinture. Léonard changeant souvent d'idée au cours de l'exécution picturale, on peut découvrir dans ces images ses premières pensées et les modifications qu'il y a apportées. La réflectograhie infrarouge restitue aussi les premiers stades du travail de modelé des carnations, par la construction des transitions d'ombre et de lumière, exercice dans lequel l'artiste excella.

1. OMBRE, LUMIÈRE, RELIEF

Léonard fut, à Florence, dès 1464, l'élève de l'un des plus grands sculpteurs du quinzième siècle : Andrea del Verrocchio. De Verrocchio, il apprit non seulement le caractère sculptural de la forme, mais encore le *mouvement*, principe du réel et fondement de tout récit, ainsi que le clair-obscur, l'expression du drame par le jeu de l'ombre et de la lumière. Le ***Christ et saint Thomas***, bronze monumental fondu par Verrocchio pour l'église florentine d'Orsanmichele, fut son école. De cette conception profondément *picturale* de la sculpture, Léonard a tiré le premier fondement de son propre univers : l'idée que l'espace et la forme sont engendrés par la lumière et qu'ils n'ont d'autre réalité que celle de l'ombre et de la lumière. Les ***Draperies*** monochromes sur toile de lin, peintes d'après des reliefs de terre recouverts de draps imprégnés d'argile, semblables à ceux que Verrocchio conçut pour l'étude des figures d'Orsanmichele, sont nées de cette appréhension sans précédent de la matière spatiale.

Le passage de la sculpture à la peinture, favorisé par l'intérêt que Léonard portait, au même moment, aux créations de l'atelier rival des Pollaiuolo comme à la nouveauté apportée à Florence par la peinture flamande – portrait de trois quarts et technique de l'huile –, s'accomplit dans l'***Annonciation***, la ***Madone à l'œillet*** et le portrait de la ***Ginevra de'Benci***.

Andrea del VERROCCHIO

Florence, vers 1435 – Venise, 1488

001 *Le Christ et saint Thomas* ou *L'Incrédulité de saint Thomas*

Bronze aux inscriptions dorées
1467-1483

Ce grand relief de bronze, destiné au tabernacle que le tribunal de la Mercanzia possédait sur la façade orientale du sanctuaire d'Orsanmichele, à Florence, fut commandé à Verrocchio en 1467. L'Évangile de Jean conte que l'apôtre Thomas ne voulut pas croire à la Résurrection du Christ avant d'avoir vu ou touché les stigmates de la Passion. Tout ici est ordonné à la transcription du mouvement et à l'expression du drame par le *clair-obscur* – le jeu de l'ombre et de la lumière. L'*Incrédulité* fut l'école de Léonard.

Florence, Chiesa e Museo di Orsanmichele

On a longtemps compris les modèles des draperies peints par Léonard, sur la base des éditions modernes des *Vies* de Vasari, comme des figures tridimensionnelles intégrales. Mais ces éditions ont délibérément *changé un mot* du texte vasarien. La restitution du terme originel a permis de comprendre que Léonard posait ses drapés sur de grands *médaillons en relief*, structures fondamentalement analogues à celle du bronze d'Orsanmichele, et dont le comportement sous la lumière est semblable à celui du métal. Nous donnons à ces œuvres célèbres, ici exceptionnellement réunies, le nom de leur plus ancien propriétaire connu.

002 *Reconstitution du relief de la Draperie Saint Morys*

Essai de reconstitution expérimentale du relief de la plus célèbre de toutes les *Draperies* de Léonard, ici exposée.

Ouvrage réalisé par Leticia Leratti, peintre et sculptrice, 2019

Atelier d'Andrea del VERROCCHIO

003 *Draperie Jabach III. Figure debout*

Détrempe sur toile de lin
Vers 1473-1477

Dans l'atelier de Verrocchio, il semble qu'il ait été de coutume de prendre les modèles de terre ou de cire recouverts d'étoffes drapées, destinés à la composition des sculptures, comme sujet d'études peintes.
La présente figure évoque, en miroir, celle du Christ de l'*Incrédulité*.

Rennes, musée des Beaux-Arts, inv. 794-1-2507

Andrea del VERROCCHIO ou Léonard de VINCI

004 *Draperie Richardson. Figure agenouillée*

Détrempe sur toile de lin
Vers 1473-1477

Le modèle, agenouillé, évoque la position qui est fréquemment celle de la Vierge Marie en adoration devant l'Enfant Jésus.

Londres, The British Museum, inv. 1895.0915.489

Andrea del VERROCCHIO ou Léonard de VINCI

005 *Draperie Médicis 433. Figure debout*

Détrempe sur toile de lin
Vers 1473-1477

La figure, nue et drapée, évoque de manière saisissante, par le caractère du plissé et par le geste de la main, celle du Christ d'Orsanmichele.

Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 433 E

Andrea del VERROCCHIO ou Léonard de VINCI

006 *Draperie Jabach VIII. Figure debout, de profil*

Détrempe sur toile de lin
Vers 1473-1477

La figure debout, de profil, appelle la comparaison avec celle de l'apôtre du bronze d'Orsanmichele.

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, RF 1081

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

007 *Draperie Jabach IV. Figure agenouillée*

Détrempe sur toile de lin
Vers 1473-1477

Le motif présente des affinités avec celui du vêtement de l'ange peint par Léonard dans le *Baptême du Christ*, commandé à Verrocchio pour l'église de San Salvi et aujourd'hui à la Galerie des Offices, à Florence, ou avec les drapés de l'archange de l'*Annonciation*, premier tableau du jeune maître, également conservé aux Offices.

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, RF 41904

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

008 *Draperie Médicis 420. Figure agenouillée*

Détrempe sur toile de lin
Vers 1473-1477

Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 420 E

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

009 *Draperie Jabach I. Figure agenouillée*

Détrempe sur toile de lin
Vers 1473-1477

La *Draperie agenouillée Jabach I* signe l'entrée dans une nouvelle dimension. L'analyse des valeurs s'ordonne désormais à une perception parfaitement unifiée de l'espace, constitué par l'ombre et la lumière. Le motif, la draperie, est maintenant presque secondaire. Léonard en usera comme d'un support abstrait à l'étude de l'élément optique.

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 2256

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

010 *Draperie Jabach IX. Figure debout, de profil*

Détrempe sur toile de lin
Vers 1475-1482

La présente étude s'attache à la partie basse du drapé d'une figure debout, de profil et tournée vers la droite, évoquant, une fois encore, celle de l'apôtre du bronze de Verrocchio.

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, RF 1082

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

011 *Draperie Jabach XIII. Figure assise*

Détrempe sur toile de lin
Vers 1475-1482

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, RF 41905

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

012 *Draperie Jabach XIIII. Figure assise*

Détrempe sur toile de lin
Vers 1475-1482

La série des Draperies, dont la plus grande partie appartint au collectionneur Everhard Jabach, fut mise en rapport, dès le XVIIIe siècle, avec un passage de la *Vie de Léonard* de Giorgio Vasari, extrait de la deuxième édition de son grand recueil des *Vies des plus excellents peintres*, paru en 1568. Vasari y décrit la technique particulière employée par Léonard, consistant à modeler des figures de terre qu'il recouvrait de draps imprégnés d'argile.

Paris, Fondation Custodia, inv. 6632

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

013 *Draperie Saint-Morys. Figure assise*

Détrempe sur toile de lin
Vers 1475-1482

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 2255

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

014 *Paysage de la vallée de l'Arno*

Plume et encre brune
Daté du 5 août 1473

Le plus ancien dessin daté de Léonard porte l'inscription, tracée en partie haute, de son écriture en miroir de gaucher : *jour de Sainte Marie de la neige, le cinquième jour d'août 1473*. C'est un paysage de la vallée de l'Arno, sans doute dans les environs de Vinci. D'un trait énergique, Léonard simplifie certaines parties du panorama, comme les champs dans la vallée, mais il cherche à capter le mouvement de la grande chute d'eau et à saisir le frémissement du feuillage des arbres.

Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 8 P

015 **Réflectographie infrarouge** de *L'Annonciation* de Léonard de Vinci

Huile sur bois. Vers 1470-1474
Florence, Galleria degli Uffizi.

L'*Annonciation*, découverte au XVIIIe siècle dans l'église San Bartolomeo a Monteoliveto, est le premier tableau peint par Léonard au début des années 1470. L'iconographie – l'archange Gabriel bénissant la Vierge avant de lui annoncer la naissance de Jésus – est traditionnelle, mais Léonard installe la scène dans le jardin de la maison de Marie. La réflectographie infrarouge met en évidence toute trace au carbone à l'intérieur d'une peinture et en révèle le dessin, ici très précis et méticuleux.

© Archivio Opificio delle Pietre Dure, Su concessione del Ministero dei Beni e delle attività culturali

---

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

016 *Étude de bras pour l'Annonciation, fragment d'étude de tête*

Plume et encre brune, lavis, sanguine
Vers 1470-1472

Cette étude prépare le geste du bras droit bénissant de l'ange Gabriel, dans l'*Annonciation*. Le ruban qui entoure le haut du bras et retombe sagement, fut très exactement reporté sur le panneau des Offices, comme le montre la réflectographie infrarouge. Léonard a modifié le dessin en cours d'exécution, afin de lui donner davantage de mouvement et de créer la sensation que l'archange vient de se poser.

Oxford, Christ Church, inv. 0036

Atelier d'Andrea del VERROCCHIO, Léonard de VINCI ?

017 *Étude de tête de jeune homme*

Plume et encre brune, lavis.
Vers 1470-1472

Cette tête évoque celle de la Vierge de l'*Annonciation* des Offices. Les historiens en ont parfois conclu qu'il s'agissait d'une étude d'après un modèle vivant, en vue de la conception du tableau. On remarquera les *hachures de gaucher*, tracées de la droite vers la gauche, caractéristiques de Léonard. L'attribution du dessin demeure cependant discutée, certains spécialistes le considérant comme une copie.

New York, The Morgan Library & Museum, inv. IV, 34A

---

018 **Réflectographie infrarouge** du *Baptême du Christ* de Andrea del Verrocchio et Léonard de Vinci

Détrempe et huile sur bois. Vers 1468-1478
Florence, Galleria degli Uffizi

Le tableau fut sans doute peint pour l'église San Salvi à Florence par Andrea del Verrocchio avec l'aide de Léonard. La réflectographie infrarouge permet de voir le dessin préparatoire schématique des draperies du Baptiste peint par Verrocchio, ou encore les troncs d'arbre dans le paysage, finalement supprimés par Léonard pour faire place à un décor plus vaporeux de montagnes bordées par une rivière. L'image révèle aussi les différences de modelé des personnages, plus subtil sur le corps du Christ et le visage de l'ange dus au pinceau de Léonard.

© Archivio Opificio delle Pietre Dure, Su concessione del Ministero dei Beni e delle attività culturali

Attribué à Lorenzo di CREDI

Florence, vers 1457-1459 – 1536

019 *Le Miracle de saint Donat d'Arezzo*
L'Annonciation

Huile sur bois
Vers 1480-1485

Les deux panneaux formaient la prédelle, partie inférieure du retable de l'autel de l'oratoire de la Madonna di Piazza, à la cathédrale de Pistoia, près de Florence. Verrocchio reçut la commande vers 1475-1477, mais confia l'exécution picturale, qui devait durer jusque vers 1485, à son élève Lorenzo di Credi. La petite *Annonciation* de la prédelle s'inspire du grand panneau de Léonard.

Worcester, Worcester Art Museum, inv. 1940.29
Paris, musée du Louvre, département des Peintures, M.I. 598

Andrea del VERROCCHIO et atelier

Florence, vers 1435 – Venise, 1488

020 *Tobie et l'ange*

Détrempe sur bois
Vers 1470-1475

On ne connaît pas la destination initiale de ce tableau, qui illustre un passage du Livre de Tobit, dans l'Ancien Testament. Tobit, aveuglé, fut guéri grâce au fiel, au cœur et au foie d'un poisson pêché à Ecbatane par son fils Tobie, sous la conduite de l'archange Raphaël. Les historiens de l'art, relevant de grandes différences de qualité dans l'exécution picturale, ont pour la plupart supposé que les parties les plus naturalistes, le poisson et le chien, avaient été peintes par Léonard.

Londres, The National Gallery, NG 781

Andrea del VERROCCHIO

Florence, vers 1435 – Venise, 1488

021 *Étude de tête*

Pierre noire, rehauts de blanc, contours perforés
Vers 1470-1475

Parmi les rares dessins que l'on attribue à Verrocchio figurent quelques études de têtes tracées à la pierre noire très subtilement estompée, qui annoncent le *sfumato* de Léonard, cet effet d'effacement des limites assurant de douces transitions lumineuses. La technique permet de donner un relief particulier au visage et d'animer l'expression. Les contours du visage ont été perforés afin d'être reportés sur un autre support, probablement une peinture, aujourd'hui non identifiée.

Berlin, Kupferstichkabinett, KDZ 5095 recto

Andrea del VERROCCHIO (?)

Florence, vers 1435 – Venise, 1488

022 *Publius Cornelius Scipion*

Marbre
Vers 1464-1469

Verrocchio s'inspire, dans ce bas-relief, des modèles du sculpteur florentin Desiderio da Settignano. Le marbre présente le profil de Scipion, général romain vainqueur d'Hannibal à Zama, en 202 avant Jésus-Chist. Le héros porte le casque et l'armure, il incarne, dans la beauté de sa jeunesse, la force et la piété, qualités qui lui sont attribuées par les sources anciennes. Léonard s'est essayé, lui aussi, à ce genre du portrait de profil à l'antique.

Paris, musée du Louvre, département des Sculptures, RF 1347

Attribué à Piero del POLLAIUOLO et à son atelier Florence, vers 1441-1442 – vers 1496

023 *La Bataille de Pydna*
Le Triomphe de Lucius Aemilius Paulus

Détrempe sur bois
Vers 1470-1475

Ces deux *cassoni*, panneaux d'ameublement intérieur, consacrés à l'histoire romaine, ont été peints à Florence pour la famille Mannelli, dont les armes figurent sur le bouclier de l'un des *putti* qui ornent le char triomphal. Ils sont attribués à l'atelier de Verrocchio ou à celui des frères Pollaiuolo. L'expression intense des personnages, l'attention portée à l'anatomie et la sensibilité au paysage sont proches du style de Léonard. Certains historiens ont même pensé qu'il y avait participé.

Paris, musée Jacquemart-André, inv. MJAP-P-1822-2 et MJAP-P-1822-1

Alesso BALDOVINETTI

Florence, vers 1425 – Florence, 1499

024 *Vierge à l'Enfant*

Détrempe et *tempera grassa* sur bois
Vers 1464

Léonard put admirer, à Florence, les œuvres d'Alesso Baldovinetti, qui fut l'un des premiers peintres à expérimenter l'usage de techniques mixtes afin d'obtenir de nouveaux effets de réalité. Cette majestueuse *Madone*, qui vient d'être restaurée, offre un splendide paysage naturaliste évoquant le val d'Arno et présente une douceur particulière dans les gradations de couleur et d'ombre des carnations. Cette innovation permet également de traduire les transparences du voile de la Vierge.

Paris, musée du Louvre, département des Peintures, R. F. 1112

025 **Réflectographie infrarouge** de la *Vierge à l'Enfant*, dite *Madone à l'œillet* de Léonard de Vinci

Détrempe et huile sur bois. Vers 1474-1476
Munich, Alte Pinakothek

Dans ce tableau de dévotion privée, la Vierge offre à Jésus un œillet dont la forme, évocatrice de celle d'un clou, en fait le symbole de sa Crucifixion future. La réflectographie infrarouge révèle les traits de construction de l'architecture de la pièce et de la fenêtre devant laquelle se tiennent Marie et Jésus. Dans ses premiers tableaux, Léonard prépare avec précision chaque détail de sa composition et ne fait que très peu de modifications au cours de l'exécution picturale, toujours parfaitement achevée.

© Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Doerner Institut - Lars Raffelt

---

Hans MEMLING

Seligenstadt, vers 1435 – Bruges, 1494

026 *Portrait d'homme tenant un sesterce à l'effigie de Néron (Bernardo Bembo ?)*

Huile sur bois
Vers 1471-1474

Le modèle de ce portrait est parfois identifié, en raison de la présence du palmier et des feuilles de laurier, qui ornent son emblème, avec Bernardo Bembo, patricien de Venise. Cet emblème se retrouve au revers du plus ancien portrait de Léonard : *Ginevra de' Benci*. Bembo fut ambassadeur de la Sérénissime à la cour de Bourgogne, entre 1471 et 1474. Le portrait de Memling daterait de ce séjour.

Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv. 5

027 Réflectographie infrarouge
du *Portrait de Ginevra de' Benci*
de Léonard de Vinci

Détrempe (?) et huile sur bois. Vers 1475-1476
Washington, National Gallery of Art

Le genévrier – ginepro – devant lequel se tient la jeune femme désigne le modèle du portrait : Ginevra de' Benci. L'œuvre fut commandée par Bembo, ambassadeur de Venise à Florence en 1475. Bembo et Ginevra s'aimèrent selon les canons de la poésie de Pétrarque, très en faveur dans l'entourage de Laurent de Médicis. La réflectographie infrarouge révèle des points de *spolvero* sur les contours du visage, preuve que Léonard a reporté sur son panneau un dessin tracé sur papier. On découvre l'ébauche vigoureuse du feuillage du genévrier que Léonard a modelé de ses doigts.

© National Gallery of Art

2. LIBERTÉ

Autour de 1478, Léonard trouve les voies d'un nouvel approfondissement de la leçon de Verrocchio. La forme n'étant qu'une illusion que le monde, dans sa perpétuelle mobilité, ne cesse d'arracher à elle-même, le peintre ne peut en saisir la vérité que par une liberté de l'esprit et de la main capable de *nier* la perfection de la forme. Cette négation, dans le dessin, est un assaut violent contre la forme, une juxtaposition immédiate d'états incompatibles qui ne laisse parfois rien subsister que le noir. Léonard nomme cette manière, née de la nécessité impérieuse de traduire le *mouvement*, « composition inculte » – *componimento inculto*. La ***Madone au chat*** ou la ***Madone aux fruits*** en sont les premières manifestations éclatantes.

La liberté du *componimento inculto* transfigure l'univers du peintre. Inhérente à cette liberté créatrice, se fait jour la tendance à l'inachèvement, destinée à devenir l'une des marques de la peinture de Léonard, et dont le ***Saint Jérôme*** est le pathétique témoignage. Cette phase créatrice se prolonge à Milan, où Léonard s'établit vers 1482. Il y peint la ***Vierge aux rochers***, le ***Musicien*** et la ***Belle Ferronnière***.

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

028 *Étude de Vierge à l'Enfant,* dite *Madone aux fruits*

Pointe de plomb reprise à la plume et à l'encre brune
Vers 1478-1480

Avec la *Madone aux fruits,* c'est une extraordinaire liberté qui fait brutalement irruption dans l'univers de Léonard. L'Enfant semble vouloir offrir à sa mère un fruit, symbole de l'extinction du péché originel. Mais le trait ne cherche plus, comme il le faisait jusqu'alors, à définir sereinement les formes. Il joue contre elles avec une stupéfiante agressivité, démultipliant les possibles, afin de capter une seule réalité : le *mouvement*. La feuille est très proche de ce que sera la *Madone Benois* (n° 040).

La Madone aux fruits appartint au grand collectionneur His de La Salle dont les dessins sont actuellement exposés au Louvre.
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, RF 486

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

029 *Tête de femme*

Pointe d'argent, pointe métallique et rehauts de blanc sur papier préparé gris clair
Vers 1485-1490

Léonard démontre ici sa maîtrise et sa liberté dans l'usage de la pointe d'argent, technique virtuose ne permettant pas les corrections. Le trait, souverainement libre et sûr, est capable de transcrire, avec une extrême économie de moyens, les plus infimes variations de l'ombre à la lumière. La feuille servira probablement de modèle à la *Madone Litta,* conservée à l'Ermitage, que l'on a attribuée à Léonard mais qui revient plutôt à Giovanni Antonio Boltraffio ou à Marco d'Oggiono, deux disciples du maître à Milan.

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 2376

Andrea del VERROCCHIO

Florence, vers 1435 – Venise, 1488

030 *Études d'enfants*

Traces de pointe de métal ou pierre noire,
reprises à la plume et à l'encre brune
Vers 1470-1480

Léonard est resté chez son maître au moins jusqu'à la fin des années 1470. On retrouve les postures de ces études d'enfants dans certaines œuvres de Verrocchio, telles que le *Putto bénissant*, en lien avec une *Madone à l'Enfant*, ou le *Putto allongé*, connu par plusieurs sculptures. La technique de la plume, très vive, traçant des contours schématiques et discontinus, est comparable à celle que développe Léonard au même moment.

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques,
RF 2 verso

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

031 Recto : *Études pour une Vierge allaitant l'Enfant Jésus avec saint Jean Baptiste, profils humains et profils d'animaux*

Plume et encre brune
Vers 1478-1480

Le trait nerveux, rompu, déformant l'anatomie et superposant les idées, est caractéristique de la liberté que développe Léonard à la fin de la décennie 1470. Le motif du profil humain, jouant sur les analogies avec le monde animal, est l'une des constantes de la production graphique de Léonard.

Windsor, The Royal Collection, RL 12276 recto,
prêté par Sa Majesté la Reine Elizabeth II

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

032 Verso : *Études de profils humains*

Plume et encre brune
Vers 1478-1480

Léonard décline au verso les mêmes thématiques : filles et garçons à la beauté idéale, hommes dans la plénitude de l'âge, vieillards aux traits difformes.

Windsor, The Royal Collection, RL 12276 verso, prêté par Sa Majesté la Reine Elizabeth II

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

033 *Étude pour une Vierge à l'Enfant avec saint Jean Baptiste (?)*

Plume et encre brune
Vers 1478-1480

Léonard indique, sur une feuille d'études conservée aux Offices, qu'à la fin de 1478, *il a commencé deux Vierges Marie*. La présente esquisse, très rapide, est vraisemblablement à mettre en rapport avec ce double projet.

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 2316

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

034 *Étude pour une Vierge à l'Enfant lavant les pieds de Jésus, et fesses d'un enfant*

Pierre noire reprise à la plume
et à l'encre brune, lavis brun
Vers 1478-1480

Porto, Faculdade de Bellas Artes, inv. 99.1.1174

La magnifique série des *Madones au chat* doit sans doute également être mise en relation avec le projet des deux Vierges de 1478. Léonard construit ici une suite de variations sur le thème du jeu de Jésus avec un félin, parfois tendre ou au contraire effrayé. Dans les feuilles les plus accomplies de la suite, l'animal, symbole du Mal, cherche à échapper à l'étreinte de l'Enfant.

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

035 *Études pour une Madone au chat et profils*

Pointe de plomb reprise à la plume et à l'encre brune
Vers 1478-1480

Londres, The British Museum, inv. 1860,0616.98

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

036 *Étude pour une Madone au chat*

Pointe de plomb reprise à la plume et à l'encre brune
Vers 1478-1480

Bayonne, musée Bonnat-Helleu, inv. 152

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

037 *Étude pour une Madone au chat*

Pointe de plomb reprise à la plume
et à l'encre brune, lavis brun
Vers 1478-1480

Collection particulière

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

038 *Études pour une Vierge à l'Enfant. Profils et dessins géométriques*

Pointe métallique reprise à la plume
et à l'encre brune sur papier préparé rose clair
Vers 1478-1480

La présente étude est également relative au projet des Madones de 1478. La Vierge y tient une fleur symbolique de la Passion du Christ. La composition annonce l'invention de la *Madone Benois* (n° 040).

Londres, The British Museum, inv. 1860,0616.100

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

039 *La Vierge à l'Enfant*, dite *Madone Benois*

Huile sur bois, transposée sur toile
Vers 1480-1482

La *Madone Benois* est l'accomplissement de l'un des deux projets engagés par Léonard à la fin de l'année 1478. La Vierge tend à l'Enfant une fleur cruciforme, préfigure de la Passion. Jésus la reçoit avec le plus grand sérieux, tandis que Marie l'encourage joyeusement, consciente que la mort de son fils ouvre le salut de l'humanité. Le dynamisme du *componimento inculto* trouve ici sa première expression picturale.

Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage, inv. GE 2773

---

040 **Réflectographie infrarouge** de la *Vierge à l'Enfant*, dite *Madone Benois* de Léonard de Vinci

Huile sur bois, transposée sur toile. Vers 1480-1482
Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage

La réflectographie de la *Madone Benois* révèle de nombreux repentirs au cours de l'exécution picturale, notamment en ce qui concerne la position de l'Enfant, que Léonard a rapproché de sa mère. La structure de la pièce dans laquelle se tient le groupe apparaît avec clarté, particulièrement le dais du lit de Marie, visible en haut à gauche.

© The State Hermitage Museum, St Petersburg, 2019

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

041 *Bernardo Bandini de' Baroncelli pendu*

Pointe de plomb reprise à la plume et à l'encre brune
Décembre 1479

Le 26 avril 1478, Lorenzo et Giuliano de' Medici furent assaillis dans la cathédrale de Florence, pendant la messe de Pâques. Giuliano y laissa la vie, sous les coups de Bernardo de' Baroncelli. Malgré la répression féroce qui suivit l'échec de la conjuration des Pazzi, Baroncelli parvint à s'enfuir. Réfugié à Constantinople, il fut livré par le sultan et pendu, le 29 décembre 1479, aux fenêtres du palais du capitaine du Peuple. Léonard a gardé le souvenir de l'événement.

Bayonne, musée Bonnat-Helleu, inv. 659

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

042 *Étude pour un saint Sébastien*

Pierre noire
Vers 1478-1482

Le *Codex Atlanticus*, le plus volumineux des recueils de dessins de Léonard, contient une liste d'œuvres, rédigée vers 1482-1483, et qui mentionne « Huit saint Sébastien ». Il s'agit probablement de dessins préparatoires à un tableau sur le sujet. On recense aujourd'hui quatre feuilles sur ce thème.

Bayonne, musée Bonnat-Helleu, inv. 1211

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

043 *Étude pour un saint Sébastien*

Pointe métallique, plume et encre brune
Vers 1478-1482

Hambourg, Hamburger Kunsthalle, inv. 21489

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

044 *Étude pour une femme accompagnée d'une licorne*

Plume et encre brune
Vers 1478-1480

La finalité de ce dessin demeure obscure. Selon la légende, la licorne, symbole de chasteté, ne pouvait être approchée que par les jeunes filles vierges.
Son association au portrait féminin explique que le dessin ait été interprété comme une première idée de composition pour le verso de la *Ginevra de'Benci*. Mais le style de la feuille évoque plutôt l'univers des années 1478-1480.

Oxford, Ashmolean Museum, inv. WA 1855.83.1

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

045 *Étude pour une sainte Marie Madeleine*

Plume et encre brune
Vers 1478-1480

La destination de cette composition est inconnue. La sainte est représentée ouvrant son vase à parfum, dans une position très dynamique. La feuille évoque le Repas chez Simon le pharisien, où la Madeleine verse ses parfums sur les pieds du Christ, et celle de la Mise au tombeau, où elle figure tenant un vase d'onguent.

Londres, The Courtauld Gallery, inv. D.1978.PG.80

On conserve de Léonard plusieurs études pour une *Adoration des bergers*. Certains historiens ont pensé qu'elles pouvaient être la trace d'un premier projet pour l'autel majeur de l'église San Donato a Scopeto, antérieurement au choix du thème de l'*Adoration des Mages*. D'autres y ont vu les dessins préparatoires au retable de la chapelle San Bernardo, au palais de la Seigneurie, commandé à Léonard en janvier 1478, mais qui ne semble pas avoir connu le moindre début d'exécution.

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

046 *Étude pour une Adoration des bergers*

Pierre noire ou pointe de plomb,
reprise à la plume et à l'encre brune
Vers 1478-1480

Venise, Gallerie dell'Accademia, inv. 256

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

047 *Étude pour une Adoration des bergers*

Pointe de plomb reprise à la plume et à l'encre brune
Vers 1478-1480

Bayonne, musée Bonnat-Helleu, inv. 658 6

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

048 *Études pour une Adoration des bergers ou pour une Adoration des Mages*

Pointe de plomb reprise à la plume et à l'encre brune
Vers 1478-1481

L'homme appuyé sur un bâton, à gauche évoque encore la scène de l'*Adoration des bergers*, mais d'autres personnages semblent ici en lien plus étroit avec l'*Adoration des Mages* des Offices, notamment les figures à droite, près d'un escalier.

Paris, Beaux-Arts de Paris, inv. EBA 424

C'est probablement en mars 1480 que Léonard commence à concevoir le tableau du maître-autel de San Donato a Scopeto, qu'il laissera inachevé, autour de 1482, lorsqu'il quittera Florence pour Milan, plusieurs dessins attestent les variations de sa pensée.

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

049 *Études de personnages pour l'Adoration des Mages*

Pointe de plomb reprise à la plume et à l'encre brune
Vers 1480-1481

Le jeune homme qui désigne la scène au spectateur, en haut à gauche, préparatoire au personnage placé à l'extrême droite du tableau, est par certains considéré comme un autoportrait de Léonard.

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 2258

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

050 *Études de personnages et d'éléments décoratifs*

Pointe de plomb reprise à la plume et à l'encre brune
Vers 1480-1481

Les personnages en pleine discussion et l'homme qui plante un clou ont été mis en rapport avec certains des figurants de l'*Adoration des Mages*. La finalité des autres études demeure inconnue.

Bayonne, musée Bonnat-Helleu, inv. 660

051 **Réflectographie infrarouge** de *L'Adoration des Mages* de Léonard de Vinci

Huile sur bois. 1480-1482
Florence, Galerie des Offices

La réflectographie de ce tableau offre de révéler la plus puissante expression picturale de ce que fut la liberté du *componimento inculto*. La superposition indéfinie des idées transmute la foule des assistants à la manifestation du Sauveur aux nations en un chaos absolu, en une nuit sans fond, en un déluge de noir.

© Archivio Opificio delle Pietre Dure, Su concessione del Ministero dei Beni e delle attività culturali

---

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

052 *Étude de composition pour l'Adoration des Mages*

Pointe de plomb reprise à la plume et à l'encre brune
Vers 1480-1481

Le Louvre conserve une première pensée pour la composition d'ensemble de l'Adoration. Léonard y établit le principe de la centralité de la Vierge et de l'Enfant, en rupture avec la tradition qui les plaçait latéralement, et qui gouvernera l'organisation finale du tableau.

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, RF 1976

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

053 *Étude de perspective pour l'Adoration des Mages*

Pointe de métal, plume et encre brune, lavis brun, rehauts de blanc sur papier préparé crème,
Vers 1480-1481

La grande architecture à portiques superposés est dans cette étude passée à gauche, Léonard a placé sur la droite la ruine d'un temple et réuni les deux structures par une vaste toiture.

Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 436 E

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

054 *Études de deux cavaliers et d'une figure debout pour l'Adoration des Mages*

Pointe métallique reprise à la plume et à l'encre brune
Vers 1480-1481

Léonard a reporté cette étude au fond de l'*Adoration des Mages*, à gauche du combat de cavaliers, mais le cheval de droite, visible en réflectographie infrarouge a été recouvert par le tronc d'arbre qui pousse sur le rocher devant lequel se tiennent la Vierge et l'Enfant.

Cambridge, The Fitzwilliam Museum, inv. PD. 121-1961

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

055 *Études de cavalier combattant un dragon*

Plume et encre brune, lavis
Vers 1480-1481

La scène évoque saint Georges combattant le dragon, mais le cavalier est identique à celui que Léonard a tracé dans la scène de combat du fond de l'*Adoration des Mages*. Il peut s'agir d'une idée préparatoire au tableau et finalement abandonnée, ou d'un autre projet finalement réutilisé pour le retable de San Donato a Scopeto.

Londres, The British Museum, inv. 1952,1011.2

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

056 *Saint Jérôme pénitent*

Huile sur bois de noyer
Vers 1480-1482

La destination originelle de ce tableau est inconnue. Léonard représente Jérôme au désert de Terre sainte, où, assailli de désirs, il mortifie sa chair en regardant le crucifix. Un lion qu'il avait guéri d'une épine à la patte l'accompagne. L'inachèvement, conséquence de la liberté indéfinie du peintre, devient l'un des caractères permanents de la pratique de Léonard.

Musei Vaticani, Pinacoteca Vaticana, inv. 337

057 **Réflectographie infrarouge** de *Saint Jérôme pénitent* de Léonard de Vinci

Huile sur bois (noyer). Vers 1480-1482
Musei Vaticani, Pinacoteca Vaticana

Léonard a d'abord dessiné le corps de Jérôme entièrement nu, avant de le recouvrir en partie par un manteau. La réflectographie met également en évidence la violence qui fut faite au tableau dans la première moitié du XIXe siècle. La tête du saint fut découpée, afin probablement d'être vendue, avant d'être finalement réassemblée au panneau.

© Vatican Museums, All rights reserved

La *Vierge aux rochers* fut commandée à Léonard et aux frères de Predis pour la chapelle de l'Immaculée Conception à l'église des franciscains de Milan, San Francesco Grande, le 25 avril 1483. L'image était intégrée à un retable sculpté. Un différend financier opposa les artistes aux commanditaires, et l'œuvre fut vendue à un acquéreur pour lequel Léonard modifia l'ange, qui désormais désigne Jean Baptiste et regarde le spectateur.
Une seconde version fut réalisée, aujourd'hui à Londres, National Gallery.

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

058 *La Vierge à l'Enfant avec saint Jean Baptiste et un ange, dite Vierge aux rochers*

Huile sur bois, transposée sur toile
Vers 1483-1494

Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV. 777

059 **Réflectographie infrarouge** de *La Vierge à l'Enfant avec saint Jean Baptiste et un ange, dite Vierge aux rochers* de Léonard de vinci

Huile sur bois transposée sur toile. Vers 1483-1494
Paris, musée du Louvre

La réflectographie de la *Vierge aux rochers* met en lumière l'un des caractères essentiels des autographes de Léonard. Le peintre ne se contente jamais du report de son dessin préparatoire sur le panneau, mais ne cesse de le retravailler. Léonard a ainsi modifié la position de Jean Baptiste et le geste de bénédiction de Jésus. Fondamental est l'ultime changement apporté à la figure de l'ange. La position primitive de sa tête sur la réflectographie est exactement reportée sur le dessin de Turin.

© C2RMF / Jean-Louis Bellec

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

060 *Études de composition pour la Vierge aux rochers*

Pointe métallique reprise à la plume
et à l'encre brune sur papier préparé rose
Vers 1483-1485

Léonard multiplie ici les propositions pour une Adoration de l'Enfant par la Vierge, parfois accompagnée de Jean Baptiste.

New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 1917.17.142.1

Atelier de Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

061 *Tête de saint Jean Baptiste*

Pointe d'argent, plume et encre brune, lavis,
rehauts de blanc sur papier préparé beige
Vers 1485-1490

Cette tête correspond très exactement à celle de la figure de Jean Baptiste, dans la *Vierge aux rochers*. Les récents examens de laboratoire ont permis de constater que le tracé initial à la pointe d'argent présentait les hachures caractéristiques d'un droitier, auquel se superposent cependant celles d'un gaucher. Il s'agit probablement d'une copie faite dans l'atelier d'après le carton préparatoire à la *Vierge aux rochers*, et reprise par une autre main.

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 2347

Léonard de VINCI

Vince, 1452 – Amboise, 1519

062 *Étude de figure pour l'ange de la Vierge aux rochers*

Pointe métallique, rehauts de blanc
sur papier préparé ocre
Vers 1490-1494

La réception de la V*ierge aux rochers* fut, au début des années 1490, l'occasion d'un litige sur l'estimation finale du tableau. Le tableau fut alors cédé à un autre acquéreur, et l'ange modifié afin de mettre l'accent sur Jean Baptiste. Léonard étudia, d'après le visage d'une femme, la nouvelle figure de l'ange, dans ce qui demeure l'un des plus purs sommets de l'art du dessin. La position primitive de la tête, telle qu'elle apparaît sur la réflectographie, se lit ici dans le contour intérieur au visage.

Turin, Biblioteca Reale, inv. 15572

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

063 *Portrait de jeune homme tenant une partition*, dit *Le Musicien*

Huile sur bois de noyer
Vers 1483-1490

Au cours de son premier séjour à Milan, Léonard peignit au moins trois portraits qui suivent la mode lombarde du fond sombre, mais rompent avec la tradition du profil pour adopter le trois quarts, plus naturel et plus vivant. L'identité du modèle, à l'expression méditative, est inconnue. On y voit un musicien – Gaffurio, Josquin des Prez ou Atalante Migliorotti –, en raison de la présence de la partition, ou un autoportrait de Léonard. L'œuvre est inachevée.

Milan, Pinacoteca Ambrosiana, inv. 99

---

064 **Réflectographie infrarouge** du *Portrait de jeune homme tenant une partition*, dit *Le Musicien* de Léonard de Vinci

Huile sur bois de noyer. Vers 1483-1490
Milan, Pinacoteca Ambrosiana

La réflectographie du Musicien livre la structure du vêtement du modèle, très obscurci sur le tableau, et met en évidence de premières idées tracées au pinceau. On remarque que la partition a été peinte sur le vêtement, signe qu'il s'agit-là d'un élément qui n'appartenait pas à l'image originelle. Le modèle n'est donc pas nécessairement un musicien, et l'allusion à la musique pourrait recouvrir une signification symbolique ou emblématique.

© Veneranda Biblioteca Ambrosiana

Antonello da MESSINA

Messine, vers 1430 – Messine, 1479

065 *Portrait d'homme*, dit *Le Condottière*

Huile sur bois de peuplier
Signé et daté sur le cartel fixé au parapet : 1475

En 1475, le frère du duc Galeazzo Maria, Sforza Maria Sforza, rapporta de Venise un portrait d'Antonello da Messina. Le peintre fut invité à Milan, mais ne répondit pas à l'offre. On a pensé que ce fameux portrait était celui du *Condottière* du Louvre, mais rien ne le prouve. Léonard a certainement pu admirer la force d'expression des effigies d'Antonello, l'efficacité de ses cadrages serrés, l'acuité de la description que permettait l'usage de l'huile. Le Musicien en développera la leçon.

Paris, musée du Louvre, département des Peintures, M.I. 693

---

066 **Réflectographie infrarouge** du *Portrait de Cecilia Gallerani*, dite *La Dame à l'hermine* de Léonard de Vinci

Huile sur bois de noyer. Vers 1485-1490
Cracovie, Musée National

Le portrait représente Cecilia Gallerani, amante du duc Ludovic le More, tenant une hermine, symbole de modération, de douceur et de courtoisie. La réflectographie infrarouge permet de voir le tracé préparatoire du vêtement au pinceau et des modifications apportées au niveau des manches de l'habit. L'image révèle également la subtilité des transitions de l'ombre à la lumière.

© Courtesy of the National Museum in Krakow / Image acquired in the Laboratory of Analysis and Non-Destructive Investigation of Heritage Objects / Authors: Piotr Frączek and Michał Obarzanowski

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

067 *Portrait d'une dame de la cour de Milan,* dite *La Belle Ferronnière*

Huile sur bois de noyer
Vers 1490-1497

C'est par une erreur dont le peintre français Ingres est responsable que le nom d'une maîtresse de François Ier fut associé à ce tableau, dans lequel les historiens reconnaissent Béatrice d'Este, femme du More, Lucrezia Crivelli, son amante en 1495, ou Isabelle d'Aragon, épouse du duc en titre, Gian Galeazzo. Léonard révolutionne ici le portrait féminin par la vitalité du mouvement, la complexité des articulations, le caractère inassignable du regard, la force de l'intelligence et de la volonté, la souveraineté de la *conscience*.

Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV. 778

---

068 **Réflectographie infrarouge** du *Portrait d'une dame de la cour de Milan,* dite *La Belle Ferronnière* de Léonard de Vinci

Huile sur bois de noyer. Vers 1483-1490
Paris, musée du Louvre

La réflectographie révèle les repentirs au niveau du costume et du collier du modèle. Le visage, plus ample que dans son état final, sera sculpté par le clair-obscur du *sfumato*. On perçoit également l'exécution sommaire du parapet, sans doute inachevé.

© C2RMF / Elsa Lambert

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

069 *Études de mains*

Charbon de bois, pointe métallique et rehauts de blanc
Vers 1485-1492

La critique demeure divisée quant à la datation et à la fonction de cette somptueuse étude de mains, qui tiennent vraisemblablement une branche de fleurs. Elle est fréquemment rapportée au *Portrait de Ginevra de'Benci*, des années 1470, mais la maîtrise et la virtuosité dans l'usage de la pointe métallique invitent plutôt à la situer au tournant des années 1490, possiblement en lien avec le *Portrait de Cecilia Gallerani*, la *Dame à l'hermine*.

Windsor, The Royal Collection, RL 12558, prêté par Sa Majesté la Reine Elizabeth II

Gian Cristoforo Romano

Rome, 1465 – Lorette, 1512

070 *Béatrice d'Este*

Marbre
Vers 1489-1490

Ce buste fut possiblement exécuté peu avant le mariage de Béatrice d'Este et de Ludovic le More, célébré en janvier 1491. L'inscription sur la base désigne la jeune femme comme divine et fille du duc de Ferrare. Sur la robe figurent les emblèmes entrelacés des deux maisons : l'anneau diamanté sur lequel s'enroulent les feuilles de girofle des Este, et le buratto – deux mains divines serrant les extrémités d'un tamis – des Sforza.

Paris, musée du Louvre, département des Sculptures, ML 10

LÉONARD À MILAN

Auprès de Ludovic Sforza, que l'on surnomme le More, régent du duché de Milan, Léonard se fait une spécialité du divertissement de cour. Il scénographie, à l'occasion des noces du jeune duc, Gian Galeazzo, et d'Isabelle d'Aragon, sur un poème de Bernardo Bellincioni, une ***Fête du Paradis***, et invente des devises et des emblèmes. Il conçoit une colossale statue équestre à la mémoire de Francesco Sforza, fondateur de la dynastie, dont il modèle le cheval dans l'argile. Le More lui confie, au cours de la dernière décennie du siècle, la ***Cène*** du réfectoire des Dominicains de Milan, Santa Maria delle Grazie.

L'atelier de Léonard s'enrichit de deux brillants collaborateurs : Giovanantonio Boltraffio, peintre admirable et génie singulier, et Marco d'Oggiono. Ils développent, dans le sillage de la ***Dame à l'hermine*** et de la ***Belle Ferronnière***, un art somptueux du portrait de cour, qui rompt avec la tradition milanaise du pur profil, dont il ne conserve que les fonds noirs, au profit de la vitalité du trois quarts.

Le 6 septembre 1499, les armées de Louis XII de France prenaient possession de la cité de Milan d'où Ludovic Sforza venait de s'enfuir, et que Léonard quitte à la fin de l'année. Louis XII reste duc de Milan jusqu'en 1513.

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

071 *Allégorie au miroir solaire*

Plume et encre brune
Vers 1485-1490

Dans un décor de roches surplombées de quelques arbres, un homme est assis et tient un miroir sur lequel se reflète le soleil. Il dirige les rayons vers la gauche, où combattent six animaux pour la plupart fantastiques. Cette allégorie a probablement un sens moral. Le soleil serait un symbole de vérité, l'homme vertueux en réfléchirait l'éclat sur les animaux représentant les vices.

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 2247

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

072 *Allégorie en l'honneur du duc Ludovic le More ?*

Sanguine reprise à la plume et à l'encre brune
Vers 1490-95

Au centre, assisté d'une personne derrière lui, un homme tenant des lunettes désigne un personnage qui s'enfuit en tendant une étoffe sur laquelle figure un oiseau percé d'une flèche. En bas, l'inscription est fragmentaire : *… fuyante car l'envieux ayant prêché la calomnie menteuse ne peut soutenir la confrontation…* Certains écrits de Léonard invitent à y reconnaître Ludovic le More, secondé par la Justice et chassant l'Envie.

Bayonne, musée Bonnat-Helleu, Inv. 656

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

073 *Allégorie de la fidélité du lézard*

Plume et encre brune
Vers 1496

Assis sous un arbre, un homme s'est endormi, la tête contre un rocher sur lequel un lézard affronte un serpent. L'annotation, en haut, donne le sens de la composition. Le lézard fidèle à l'homme, le voyant endormi, combat le serpent. Et voyant qu'il ne peut le vaincre, se jette sur le visage de l'homme afin le réveiller, de sorte que le serpent ne puisse lui faire de mal. La finalité des jeux allégoriques de Léonard demeure inconnue.

New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 17.142.2

Attribué à Marco d'OGGIONO

Oggiono ?, vers 1470 – Milan, 1524

074 *Portrait de jeune homme*

Huile sur bois de noyer
Daté 1494

La composition de cette effigie, le léger pivotement du modèle et son expression mélancolique, doivent beaucoup aux inventions de Léonard, qui ont renouvelé les codes du portrait milanais. L'œuvre est attribuée à Marco d'Oggiono, élève de Léonard depuis 1490.
Le monogramme inscrit sur le cartel peut être lu MAR F – MARCUS FECIT.

Londres, The National Gallery, NG 1665

Attribué à Giovanni Antonio BOLTRAFFIO

Milan, 1467 – Milan, 1516

075 *Portrait d'homme*

Huile sur bois
Vers 1490-1492

L'attribution de ce portrait demeure aujourd'hui fort discutée, mais il pourrait revenir à Boltraffio, le plus doué des élèves et collaborateurs de Léonard du début des années 1490. L'œuvre s'inspire clairement du *Musicien*. En haut, à gauche, est inscrite une sentence de Sénèque, tirée de l'essai *Sur la brièveté de la vie* : « La vie, pour qui sait en user, est suffisamment longue ».

Milan, Pinacoteca di Brera, Reg. cron. 2123

Attribué à Marco d'OGGIONO

Oggiono ?, vers 1470 – Milan, 1524

076 *Jeune fille couronnée de fleurs tenant une coupe de fruits*

Huile sur bois
Vers 1490-1494

L'attitude du modèle reprend celle de la *Dame à l'hermine*. Plutôt qu'un portrait, l'effigie pourrait être une image de beauté idéalisée, au sens allégorique. On a voulu y voir Pomone, divinité des vergers et des fruits, ou une courtisane au sourire entendu, mais elle pourrait aussi bien incarner une vertu laurée.

New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 91.26.5

Giovanni Antonio BOLTRAFFIO

Milan, 1467 – 1516

077 *Jeune fille couronnée de fleurs*

Huile sur bois de noyer
Vers 1494-1496

Les historiens ont hésité sur le genre du modèle, mais l'habit est bien celui d'une femme. Le modèle a parfois été identifié à une petite fille de la cour de Milan, âgée de cinq ou six ans, telle que Bona Sforza, seconde fille du duc Gian Galeazzo, née en 1493.

Raleigh, North Carolina Museum of Art, inv. Kress 2190

Attribué à Marco d'OGGIONO

Oggiono ?, vers 1470 – Milan, 1524

078 *Jeune homme tenant une flèche*

Huile sur bois
Vers 1490-1494

Plusieurs compositions peintes de l'entourage de Léonard montrent un jeune homme, en habit de l'époque et tenant une flèche. Parfois, une auréole invite à l'identifier à saint Sébastien. Lorsqu'il en est privé, on y voit une figure allégorique dont la flèche, évoquant Apollon ou Éros, serait une allusion à la blessure de l'amour.

Cleveland, Cleveland Museum of Art, inv. 1986.9

Giovanni Antonio BOLTRAFFIO

Milan, 1467 – Milan, 1516

079 *Jeune homme tenant une flèche*

Huile sur bois, transposée sur toile
Vers 1494-1498

Ce jeune homme auréolé a l'apparence d'un saint Sébastien. Sa riche tenue à la mode du temps est ornée de motifs singuliers : les lys d'or évoquent les armes de France, et le pendentif au porc-épic rappellent l'ordre français éponyme ou l'emblème de Louis XII. Le geste de la main droite, sous le manteau, près du cœur, a parfois été interprété comme allusion à la blessure de l'amour dont la flèche est le symbole.

Moscou, musée Pouchkine, inv. 2667

Attribué à Marco d'OGGIONOI

Oggiono ?, vers 1470 – Milan, 1524

080 *Portrait d'enfant*

Huile sur bois, transposée sur toile
Vers 1492-1495

Le modèle a été identifié à Massimiliano Sforza, fils aîné de Ludovic le More, né en 1493, à son second fils, Francesco, né en 1495, ou encore à celui du duc Gian Galeazzo, Francesco, né en 1491. La composition, très inspirée des innovations de Léonard, montre l'enfant appuyé sur un parapet et tenant fermement dans la main un chardonneret, parfois interprété comme le symbole de sa mort précoce.

Bristol, Museum and Art Gallery, inv. K 1653

3.
SCIENCE

Dessiner, lorsque l'on est doué d'une vision analytique passant toutes les normes, c'est non seulement reproduire des formes, mais c'est encore exprimer des relations entre les formes, ou, pour le dire autrement, c'est *penser*.
Chez Léonard, cette intelligence est consciente d'elle-même et s'accompagne d'un questionnement perpétuel sur le monde, d'un désir insatiable de comprendre qui se mue progressivement en volonté de démonstration puis en une enquête systématique portant sur tous les aspects de l'univers physique. Se constitue de la sorte un répertoire infini d'observations, de recherches, d'expériences, de réflexions, de théories, mêlant étroitement l'écriture et le dessin, souvent errantes et imparfaites, mais dont la somme constitue l'un des plus fascinants chapitres de l'histoire de la philosophie naturelle.

Si toutes les disciplines sont ainsi convoquées en vue d'une connaissance intégrale de l'univers, c'est que la considération des apparences ne suffit plus à Léonard et qu'il lui faut, afin de traduire la vérité des apparences, connaître l'intériorité des phénomènes, les lois qui les gouvernent et dont il affirme, dans le sillage de Pythagore et de Platon, qu'elles sont de nature fondamentalement mathématique.

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

081 *Grande feuille d'études*

Stylet, compas, sanguine, plume et encre brune sur papier
Vers 1490

La grande feuille d'étude du *Codex Windsor* est symbolique de l'extraordinaire ampleur prise par la question scientifique dans l'esprit et la pratique de Léonard. Centrée sur la construction du triangle curviligne, elle superpose librement, les thématiques les plus variées – géométrie, botanique, météorologie, technologie… – mêlées aux études de figures, illustrant la profonde unité de l'univers du peintre.

Windsor, The Royal Collection, RL 12283, prêté par Sa Majesté la Reine Elizabeth II

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

082 *Météorologie et zoologie.* Page de gauche *: Le vent et les nuages.* Page de droite *: La mouche*

Plume et encre brune sur papier
Vers 1510-1511/1515

À la page de gauche, l'attention de Léonard se porte sur les nuages, dont il étudie les différentes réactions au vent. Il montre, notamment, que lorsque deux nuages sont poussés l'un vers l'autre par deux vents contraires, ils s'imbriquent afin d'en former un troisième. La page de droite s'attache à l'explication du vol de la mouche.

Paris, Institut de France, Manuscrit G, fol. 91v – 92r

Des deux théories optiques léguées par l'Antiquité, l'*émissive*, qui croyait les rayons lumineux issus de l'œil, et l'*intromissive*, qui les pensait jaillis des corps lumineux, la seconde avait été confirmée par Alhazen (965-1040), l'un des plus grands représentant de la science arabe médiévale. Les expériences de Léonard dérivent des positions d'Alhazen.

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

083 *Optique. Essais sur la physiologie de l'œil*
Page de gauche : *Expériences sur le cristallin*
Page de droite : *Vision binoculaire*

Pierre noire, plume et encre brune sur papier
Vers 1508-1509

Léonard, qui étudia avec soin la structure anatomique de l'œil, expérimenta notamment sur la nécessité de modéliser un principe de double inversion capable de redresser l'image inversée par le cristallin. L'expérience qu'enregistre le *Manuscrit D* met en œuvre, afin de reproduire la lentille, une grande sphère de verre remplie d'eau.

Paris, Institut de France, Manuscrit D, fol. 3v – 4r

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

084 *Optique*
Page de gauche : *Ombres projetées sur un écran*
Page de droite : *Gradations de la pénombre*

Plume et encre brune sur papier
Vers 1490-1491

Sur la page de gauche, Léonard étudie la forme des ombres que projettent sur un écran des objets éclairés par des sources de formes différentes. La page de droite analyse les gradations de la pénombre jusqu'à l'ombre pure, telles qu'elles résultent de l'éclairage de deux sphères opaques par deux grands luminaires sphériques.

Paris, Institut de France, Manuscrit C, fol. 18v – 19r

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

085 *Optique. Étude des ombres*

Plume et encre brune sur papier
Vers 1490-1492

L'exploration de l'univers des ombres, ici engendrées par une sphère éclairée par une large fente, fut l'une des constantes de l'activité scientifique de Léonard.

Paris, Institut de France, Manuscrit A bis, fol. 13v – 14r

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

086 *Optique. Réflexion d'un faisceau parallèle sur un miroir sphérique. Convergence des rayons émergents à proximité de l'axe optique. Formation de la caustique*

Plume et encre brune sur papier
Vers 1503-1506

Sur ces quatre pages du *Codex Arundel*, Léonard a tracé les somptueux schémas de la réflexion d'un faisceau parallèle à la surface d'un miroir sphérique, dont l'intersection des rayons émergents engendre la courbe particulière que l'on nomme caustique.

Londres, The British Library, Codex Arundel 263, fol. 86v - 87r

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

087 *Optique. Réflexion d'un faisceau parallèle sur un miroir sphérique et formation de la caustique*

Plume et encre brune sur papier
Vers 1503-1506

Londres, The British Library, Codex Arundel 263, fol. 87v - 86r.

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

088 *Hydrologie et astronomie.* Page de gauche : *Présence d'eau sur la lune. Nature des vagues.* Page de droite : *Le soleil vu de la terre. La lune vue de la terre. Les ondes marines réfléchissant la lumière solaire à la surface de la lune*

Plume et encre brune sur papier
Vers 1506-1510

Le *Codex Leicester*, aujourd'hui propriété de la Fondation Bill et Melinda Gates, est consacré à physique et à la mécanique de l'eau, l'un des quatre éléments constituants, avec le feu, la terre et l'air, de l'univers. Léonard y développe, notamment, ses théories sur le rôle de l'eau dans la structure et l'évolution géologique de la terre. Considérant que la lune n'était pas un corps lumineux, il pensait que la clarté solaire était réfléchie, à sa surface, par des étendues d'eau ondoyantes.

Seattle, Collection Bill et Melinda Gates, Codex Leicester, fol. 36v-1r

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

089 *Hydrologie et astronomie*. Page de gauche : *Physique de la terre : comparaison des volumes des éléments, détermination du centre de gravité*. Page de droite : *La lune composée des quatre éléments. Rapport du soleil, de la terre et de la lune au premier croissant. La lumière cendrée comme réflexion de la lumière solaire sur les mers terrestres*.

Plume et encre brune sur papier
Vers 1506-1510

On accorde à Léonard la priorité dans l'explication du phénomène de la *lumière cendrée*. Au premier croissant, la totalité du globe lunaire est visible sur le fond du ciel nocturne, dans une pénombre grise. Léonard affirma que cette clarté résultait de la réflexion de la lumière du soleil sur les mers terrestres.

Seattle, Collection Bill et Melinda Gates, Codex Leicester, fol. 35v-2r

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

090 *Optique. La réflexion du soleil sur les vagues*

Plume et encre brune
Vers 1505

La réflexion des rayons lumineux sur une surface ondoyante est un problème auquel Léonard s'est particulièrement intéressé. Sur cette page du Codex Atlanticus, il cherche à rendre compte de la réflexion du soleil sur les vagues de la mer.

Milan, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Codex Atlanticus, fol. 555v

---

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

091 *Stratification rocheuse*

Plume et encre brune
Vers 1475-1480

Sur ce dessin, que l'on met en rapport avec la première version de la *Vierge aux rochers*, Léonard étudie la stratification géologique d'une falaise au pied de laquelle coule une calme rivière. Les formations lithologiques variées sont parmi les motifs constants des paysages de Léonard, depuis le *Saint Jérôme* jusqu'à la *Sainte Anne*.

Windsor, The Royal Collection, RL 12395, prêté par Sa Majesté la Reine Elizabeth II

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

092 *Montagnes*

Sanguine et rehauts de blanc
sur papier préparé rouge orangé
Vers 1508-1513 ?

Lorsqu'il conçut le paysage de la *Sainte Anne*, Léonard, revenu à Milan depuis 1506, réalisa plusieurs études d'après les chaînes montagneuses des Alpes. La technique de la sanguine estompée et rehaussée de blanc sur papier rouge, qui caractérise ce moment particulier de sa production graphique, lui permit d'obtenir de très fines transitions lumineuses, qu'il transposa en peinture par le recours à de savants mélanges de lapis-lazuli et de blanc de plomb.

Windsor, The Royal Collection, RL 12410, prêté par Sa Majesté la Reine Elizabeth II

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

093 *Botanique. La croissance des arbres*

Plume et encre brune
Vers 1496-1497

Observant la croissance des arbres, Léonard en déduisit une loi selon laquelle, *chaque année, la somme des sections des branches produites est égale à la section du tronc dont elles sont issues*. Cette loi introduit un rapport entre la somme des carrés des diamètres des branches et celui du diamètre du tronc, dont l'invariance à chaque niveau définit ce que le mathématicien Benoît Mandelbrot à nommé un objet fractal.

Paris, Institut de France, Manuscrit M, fol. 78v – 79r

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

094 *Arbres à la lisière d'un champ*

Sanguine

Verso : *Arbre isolé*

Sanguine
Vers 1500-1505

Léonard observe ici l'incidence de la lumière sur des arbres formant une masse confuse, où les valeurs et la couleur ne cessent de varier selon la densité et le mouvement des feuilles, et, au verso de la feuille, sur un arbre isolé. Ce genre d'étude lui a très certainement servi à la représentation de l'arbre de la *Sainte Anne*.

Windsor, The Royal Collection, RL 12431r – v , prêté par Sa Majesté la Reine Elizabeth II

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

095 *Botanique. Branche de mûrier*

Sanguine et craie blanche sur papier rouge orangé
Vers 1505-1510

Windsor, The Royal Collection, RL 12419, prêté par Sa Majesté la Reine Elizabeth II

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

096 *Botanique. Étoile de Bethléem, Anémone des bois, Euphorbe Petite Éclaire*

Plume et encre brune, sanguine
Vers 1505-1510

L'ornitogale, ou Étoile de Bethléem, étudiée sur cette feuille du Codex Windsor, se retrouvera sur certaines copies de la Léda.

Windsor, The Royal Collection, RL 12424, prêté par Sa Majesté la Reine Elizabeth II

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

097 *Mécanique des fluides.* Page de gauche : *Phénomènes tourbillonnaires.* Page de droite : *Interférences d'ondes circulaires*

Plume et encre brune
Vers 1490-1492

Sur ces deux pages du Manuscrit A, Léonard s'attache à l'analyse des spirales tourbillonnaires et à la rencontre de deux ondes circulaires se déployant à la surface de l'eau.

Paris, Institut de France, Manuscrit A, fol. 60v – 61r.

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

098 *Mécanique des fluides*. Page de gauche : *Jaillissement de l'eau à travers une buse. Turbulence à l'intérieur d'un conduit*. Page de droite : *Turbulences provoquées par différents obstacles sur un fluide en mouvement*

Plume et encre brune
Vers 1508

Ces deux pages fameuses du Manuscrit F, décrivent les formes prises par l'eau jaillissant d'une buse et les turbulences provoquées par l'interposition d'un obstacle dans une chute d'eau. Le texte s'efforce de définir en le nommant le phénomène observé. La configuration prise par le fluide est ainsi comparée à la structure d'une étoffe – *panniculata*, « drapée».

Paris, Institut de France, Manuscrit F, fol. 47 – 48 r

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

099 *Anatomie. Crâne sectionné*
Verso : *Crâne sectionné. Dents*

Plume, encre brune et lavis brun sur papier
1489

Les célèbres études de crâne sectionné du *Codex Windsor* appartiennent aux premières strates du développement anatomique de Léonard. L'observation est imparfaite et certains éléments, notamment les dents, présentent encore des traits conventionnels. La nouveauté réside dans l'adoption d'un mode de représentation analogue à celui du design technologique ou architectural, procédant par plan, élévation et coupe.

Windsor, The Royal Collection, RL 19058r – v, prêté par Sa Majesté la Reine Elizabeth II

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

100 *Étude des proportions du corps humain*

Pointe métallique, plume et encre brune
sur papier préparé blanc
Vers 1489-1490

Les deux fragments d'études de proportions de la Bibliothèque royale de Turin, attachés à la description du visage et de l'œil, relèvent d'une approche encore très classique de la structure du corps humain.

Turin, Biblioteca Reale, inv. 15574-76

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

101 *Anatomie. Études des os de la jambe et du pied, de l'articulation du genou, des muscles de la jambe et du mécanisme de flexion de la jambe*
Verso : *Études des muscles du cou, quatre études des muscles du cou, de l'épaule, du bras et des muscles pectoraux, diagramme géométrique de la rotation du bras*

Pierre noire, plume, encre brune et lavis brun sur papier
Vers 1510-1511

Les grandes études d'ostéologie et de myologie du Codex Windsor appartiennent à l'époque de la collaboration de Léonard avec l'anatomiste Marcantonio della Torre.
La technique de représentation, perfectionnée sur vingt ans – classification logique, multiplication des vues par rotation autour de l'objet – ouvre au dessin léonardien l'accès à une systématicité nouvelle.

Windsor, The Royal Collection, RL 19008 r –v, prêté par Sa Majesté la Reine Elizabeth II

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

102 *L'homme de Vitruve*

Pointe métallique, plume et encre brune,
lavis brun sur papier préparé blanc
Vers 1489-1490

Léonard s'est penché, dans le cours de ses recherches sur les rapports arithmétiques et géométriques qui régissent les vivants, sur le canon du IIIe livre de Vitruve, théoricien romain de l'architecture. Vitruve y inscrit notamment le corps humain dans le cercle et le carré. Léonard, à la suite de bien des commentateurs, propose une interprétation figurale de ce passage célèbre et laconique. Il articule, ce que Vitruve ne fait pas, la relation au cercle et la relation au carré, et corrige les valeurs – très abstraites – de l'architecte en fonction de sa propre expérience des données anthropologiques. Le pied mesure chez lui le septième de la hauteur du corps, contre le sixième chez Vitruve.

Venise, Gallerie dell'Accademia, inv. 228.

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

103 *Zoologie. Ours*

Pointe métallique sur papier préparé rose
Vers 1482-1485

New York, The Metropolitan Museum of Art,
Lehman Collection, inv. 1975.1.369

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

104 *Zoologie. Études de pattes de chien*

Pointe métallique sur papier préparé rose pâle
Vers 1490-1495

Edimbourg, The National Gallery of Scotland, inv. D 5189

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

105 *Étude de chèvre*

Plume et encre brune
Vers 1490

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 2638

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

106 Page de gauche : *Motifs ornementaux.*
Page de droite : *Tête de Chien, étude de proportions*

Sanguine, partiellement repassée à la plume et à l'encre brune
Vers 1497-1499

Paris, Institut de France, Manuscrit I, fol. 47v – 48r

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

107 *Ornithologie et mécanique des fluides. Vol des oiseaux dans et contre le vent*

Plume et encre brune
Vers 1513-1514

Les études ornithologiques de Léonard ont ceci de remarquablement moderne qu'elles s'attachent à la cinématique du vol des oiseaux en rapport avec les paramètres physiques du vent, ici les courants ascensionnels causés par la présence de rochers au bord de la mer.

Paris, Institut de France, Manuscrit E, fol. 42v – 43r

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

108 *Ornithologie et mécanique des fluides. Vol des oiseaux dans et contre le vent*

Pierre noire, plume et encre brune
Vers 1505

Milan, Biblioteca Ambrosiana, Codex Atlanticus, fol. 845r

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

109 *Léonard conteste la règle de division d'une fraction par une fraction*

Plume et encre brune
Vers 1497-1502/1504

Les fautes de calcul de Léonard sont légendaires, mais le génie de Vinci avait également des difficultés conceptuelles en mathématiques. Dans cette page du Manuscrit M, il s'oppose à la règle de division d'une fraction par une fraction – 2/3÷3/4=8/9 – sous prétexte que, puisque l'on divise, le résultat doit être plus petit. Or 8/9 est plus grand que 2/3.

Paris, Institut de France, Ms L, folio 10 v et folio 11 r

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

110 *La duplication du cube, solution empirique*

Plume et encre brune
Vers 1505

La duplication du cube est l'un des grands problèmes de la géométrie antique. Étant donné un cube *A*, d'arête *a*, il s'agit de déterminer l'arête *b*, du cube *B*, tel que le volume de *B* soit le double du volume de *A*, ce qui revient à déterminer la *racine cubique* de 2. Léonard en propose une solution approchée. Cube A : arête 4, volume 64, volume double 128. Cube B : arête très légèrement supérieure à 5, volume légèrement supérieur à 125.

Milan, Biblioteca Ambrosiana, Codex Atlanticus, fol. 161R

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

111 *La duplication du cube, solution d'Hippocrate de Chios et d'Apollonios de Perga*

Plume et encre brune
Vers 1505

Hippocrate de Chios démontra que l'équation de la duplication du cube revenait à déterminer deux valeurs, *b* et *c*, entre a et *2a*, telles que *a/b=b/c=c/2a*. Les grands noms des mathématiques grecques, dont Apollonios, l'auteur des *Coniques*, ici repris – et contesté ! – par Léonard, proposèrent différentes méthodes permettant de construire géométriquement ces valeurs, mais non pas canoniquement, c'est-à-dire au moyen de la seule règle non graduée et du compas.

Milan, Biblioteca Ambrosiana, Codex Atlanticus, fol. 588r

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

112 *La quadrature de la lunule. Essais de quadratures diverses*

Plume et encre brune
Vers 1505

Par *quadrature*, on entend la construction, à la règle non graduée et au compas, d'un carré de même surface qu'une figure donnée. La quadrature est au principe même du calcul des surfaces, tout polygone étant réductible à un carré. Mais la quadrature des figures curvilignes pose des problèmes infiniment complexes. Celle de la lunule, déterminée par deux cercles concentriques de rayon différent, fut résolue par Hippocrate de Chios.

Milan, Biblioteca Ambrosiana, Codex Atlanticus, fol. 389r.

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

113 *Essais divers sur la duplication du cube. Le théorème de Pythagore passé à la puissance 3. Essai de construction géométrique des racines carrées de 1 à 9*

Plume et encre brune
Vers 1505

Léonard s'essaie, ici encore, par différents moyens, dont le passage du théorème de Pythagore de l'ordre des surfaces à celui des volumes, à la résolution de la duplication du cube.

Milan, Biblioteca Ambrosiana, Codex Atlanticus, fol. 428r

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

114 *La quadrature de la couronne du cercle. Essais de quadratures diverses*

Plume et encre brune
Vers 1505

Léonard rêva, toute sa vie, de réaliser la *quadrature du cercle*, la quadrature *absolue* dont Ferdinand von Lindemann démontra, à la fin du XIXe siècle, qu'en raison de la nature de π, elle est impossible dans les limites des principes de la géométrie grecque, c'est-à-dire à la règle non graduée et au compas. Léonard s'attaque ici à la quadrature de la *couronne*, région comprise entre deux cercles concentriques.

Milan, Biblioteca Ambrosiana, Codex Atlanticus, fol. 640r

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

115 *Compas, quadratures et opérations diverses*

Plume et encre brune
Vers 1513-1516

Milan, Biblioteca Ambrosiana, Codex Atlanticus, fol. 696r

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

116 *Compas, dispositifs et considération diverses*

Sanguine
Vers 1493-1494

Paris, Institut de France, Manuscrit H, fol.108v – 109r

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

117 *La démonstration euclidienne du théorème de Pythagore*

Plume et encre brune
Vers 1503-1507

Cette figure du *Manuscrit K* n'est autre que la construction par laquelle Euclide démontre, à la Proposition 47 du Premier livre des *Éléments*, le plus célèbre de tous les théorèmes, celui de Pythagore, selon lequel, dans un triangle ABC, rectangle en A, le carré du grand côté, opposé au rectangle, est égal à la somme des carrés des deux autres côtés : $BC^2 = AB^2 + AC^2$

Paris, Institut de France, Manuscrit K, fol. 14v - 15r

Luca PACIOLI

Sansepolcro, 1447 – Sansepolcro, 1517

118 *Construction de l'icosaèdre, composé de vingt triangles équilatéraux*

Plume et encre brune sur vélin
1498

La *Divine Proportion*, écrite à Milan au cours de l'année 1498, traite de la proportion euclidienne en moyenne et extrême raison, nommée section d'or depuis le XIXe siècle, dont le principe consiste à diviser un segment donné en deux segments a et b, de sorte que, a étant supérieur à b, a/b=(a+b)/a. Cette proportion sert à construire l'icosaèdre et le dodécaèdre, deux des polyèdres réguliers érigés par Platon, dans le *Timée*, au rang de constituants de l'univers. Pacioli fut un grand ami de Léonard.

Genève, Bibliothèque de l'université de Genève, Manuscrit l. e. 210, fol. 33v-34r

---

Luca PACIOLI

Sansepolcro, 1447 – Sansepolcro, 1517

119 *Construction du dodécaèdre, composé de douze pentagones réguliers*

Plume et encre brune sur vélin
1498

La *Divine Proportion*, écrite à Milan au cours de l'année 1498, traite de la proportion euclidienne en moyenne et extrême raison, nommée section d'or depuis le XIXe siècle, dont le principe consiste à diviser un segment donné en deux segments a et b, de sorte que, a étant supérieur à b, a/b = (a+b)/a. Cette proportion sert à construire l'icosaèdre et le dodécaèdre, deux des polyèdres réguliers érigés par Platon, dans le *Timée*, au rang de constituants de l'univers. Pacioli fut un grand ami de Léonard.

Genève, Bibliothèque de l'université de Genève, Manuscrit l. e. 210, fol. 37v-38r

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

120 *Plans et élévations d'églises à coupoles*

Plume et encre brune
1487-1489

Léonard n'a jamais rien construit, du moins que nous sachions, mais l'architecture constitue l'une des faces remarquables de son incessante activité graphique. *Les Manuscrits B* et *B bis* de l'Institut de France présentent une magnifique série de plans, de coupes et d'élévation d'églises à coupoles de plan central.

Paris, Institut de France, Manuscrit B bis, fol. 3v-4r

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

121 *Étude d'architecture. Fortifications. Escalier à multiple révolution*

Plume et encre brune
1483-1499

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 2282

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

122 *Reconstitution archéologique de la tombe étrusque de Montecalvario, à Castellina in Chianti, près de Sienne*

Pierre noire, plume, encre brune et lavis brun sur papier
Vers 1507

En 1507, on mit fortuitement à jour, sur le site de Montecalvario, près de Castellina in Chianti, les vestiges d'un tumulus étrusque. C'est avec cette découverte que l'on met traditionnellement en rapport le dessin du Louvre, qui en présenterait la reconstitution archéologique.

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 2386

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

123 *Technologie*. Page de gauche : *Char. Hélicoptère*. Page de droite : *Ornithoptère*

Plume et encre brune
Vers 1487-1489

Ces pages, que séparent une série de feuillets manquants, sont parmi les plus célèbres du corpus technologique de Léonard. À droite, figure l'*ornithoptère*, fondé sur la *biomimesis* du vol des oiseaux, et dont le battement d'ailes est assuré par un homme. À gauche, l'*hélicoptère*, dont la vis, en toile de lin amidonnée, armée et tendue sur une spirale de fer, est censée, *pourvu qu'on la fasse tourner avec rapidité*, forer sa partie féminine dans l'air.

Paris, Institut de France, Manuscrit B, fol. 83v et 88r

4.
VIE

L'exigence scientifique de Léonard, dispersée à travers tous les champs de la connaissance, a engendré un labyrinthe infini, dans les miroitements et les scintillements duquel le peintre semble s'être finalement perdu. Mais cette disparition n'est qu'apparente, et la science elle-même n'est pas autre chose que la forme, nécessaire, que revêt la liberté du peintre, maître de l'ombre, de la lumière, de l'espace et du mouvement. Dans la peinture, la sauvagerie du *componimento inculto* est devenue le passage des formes l'une dans l'autre, l'extinction de toute limite qu'autorise le medium révolutionnaire de l'huile – le *sfumato*. La liberté, ainsi accomplie dans l'élément des sciences de la nature, élève la peinture à la hauteur d'une *science divine*, capable de recréer le monde, et dont le couronnement est l'expression du mouvement, vérité de tous les êtres, chez ceux dont il est la propriété immanente : *les vivants*.

C'est le temps de la ***Cène***, de la ***Sainte Anne***, du portrait de Lisa del Giocondo, de la ***Bataille d'Anghiari*** et du ***Saint Jean Baptiste***, le moment inaugural de *l'art moderne*.

La *Cène* fut commandée à Léonard, pour le réfectoire du couvent des dominicains de Milan, Santa Maria delle Grazie, par Ludovic le More. Elle était en cours d'exécution en 1497. Les réactions des Douze à la parole divine – *En vérité je vous le dis, l'un de vous s'apprête à me trahir* – s'y déploient à la manière d'une onde qui se propage à partir d'un unique foyer rayonnant. Premier manifeste d'une modernité désormais capable d'imiter le mouvement de la vie, physiologique et intérieure, la *Cène* a fondé la renommée universelle de Léonard.

La technique de Léonard, fondée sur la transparence de fins glacis à l'huile, incompatible avec l'humidité des murs, entraîna la ruine immédiate de la *Cène*.

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

124 *Étude pour l'apôtre Jacques le Majeur, dans la Cène. Etude architecturale*

Sanguine, plume et encre brune
Vers 1494-1496

Pour la *Cène* – dernier repas du Christ et des apôtres avant la Passion – de Santa Maria delle Grazie, en cours d'exécution au 30 juin 1497, Léonard conçut notamment la merveilleuse étude à la sanguine de Jacques le Majeur, expression de la violente stupeur du saint au choc de l'annonce, par le Christ, que l'un des disciples se prépare à le trahir. L'esquisse architecturale est mise en relation avec un prétendu projet pour le Castello Sforzesco, à Milan.

Windsor Castle, The Royal Collection, RL 12552,
prêté par Sa Majesté la Reine Elizabeth II

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

125 *Étude pour l'apôtre Barthélémy, dans la Cène*

Sanguine sur papier préparé rouge
Vers 1494-1496

Au début des années 1490, Léonard recourt de plus en plus fréquemment à la sanguine, et nombre des dessins relatifs à la Cène sont réalisés dans ce médium. Barthélémy réagit avec calme et dignité à la révélation de la trahison. Le caractère très fini du dessin est cause de controverse quant à son autographie.

Windsor Castle, The Royal Collection, RL 12548,
prêté par Sa Majesté la Reine Elizabeth II

Attribuées à Giovanni Antonio Boltraffio, d'après Léonard de VINCI

126 *Têtes des apôtres de la Cène*

Pierre noire, pastels
Vers 1499-1505

La *Cène* s'est dégradée du vivant même de Léonard, en raison de l'incompatibilité de sa technique avec l'humidité de la paroi, et les expressions des apôtres à l'annonce de la trahison ne sont plus connues que par les copies anciennes. Les six têtes du musée de Strasbourg sont attribuées à Boltraffio, le plus brillant des élèves de Léonard à Milan, qui fut l'un des premiers peintres italiens à utiliser le pastel. Les autres têtes de la série sont perdues.

Strasbourg, Musée des Beaux-Arts, inv. 295

Marco d'OGGIONO, d'après Léonard de VINCI

Oggiono ?, vers 1470 – Milan, 1524

127 *La Cène*

Huile sur toile
1506-1509

La copie de *La Cène* de Milan réalisée par Marco d'Oggiono entre 1506 et 1509, du vivant de Léonard et alors qu'il résidait à Milan, en est le plus vénérable témoignage.

Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV. 781 (en dépôt à Écouen, musée national de la Renaissance)

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

128 *Portrait d'Isabelle d'Este*

Pointe métallique, charbon de bois, sanguine, ocre jaune
Vers 1499-1500

En septembre 1499, les armées de Louis XII de France conquièrent le duché de Milan. Léonard quitte la Lombardie en décembre et, de passage à Mantoue, dessine le carton du portrait de la marquise, Isabelle d'Este. Comme à son habitude, il trouve le moyen de subvertir la tradition en faisant du profil non plus un *état*, mais *le terme d'un mouvement*. Il saisit Isabelle en pleine conversation, au moment où elle se retourne. Le carton a subi une inondation et a perdu ses bords latéraux et inférieurs.

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, MI 753

Gian Cristoforo ROMANO

Rome, 1456 – Lorette, 1512

129 *Médaille d'Isabelle d'Este*

Bronze
1498

Isabelle d'Este (1474-1539), marquise de Mantoue par son mariage avec Francesco II Gonzaga, commanda au sculpteur Gian Cristoforo Romano, en 1495, une médaille qui fut tirée en plusieurs exemplaires et selon quelques variantes. Au revers, une Victoire ailée, surmontée du signe du Sagittaire et d'une étoile, célèbre la naissance d'Isabelle sous de favorables augures.

Paris, Bibliothèque nationale de France, département des monnaies, médailles et antiques, AV. 1749

Attribué à Gian Cristoforo ROMANO

Rome, 1456 – Lorette, 1512

130 *Portrait présumé d'Isabelle d'Este, marquise de Mantoue*

Terre cuite, traces de polychromie
Vers 1500

Ce buste extraordinaire, en terre cuite autrefois polychrome, et généralement mis en rapport avec le carton du Louvre, est controversé non seulement quant à son attribution, mais encore quant à l'identification du modèle. La confrontation des deux profils, dessin et céramique, est cependant saisissante.

Fort Worth, Kimbell Art Museum, inv. AP 2004.01

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

131 *Etude de tête d'homme, portrait présumé de César Borgia*

Sanguine
Vers 1502 ?

Cette étude de tête représente, dit-on, César Borgia, fils du pape Alexandre VI. Entré au service de Louis XII, César reçut le titre de duc de Valentinois. À partir de l'été 1502 et pendant plusieurs mois, Léonard fut son *architecte et ingénieur général*. Il suivit les campagnes militaires par lesquelles César tentait de se constituer une principauté en Romagne et dans les Marches. La mort d'Alexandre VI, puis l'élection de Jules II, en novembre 1503, signèrent la fin de la puissance des Borgia.

Turin, Biblioteca Reale, inv. 15573

---

132 **Réflectographie infrarouge** du *Portrait de Lisa del Giocondo,* dit *La Joconde* de Léonard de Vinci

Huile sur bois de peuplier. Vers 1503-1519
Paris, musée du Louvre

En 1503, Léonard avait commencé le portrait de Lisa Gherardini, épouse du marchand de soie Francesco del Giocondo. La réflectographie infrarouge permet d'entrevoir le dessin sous-jacent préparatoire à la figure, désormais évanescent comme dans les tableaux de la maturité de l'artiste. On découvre des repentirs au niveau des mains et des balustres du siège. L'image révèle également la mise en scène du portrait, aujourd'hui obscurcie par l'oxydation des vernis de restauration.

© C2RMF / Elsa Lambert

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

133 *Figure grotesque*

Pierre noire ou fusain, contours perforés
Vers 1500-1506

Léonard a dessiné un grand nombre de têtes caricaturales qui témoignent de ses recherches sur l'expression humaine et la physiognomonie. Cette grande feuille, perforée pour le report, a servi de carton. Le dynamisme de la figure – visage de profil, buste de trois quarts, regard dirigé vers le haut –, laisse l'impression d'une étude en vue d'une peinture narrative. On a pensé au fragment d'une composition de grand format, telle qu'un *Christ parmi les Docteurs ou un Christ portant sa Croix*.

Oxford, Christ Church, inv. 0033

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

134 *Étude pour la Vierge aux fuseaux*

Pointe métallique reprise à la sanguine
sur papier préparé rouge
Vers 1500

Léonard étudie ici le buste de Marie dans la *Vierge aux fuseaux*. Il cherche à traduire, d'une part, la réaction instinctive de la mère se retournant, sur le point d'ôter des mains de son fils un dangereux dévidoir. Mais il cherche à saisir, en même temps que le mouvement, l'interruption du mouvement, l'instant où Marie comprend le sens de la méditation de Jésus sur l'objet cruciforme.

Windsor Castle, The Royal Collection, RL 12514,
prêté par Sa Majesté la Reine Elizabeth II

En 1499, Léonard fit à Milan la connaissance de Florimond Robertet, conseiller de Louis XII, qui lui commanda une Madone. On sait qu'il travaillait à cette image en avril 1501, que l'Enfant y saisissait le dévidoir en forme de croix sur lequel sa mère enroulait la laine des fuseaux, préfigurant sa mort future, et que la Vierge y esquissait un geste de surprise.

Il existe deux versions de cette composition. Elles furent peintes dans l'atelier de Léonard et ont été réunies à l'occasion de la présente exposition. Le paysage de la *Madone Buccleuch* a été peint au-dessus d'un premier fond, identique à celui de la *Madone Lansdowne*. L'une et l'autre présentent des différences dans l'exécution picturale et le niveau d'intervention de Léonard, qui expliquent les controverses des historiens au sujet de leur attribution.

Léonard de VINCI et atelier

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

135 *La Vierge à l'Enfant*, dite *Vierge au dévidoir* ou *Madone Lansdowne*

Huile sur bois transposée sur toile
Vers 1501-1510 ?

Léonard perfectionna la composition pendant plusieurs années, et ces transformations sont visibles en réflectographie infrarouge.

Collection particulière

Léonard de VINCI et atelier

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

136 *La Vierge à l'Enfant*, dite *Vierge au dévidoir* ou *Madone Buccleuch*

Huile sur bois
Vers 1501-1510 ?

Drumlanrig Castle, collection du duc de Buccleuch, en dépôt à Édimbourg, National Galleries of Scotland

---

137 **Réflectographie infrarouge** de *La Vierge à l'Enfant*, dite *Vierge au dévidoir* ou *Madone Lansdowne*

de Léonard de Vinci et atelier

Huile sur bois transposée sur toile. Vers 1501-1510 ?
Collection particulière

La réflectographie infrarouge des deux Madones révèle les mêmes transformations dans l'iconographie. Léonard a d'abord dessiné, au second plan à droite, un âne, allusion à la fuite de la Sainte Famille en Egypte. À gauche, se trouvait une maison ornée d'un balcon, devant laquelle Marie installait Jésus dans un trotteur construit par Joseph. Au premier plan, un panier de fuseaux, sous le dévidoir entouré de fils de laine. La position de la Vierge et de l'Enfant a été sensiblement modifiée.

© Artmyn 2019 | artmyn.com

138 Réflectographie infrarouge

de *La Vierge à l'Enfant*,
dite *Vierge au dévidoir*
ou *Madone Buccleuch*
de Léonard de Vinci et atelier

Huile sur bois. Vers 1501-1510 ?
Edimbourg, National Galleries of Scotland

Les réflectographies permettent de comprendre l'évolution formelle et iconographique de la composition. Léonard conçut d'abord une scène narrative, illustrant la vie de la Sainte Famille, réfugiée en Égypte après avoir fui la Terre Sainte. Au cours de son travail, il renonça progressivement aux éléments annexes afin de concentrer l'image sur la tension intérieure des personnages, à l'instant où ils assument la destinée salvatrice du Christ.

© Edimbourg, National Galleries of Scotland

LE RETOUR À FLORENCE

Le 2 septembre 1494, Charles VIII de France avait franchi le Mont Genèvre, inaugurant le temps des guerres d'Italie. Le 9 novembre, les Médicis, qui gouvernaient la république florentine depuis 1434, étaient chassés de la cité. La constitution républicaine fut alors restaurée dans toute sa plénitude autour d'un Grand Conseil composé de trois mille membres, pour lequel on construisit une nouvelle salle à l'est du palais de la Seigneurie. En 1502, le mandat du gonfalonier de justice, membre le plus éminent de l'exécutif, fut décrété à vie.
Les Florentins élurent à ces nouvelles fonctions Piero Soderini. C'est dans ce contexte politique que Léonard, de retour à Florence en 1500, conçut la ***Sainte Anne***, le ***Salvator Mundi*** et le Saint Jean Baptiste, figures tutélaires de la liberté florentine. À l'automne 1503, il avait également commencé le portrait de Lisa del Giocondo. Piero, enfin, commanda à Léonard en 1503, puis à Michel-Ange en 1504, deux immenses peintures, la ***Bataille d'Anghiari*** et la ***Bataille de Cascina***, destinées à exalter, sur les parois de la salle du Conseil, deux célèbres victoires des Florentins sur les Milanais et les Pisans. Léonard abandonna le travail en cours d'exécution, laissant sur le mur un prodigieux fragment qui devait, comme le carton de son rival, nourrir l'imaginaire artistique avant de disparaître : la ***Lutte pour l'étendard***.

D'après Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

139 *La Bataille d'Anghiari*

Huile sur bois
XVIe siècle

La bataille d'Anghiari opposa, le 29 juin 1440, les armées du duc de Milan, Filippo Maria Visconti, à celles de Florence, de Venise et du pape Eugène IV. Léonard laissa, sur la paroi de la Salle du Conseil, la scène fameuse et inachevée de la *Lutte pour l'étendard*, illustration de la sauvagerie animale de la guerre, qui nous a été transmise par plusieurs copies. Les violents contrastes d'ombre et la clarté argentée évoquent un nocturne. La bataille, en effet, s'est achevée à la lumière de la lune.

Florence, Galleria degli Uffizi, inv. 1890 n. 5376.
En dépôt au Palazzo Vecchio

Aristotile da Sangallo, d'après Michel-Ange

Florence, 1481 – Florence, 1551

140 *La Bataille de Cascina*

Huile sur bois
Vers 1542

À Cascina, le 28 juillet 1364, la vigilance de Galeotto Malatesta et de Manno Donati, qui donnèrent l'alerte alors que les Florentins, accablés par la chaleur, se baignaient dans l'Arno, avait déjoué les ruses du grand capitaine à la solde des Pisans, John Hawkwood.
La Bataille de Cascina portait le poids symbolique de l'actualité politique et militaire, Pise s'étant soulevée contre la domination florentine en 1494. Elle fut confiée à Michel-Ange, qui n'en réalisa que le carton, en 1504.

Holkham Estate, Earl of Leicester and Trustees

Anonyme italien, XVIe siècle, repris par Pierre-Paul Rubens

141 *La Bataille d'Anghiari*

Pierre noire, plume et encre brune, pinceau et encre brune et grise, lavis gris, rehauts de blanc et de gris-bleu
XVIe - XVIIe siècle

Ce dessin, à la pierre noire et à l'encre brune, est une copie de l'immense carton préparatoire de la *Bataille*, conçu et exécuté par Léonard avec toutes ses valeurs, à l'échelle de la peinture murale – soit environ 18 mètres de long sur 7 mètres de haut –, entre 1503 et 1505. Il fut ensuite lourdement rehaussé à la plume et à l'aquarelle par Rubens, qui l'avait acquis.

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 20271

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

142 *Étude pour la Bataille d'Anghiari*

Plume et encre brune
Vers 1503-1504

Parmi les premières pensées de Léonard pour la *Bataille d'Anghiari*, figure un magnifique ensemble d'esquisses à la plume et à l'encre brune, rapides, parfois sur tracé à la pierre noire. Léonard cherche à y traduire, très librement et selon le principe du *componimento inculto*, la confusion du combat entre cavaliers et fantassins au milieu des nuées de poussière.

Venise, Gallerie dell'Accademia, inv. 215

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

143 *Étude pour la Bataille d'Anghiari*

Pierre noire, plume et encre brune
Vers 1503-1504

Dans la partie supérieure de la feuille, Léonard développe les principales dynamiques qui seront celles de la *Lutte pour l'étendard*.

Venise, Gallerie dell'Accademia, inv. 215

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

144 *Études pour la Bataille d'Anghiari*

Plume et encre brune
Vers 1503-1504

Plusieurs idées évoquent, dans la scène de gauche, la *Lutte pour l'étendard*. À droite, on devine le pont sur lequel la route de Borgo San Sepolcro franchissait le cours d'eau qui coulait au pied du promontoire d'Anghiari, et autour duquel s'est déroulée la bataille.

Venise, Gallerie dell'Accademia, inv. 216

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

145 *Études de cavaliers pour la Bataille d'Anghiari*

Plume et encre brune
Vers 1503-1504

Londres, The British Museum, inv. 1854,0513.17

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

146 *Étude pour la Bataille d'Anghiari*

Pierre noire reprise à la plume et à l'encre brune
Vers 1503-1504

Certains éléments, tels que le cavalier en pleine course ou le fantassin qui porte un coup, sont clairement préparatoires à la *Bataille d'Anghiari*. Les autres sont probablement des idées de monument équestre. Le personnage de gauche a été mis en rapport avec le projet d'une Léda.

Turin, Biblioteca Reale, inv. 15577

Léonard de VINCI et atelier

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

147 *Études de mécanique. Esquisse pour la Bataille d'Anghiari et pour l'Ange de l'Annonciation*

Pierre noire, plume et encre brune
Vers 1503-1504

Léonard conçut un Ange de l'Annonciation, dont la composition préfigure celle du *Saint Jean Baptiste*. La figure de l'Ange, ici copiée par un élève, a été corrigée par le maître, qui a repris le raccourci du bras. Léonard a, de la même encre, fait quelques calculs, tracé des figures géométriques et dessiné des engrenages, des études de chevaux et des fantassins préparatoires à la *Bataille d'Anghiari.*

Windsor Castle, The Royal Collection, RL 12328, prêté par Sa Majesté la Reine Elizabeth II

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

148 *Étude pour la Bataille d'Anghiari et système d'attaque d'une enceinte*

Stylet, pierre noire, plume et encre brune
Vers 1503-1504

Le cheval à la pierre noire est préparatoire à la scène de la *Lutte pour l'étendard*. À droite, Léonard imagine une pluie de projectiles passant les murs d'une enceinte. Cette seconde étude n'est pas liée à la *Bataille d'Anghiari*, mais elle illustre l'intérêt constant qui fut celui de Léonard pour les questions d'ingénierie militaire.

Milan, Biblioteca Ambrosiana, Codex Atlanticus, fol. 72 r

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

149 *Étude de figure pour l'un des protagonistes de la Lutte pour l'étendard*

Sanguine sur papier préparé ocre rose
Vers 1504

La *Bataille* de Michel-Ange exalte la nudité héroïque des combattants. La *Bataille* de Léonard exprime le déchaînement et la mortelle confusion de la guerre. Deux somptueuses études autographes préparatoires au hurlement des principaux protagonistes de la Lutte pour l'étendard nous ont été conservées. La science de la peinture assure ici la maîtrise des mouvements physiologiques et leur correspondance aux mouvements de l'esprit et de la sensibilité.

Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. 1774

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

150 *Étude de figure pour l'un des protagonistes de la Lutte pour l'étendard*

Pierre noire et traces de sanguine
Vers 1504

L'étendard rouge au *Soleil rayonnant* des Visconti et la bannière blanche au Léopard du capitaine des Milanais, Niccolò Piccinino, exposés à Santa Maria del Fiore au lendemain de la bataille d'Anghiari, étaient gardés au palais de la Seigneurie. Les historiens reconnaissent Piccinino, défenseur de la bannière, dans le *Guerrier à la pierre noire*, mais cette identification est controversée. Pierre noire et sanguine sont les médiums privilégiés de la maturité de Léonard.

Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. 1775

Giovanfrancesco RUSTICI

Florence, 1474 – Tours, 1554

151 *Scène de combat : cavalier luttant contre quatre fantassins*

Terre cuite, traces de patine de couleur bronze
Vers 1503-1520

Le sculpteur Giovanfrancesco Rustici, très proche de Léonard, s'inspirant de la *Bataille d'Anghiari* et des nombreux dessins préparatoires à la composition, en tira un genre nouveau de groupes en terre cuite, où cavalier et fantassins s'affrontent et s'interpénètrent dans un corps à corps violent et confus, générateur de vues et de perspectives multiples.

Paris, musée du Louvre, département des Sculptures, RF 1535

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

152 *Études pour la Bataille d'Anghiari et pour Léda*

Pierre noire, plume et encre brune
Vers 1503-1504

Sur une feuille où figure une étude de cheval cabré préparatoire à l'un des cavaliers de la *Bataille d'Anghiari*, apparaissent les premières pensées de Léonard pour une nouvelle composition : *Léda et le Cygne*. Le tracé à la pierre noire explore les potentialités du thème selon la technique du *componimento inculto*. Les solutions émergentes sont clarifiées à la plume dans un second temps.

Windsor Castle, The Royal Collection, RL 12337,
prêté par Sa Majesté la Reine Elizabeth II

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

153 *Étude pour Léda agenouillée*

Pierre noire, plume et encre brune
Vers 1504-1505

Fille de Thestios, roi d'Étolie, Léda s'est unie dans la même nuit à son époux Tyndare, roi de Sparte, et à Zeus, qui l'aurait séduite sous l'apparence d'un cygne. De ces deux amour, Léda engendra deux œufs d'où sortirent quatre jumeaux : Castor et Clytemnestre, enfants du mortel Tyndare, Pollux et Hélène, rejetons du dieu. Léonard conçut une première composition sur le thème mythologique, dans laquelle l'héroïne semble se lever, entourée du Cygne et des jumeaux, à peine sortis de l'œuf.

Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, inv. I 466

---

154 *Aphrodite accroupie*, dite *Vénus de Vienne*

Marbre
IIe siècle après J.-C., d'après un original grec du IIIe ou du IIe siècle avant J.-C.

Ce marbre fragmentaire est un type d'Aphrodite accroupie à sa toilette. La déesse tournait la tête vers l'épaule droite et croisait les bras sur sa poitrine. Son fils, Éros, dont on voit encore le vestige de la main sur le dos de sa mère, se tenait à ses côtés. Léonard s'est probablement inspiré d'un fragment antique analogue lorsqu'il conçut Léda agenouillée dans un paysage.

Paris, musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, Ma 2240 (MNB 1292)

Atelier de Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

155 *Léda*

Huile sur bois
Vers 1505 – 1510

Le présent tableau, probablement exécuté par un proche collaborateur du maître, reproduit la composition finale de Léonard sur le thème mythologique de Léda. La jeune femme se tient désormais debout, tenant le Cygne enlacé, et admire sa progéniture à peine éclose. Il existait au château de Fontainebleau, dans les collections royales de peinture, une *Léda* qui disparut à la fin du XVIIe siècle, et qui était possiblement un autographe de Léonard

Florence, Galerie des Offices, inv. 1890 n. 9953

D'après un original de Praxitèle

156 *Torse du type de l'Aphrodite de Cnide*

Marbre de Thasos
IIe siècle après Jésus-Christ

Ce torse est du type de l'Aphrodite attribuée au sculpteur athénien Praxitèle, créée autour de 350 avant notre ère, et qui fut placée au sanctuaire de la déesse à Cnide. Aphrodite se tient ici debout, la main droite cachant ou désignant son sexe, la gauche tenant une étoffe posée sur une hydrie évocatrice de sa toilette. C'est probablement d'un fragment comparable que Léonard a tiré l'idée de sa *Léda* debout dans un paysage.

Paris, musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, Ma 2184

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

157 *Études de la tête de Léda*

Pierre noire, plume et encre brune
Vers 1505-1506

Lorsqu'il conçut la tête de Léda, Léonard déclina toute une série de coiffures composées de savants arrangements de tresses, dont il étudia soigneusement l'arrière, pourtant invisible sur la peinture. Ces études évoquent la passion de Léonard pour les entrelacs aux structures géométriques complexes.

Windsor Castle, The Royal Collection, RL 12516,
prêté par Sa Majesté la Reine Elizabeth II

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

158 *Études de la tête de Léda*

Pierre noire, plume et encre brune
Vers 1505-1506

Certaines versions de la *Léda*, peintes par des assistants du maître, présentent une coiffure analogue à celles de ces études à l'encre. Mais sur l'une d'elle, Léonard a écrit : « celle-ci peut s'enlever et se mettre sans s'abîmer », comme s'il s'agissait d'un accessoire de théâtre, destinée à quelque projet de mise en scène ou de fête.

Windsor Castle, The Royal Collection, RL 12515 et 12517,
prêté par Sa Majesté la Reine Elizabeth II

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

159 *Tête de femme*, dite *La Scapiliata* – L'Échevelée

Terre d'ombre, rehauts de blanc sur bois
Vers 1500-1510

Cette tête féminine est fréquemment considérée comme une étude préparatoire à une Vierge ou à la *Léda*. Mais le fait qu'il s'agisse d'une peinture sur bois inviterait davantage à y reconnaître une création autonome, expérimentale, possiblement inspirée de la peinture de l'Antiquité, privilégiant une palette restreinte et fuyant l'excès de finition. La *Scapiliata* évoque ainsi la Vénus dont le grand peintre de l'Antiquité, Apelle, avait porté la tête et le buste à un extraordinaire état de perfection, et laissé, à sa mort, le reste du corps à l'état d'une ébauche.

Parme, Galleria Nazionale, inv. 362

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

160 *Étude de composition pour la Sainte Anne*

Pierre noire reprise à la plume et à l'encre brune
Vers 1500-1501

De retour à Florence en 1500, Léonard se lance dans la conception d'un grand panneau consacré à sainte Anne, mère de la Vierge et protectrice de la république.
La première phase de ses recherches se cristallise dans le Carton de Londres. Mais il rompt avec cette proposition initiale en supprimant Jean Baptiste et en asseyant la Vierge sur les genoux d'Anne. Léonard est en pleine possession des ses moyens, et c'est encore la liberté du *componimento inculto* qui gouverne en profondeur le processus de sa création.

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, RF 460

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

161 *Étude de composition pour la Sainte Anne*

Pierre noire reprise à la plume et à l'encre brune
Vers 1500-1501

Les protagonistes sont ceux de l'étude du Louvre, mais Léonard inverse le sens de la composition et descend l'Agneau sur sol. La dynamique de l'action en est renforcée : Marie retient fermement Jésus afin de l'empêcher de jouer avec l'animal, emblème de la Passion. Léonard hésite sur la position de la tête d'Anne, qui semble s'efforcer, au contraire, de rapprocher l'animal de l'Enfant.

Venise, Gallerie dell'Accademia, inv. 230

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

162 *Sainte Anne, la Vierge, l'Enfant Jésus et saint Jean Baptiste*

Pierre noire, rehauts de blanc
Vers 1500

Ce grand carton constitue le premier projet de Léonard pour la composition d'une *Sainte Anne trinitaire*. Jésus bénit Jean Baptiste et l'envoie annoncer sa venue. Anne regarde sa fille et désigne de la main la volonté du Père, source de la mission salvifique du Christ. La Vierge, par son sourire, semble prête à consentir au sacrifice, mais retient encore son enfant. Le groupe est placé dans un paysage, auprès d'une source qui se déverse en bas, à droite, évocation probable de l'eau du baptême.

Londres, The National Gallery, NG 6337

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

163 *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant Jésus jouant avec un agneau*, dite *La Sainte Anne*

Huile sur bois (peuplier)
Vers 1503-1519

Commencée à la date d'octobre 1503, la Sainte Anne fut le fruit d'un processus de création sans fin, interrompu seulement par la mort. Léonard ne cessa de perfectionner l'attitude des figures, le détail de leur coiffure ou de leur vêtement. Le sens de la composition évolue et le tableau, dans sa forme ultime, en vient à suggérer l'instant, insaisissable, où la Vierge, entre sourire et mélancolie, acquiesce à la mort de son Fils.

Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV. 776

---

164 **Réflectographie infrarouge** de *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant Jésus jouant avec un agneau*, dite *La Sainte Anne* de Léonard de Vinci

Huile sur bois (peuplier). Vers 1503-1519
Paris, musée du Louvre.

La réflectographie infrarouge de l'œuvre met en évidence les traces de report du grand carton préparatoire sur lequel Léonard a primitivement construit le tableau. On y voit, derrière la Vierge, le bras de sainte Anne s'apprêtant à empêcher Marie d'interrompre le jeu de l'Enfant et de l'Agneau. Léonard renonça finalement à cet élément, afin de laisser la Vierge accepter en pleine liberté la destinée de son Fils.

© C2RMF / Jean-Louis Bellec

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

165 *Études pour la Sainte Anne : l'Enfant Jésus*

Sanguine, traces de rehaut de blanc
sur papier préparé rouge
Vers 1502-1503

Léonard multiplie les variations sur la position de l'Enfant. Ces analyses subtiles portent aussi bien sur l'ensemble de la figure que sur les détails. L'enfant esquissé en haut, à droite, est ceint d'un tissu que la Vierge retient entre les mains. Visible sur plusieurs versions d'atelier, cet élément n'apparaît pas dans le prototype de la *Sainte Anne*.

Venise, Gallerie dell'Accademia, inv. 257

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

166 *Étude pour la Sainte Anne : le visage d'Anne*

Pierre noire,
Vers 1502-1503

Le dessin est préparatoire à la tête d'Anne, telle qu'elle apparaît sur le carton qui servit de base au tableau du Louvre, couverte d'une coiffe opaque qui la distingue de sa fille, dont les cheveux sont visibles. Le visage souriant, à la beauté idéale, est tracé à la pierre noire, délicatement estompée afin de créer d'imperceptibles passages de l'ombre à la lumière, comparables à ceux que produit, dans la peinture, l'effet du *sfumato*.

Windsor, The Royal Collection, RL 12533,
prêté par Sa Majesté la Reine Elizabeth II

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

167 *Étude pour la Sainte Anne : le visage de la Vierge*

Pierre noire, sanguine et traces de plume et d'encre brune
Vers 1507-1510

Léonard commença la *Sainte Anne* entre 1501 et 1503, et multiplia, dans le cours infini de son exécution, les propositions alternatives. C'est ainsi qu'il dessina pour la Vierge une coiffure sophistiquée, comportant une tresse et des voiles transparents en plis froncés ou assemblés en turban. Cette variante, reprise par les copies, fut finalement abandonnée. Le visage est animé par l'admirable effet de fusion produit par la pierre noire estompée et par la finesse des parallèles à la sanguine.

New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 1951.51.90

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

168 *Étude pour la Sainte Anne : le bras de la Vierge*

Pierre noire, lavis gris, rehauts de blanc, sanguine, plume et encre brune sur papier préparé rouge
Vers 1507-1510

Le drapé du bras droit de la Vierge joue un rôle structurel dans la composition du tableau, dont il porte le mouvement diagonal. Léonard prit en conséquence la décision de substituer à la simple étoffe du carton préparatoire un tissu transparent, disposé selon de nombreux plis circulaires, traités avec virtuosité. Il fusionne ici, sur le mode expérimental, différents matériaux, et confère à la technique graphique un caractère hautement pictural.

Windsor Castle, The Royal Collection, RL 12532,
prêté par Sa Majesté la Reine Elizabeth II

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

169 *Étude pour la Sainte Anne : le manteau de la Vierge*

Pierre noire, lavis gris et rehauts de blanc
Vers 1507-1510

Léonard étudie ici une nouvelle disposition du manteau de la Vierge. Le drapé forme désormais, autour de la taille et dans le dos de Marie, une grande courbe animée de plis agités, accentuant le mouvement de la figure et contribuant à l'expression de ses états spirituels.
La réflectographie infrarouge montre que Léonard commença à reporter cette nouvelle solution formelle sur le tableau avant d'y renoncer au profit d'une autre. Le dessin est un sommet de la technique picturale léonardienne.

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 2257

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

170 *Étude pour la Sainte Anne : la robe de sainte Anne*

Pierre noire et rehauts de blanc sur papier ocre jaune
Vers 1516-1519

Tracée sur un papier dont le filigrane est la marque d'une production française, alors que Léonard vivait à Amboise, cette ultime étude rappelle que Léonard ne cessa, jusqu'à l'extinction de ses forces, de méditer sur la *Sainte Anne*. Il travaille ici sur le mouvement de retombée des plis de la robe de la sainte. La mort l'empêcha de transposer cette idée sur le tableau, qui demeura inachevé. Seuls quelques traits de lapis-lazuli furent posés dans cette région de la peinture.

Windsor Castle, The Royal Collection, RL 12527,
prêté par Sa Majesté la Reine Elizabeth II

C’est probablement à Florence, entre 1500 et 1506, que Léonard conçut une image du Christ en Sauveur du monde. Le thème symbolisait, dans le contexte de la république, la chute de la tyrannie et la liberté restaurée. C’est, en effet, le 9 novembre 1494, jour de la fête du Très Saint Sauveur, que les Médicis avaient été chassés de la cité.

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

171 *Étude pour le Salvator Mundi*

Sanguine, touches de pierre noire et de craie blanche, sur papier préparé rouge
Vers 1500-1506

Léonard trace ici un premier projet pour la manche droite du vêtement du Christ, qu’il ne reprendra pas dans le tableau.

Windsor Castle, The Royal Collection, RL 12524,
prêté par Sa Majesté la Reine Elizabeth II

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

172 *Étude pour le Salvator Mundi*

Sanguine, touches de pierre noire et blanche, rehauts de blanc sur papier préparé rouge
Vers 1500-1506

Léonard étudie en bas, à gauche, la manche du bras droit du Christ bénissant, selon une disposition qu’il ne retient pas dans le tableau. Au centre, il construit le plissé de la tunique. L’arrangement est très proche de ce que fut la solution définitive.

Windsor Castle, The Royal Collection, RL 12525,
prêté par Sa Majesté la Reine Elizabeth II

Atelier de Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

173 *Salvator Mundi* (version Ganay)

Huile sur bois de noyer
Vers 1505-1515

Cette version du *Salvator Mundi* fut certainement peinte par un élève de Léonard et sous la direction du maître. Il en reproduit fidèlement le prototype, mais l'exécution picturale est moins subtile dans les effets du *sfumato*. La facture est cependant fort soignée et les pigments, dont le lapis-lazuli, sont aussi précieux que ceux des œuvres originales du maître..

Collection particulière, ancienne collection du Marquis de Ganay

---

174 Réflectographie infrarouge du *Salvator Mundi* de l'atelier de Léonard de Vinci

Huile sur bois de noyer. Vers 1505-1515
Collection particulière

La réflectographie révèle ici un dessin sous-jacent caractéristique du report mécanique d'après un carton. La discontinuité du trait et ses reprises sont caractéristiques de plusieurs tableaux de l'atelier du maître, dont la *Joconde* du Prado. Une croix fut ajoutée à la sphère, puis supprimée.

© Arcanes

LE DÉPART EN FRANCE

La Rome de Léon X n'avait d'yeux que pour Michel-Ange et Raphaël. À l'automne 1516, Léonard partit pour la France. Le 10 octobre 1517, Louis, cardinal d'Aragon, petit-fils du roi Ferrante de Naples, de passage à Amboise, rendit visite à Léonard au château de Cloux, où François Ier logeait le vieux maître. Léonard montra au cardinal et à sa suite trois tableaux sur lesquels il avait travaillé pendant plus de dix ans et dont le roi de France devait être l'ultime destinataire : la *Sainte Anne*, le portrait de Lisa del Giocondo et le *Saint Jean Baptiste*.

Léonard ne peignit qu'une quinzaine de tableaux, non pas, comme on le dit souvent, parce qu'il ne se serait intéressé qu'à la conception, ou à l'idée mais, au contraire, parce que l'exécution, prolongée à l'infini, portait chez lui toute la vérité de la science de la peinture. Si la modernité, dans la conscience de ce temps, commence avec Léonard, c'est qu'il sut, le premier et le seul, sans doute, donner à la peinture la présence effrayante de la vie. Terrible est l'art capable d'une telle création. Mais terrible également l'univers du génie de Vinci, livré à l'impermanence, à l'universelle destruction, à la pluie, au vent, à l'orage, à la nuit.

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

175 *Saint Jean Baptiste*

Huile sur bois (noyer)
Vers 1508-1519

La figure du Baptiste est l'expression d'une beauté idéale, qui garde encore quelque chose de la pureté de l'adolescence dans la force de l'âge adulte. Le Précurseur du Christ apparaît sur fond de nuit, indiquant Celui qui vient après lui, selon les mots mêmes du Prologue de l'Evangile selon saint Jean : *Parut un homme envoyé de Dieu. Il se nommait Jean. Il vint comme témoin, pour rendre témoignage à la lumière, afin que tous crussent par lui. Il n'était pas la lumière, mais le témoin de la lumière*.

Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV. 775

---

176 Réflectographie infrarouge du *Saint Jean Baptiste* de Léonard de Vinci

Huile sur bois (noyer). Vers 1508-1519
Paris, musée du Louvre

La réflectographie du *Saint Jean Baptiste* met en lumière l'extraordinaire finesse du dessin préparatoire. On remarque ici et là quelques repentirs – modification du bras gauche, mèche de cheveux ajoutée sur le front. Le bras droit levé, ainsi que le gauche, présentent des transitions assez dures de l'ombre à la lumière, indice que ces parties du tableau sont demeurées inachevées.

© C2RMF / Elsa Lambert

Antonio de BEATIS

Milan ou Vaprio d'Adda, vers 1491/93 – Canonica, 1567

177 *Récit de la visite du cardinal Louis d'Aragon chez Léonard, au château de Cloux, le 10 octobre 1517*

Le 10 octobre 1517, Léonard reçut au château de Cloux, l'actuel Clos-Lucé, la visite du cardinal d'Aragon, petit fils du roi Ferrante de Naples. Léonard montra au cardinal ses manuscrits, ses études anatomiques, ainsi que trois tableaux : le portrait d'une Florentine – celui de Lisa del Giocondo –, le *Saint Jean Baptiste* et la *Sainte Anne*. Antonio de Beatis, qui tenait le journal de voyage du cardinal, indique que Léonard était paralysé de la main droite et qu'il avait auprès de lui un disciple – Francesco Melzi.

Naples, Biblioteca Nazionale Vittorio Emmanuelle III, MS. X. F. 28

Attribué à Francesco MELZI

178 *Portrait de Léonard de Vinci*

Sanguine
Vers 1515-1518

Francesco Melzi, le plus fidèle de tous ses disciples, était entré dans la vie de Léonard en 1508. Il le suivit en France, l'assista dans les derniers instants et reçut en héritage ses dessins et ses manuscrits. On lui attribue ce beau portrait à la sanguine. Léonard avait adopté l'apparence d'un philosophe de l'Antiquité, à l'imitation de Pythagore ou de Platon.

Milan, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, inv. f 263 inf. n. 1 bis

Léonard de VINCI

Vinci, 1452 – Amboise, 1519

179 *Déluge*

Pierre noire
Vers 1517-1518

Les dernières pensées de Léonard furent pour des costumes de fête, pour une mystérieuse jeune femme indiquant quelque chose au bord d'un paysage de rivière, et pour une série de déluges à la pierre noire, images d'un univers livré à l'impermanence.

Windsor Castle, The Royal Collection, RL 12378,
prêté par Sa Majesté la Reine Elizabeth II

AUTOUR DE L'EXPOSITION LÉONARD DE VINCI

À L'AUDITORIUM

PRÉSENTATION DE L'EXPOSITION
Par les commissaires de l'exposition.
Mercredi 30 octobre à 12 h 30 et 18 h 30

CYCLE DE CONFÉRENCES
Léonard de Vinci
jeudis 31 octobre ; 14, 21 novembre ;
9 janvier à 18 h 30

JOURNÉE D'ÉTUDE
Léonard de Vinci : l'expérience de l'art
En collaboration avec le C2RMF, le CNRS,
IPERION-CH, IRCP-Paris.
Vendredi 25 octobre à 10 h

DOCUMENTAIRES
La Vie cachée des œuvres : Léonard de Vinci
de J. Garcias et S. Neumann, 2011, 52 min.
Coprod. Camera Lucida, musée du Louvre,
ARTE France.
Jeudi 14 novembre à 12 h 30

Léonard de Vinci, la restauration du siècle
de S. Neumann, 2012, 55 min.
Coprod. Nord-Ouest documentaires,
musée du Louvre, ARTE France, CRTF.
Vendredi 6 décembre à 12 h 30

Léonard de Vinci, la Manière moderne
Réal. : S. Paugam. Auteur : F. Kosinetz, 2019, 52 min.
Coprod. Zed, musée du Louvre, ARTE France.
vendredi 13 décembre à 20 h

CONCERTS

La musique secrète de Léonard
Ensemble Doulce Mémoire
Vendredi 15 novembre à 20 h

Dans l'atelier de Léonard
Ensemble Sollazzo
Jeudi 21 novembre à 12 h 30

Toute la programmation sur www.louvre.fr

PUBLICATIONS

Catalogue de l'exposition
Sous la direction de Vincent Delieuvin et Louis Frank.
Coédition musée du Louvre éditions / Hazan

Vie de Léonard de Vinci de Giorgio Vasari,
éditée, traduite et commentée par Louis Frank
et Stefania Tullio Cataldo.
Coédition musée du Louvre éditions / Hazan

Léonard2Vinci
Bande dessinée de Stéphane Levallois.
Coédition musée du Louvre éditions / Futuropolis

VISITES GUIDÉES

Adultes à partir du 7 novembre, tous les jours à 15 h 30 ;
les mercredis et vendredis à 19 h. Familles à partir
du 13 novembre, tous les mercredis à 15 h 30.
Réservation sur ticketlouvre.fr

CYCLES DE VISITES

Léonard de Vinci et la peinture italienne de la Renaissance

En vente à la Fnac et sur fnac.fr

WEEK-ENDS DU CABINET DES DESSINS ET DES ESTAMPES

Léonard et l'art du dessin

Découverte des techniques utilisées par Léonard de Vinci.
14, 15 décembre ; 18, 19 janvier ; 15, 16 février
De 14 h à 17 h, Rotonde Sully (En accès libre)

AUDIOGUIDE

Sélection d'oeuvres commentées par les commissaires de l'exposition.

RÉALITÉ VIRTUELLE

En tête-à-tête avec la Joconde,
expérience immersive, 6 min.
L'expérience en réalité virtuelle est réalisée en partenariat avec HTC Vive.

JARDIN DES TUILERIES

Les jardiniers d'art du Louvre et des Tuileries ont créé différents massifs floraux s'inspirant des chefs-d'oeuvre de l'artiste.

RÉOUVERTURE

Salle des états

Après plusieurs mois de travaux, la Salle des États, rouvre ses portes pour donner à voir ses chefs-d'œuvre vénitiens et *La Joconde*, dans un tout nouvel écrin.

Bank of America est le mécène principal
de l'exposition *Léonard de Vinci*.

Avec le soutien de Kinoshita Group, Bouygues
Bâtiment Île-de-France, AXA, Deloitte et Lusis.

En partenariat média avec *Le Monde*, *Le Journal du Dimanche*,
Télérama, *The New York Times*, ARTE, France Télévisions et RTL.

En partenariat avec la Fnac et la RATP.