

L'histoire française des tableaux de Léonard de Vinci

Laure FAGNART (FNRS/Université de Liège)

« Da Turso, dove se dimorò per tucte le nove del mese, do poi pranso se andò ad Amboys distante VII leghe [...]. In uno de li borghi el signore [Louis d'Aragon] con noi altri andò ad videre messer Lunardo Vinci firentino, vecchio de più de LXX anni [en réalité, le peintre est âgé de 65 ans], pictore in la età nostra excellentissimo, quale mostrò ad sua Signoria Illustrissima tre quatri, uno di certa donna firentina, facto di naturale, ad instantia del quondam magnifico Iuliano de Medici, l'altro di san Iohanne Baptista giovane, et uno de la Madonna et del figliolo che stan posti in gremmo de sancta Anna, tucti perfectissimi. Ben vero che da lui per esserli venuta certa paralesi ne la dextra non se ne può expectare più cosa bona. Ha ben facto un creato milanese che lavora assai bene. Et benché il prefato messer Lunardo non possa colorire cum quella dolceza che solea, pur serve ad fare disegni et insegnare ad altri. Questo gentilhuomo ha composto de notomia tanto particolarmente cum la demonstratione de la pictura si de membri, come de muscoli, nervi, vene, giunture, dintestini et di quanto si può ragionare tanto di corpi de huomini come di donne, de modo non in stato mai anchora facto da altra persona. Il che habbiamo visto oculatamente et già lui disse haver facta notomia de più de XXX corpi tra mascoli et femine de ogni età. He anche cumposto de la natura de l'acque, de diverse machine et altre cose secondo ha referito lui, infinità de volumi, et tucti in lingua vulgare, quali si vengono in luce saranno profigui et molto delectevoli. Esso ultra le spese et stantia da re di Franza ha 1000 scuti l'anno di pensione, et lo creato trecento »¹.

¹ « Après le repas, nous quittâmes Tours, où nous demeurions depuis le début du mois, pour aller à Amboise, à VII lieues de distance [...]. Nous allâmes rendre visite, dans l'un des bourgs voisins, à messer Léonard de Vinci, florentin, vieux de plus de LXX ans, excellentissime peintre de notre époque, qui montra trois tableaux à notre Seigneurie, un d'une certaine dame florentine, faite d'après le modèle, à la demande de feu le Magnifique Julien de Médicis, un autre de saint Jean-Baptiste jeune, et un de la Madone avec l'enfant assise sur les genoux de sainte Anne, les trois sont d'une rare perfection [ou sont parfaitement achevés]. Il est vrai qu'en raison d'une paralysie de sa main droite, on ne peut plus attendre de chef-d'œuvre de sa part. Il a avec lui un gentilhomme milanais, qui travaille très bien. Et bien que le susnommé Léonard ne puisse plus peindre avec cette douceur de tons qui était la sienne, il continue toutefois à dessiner et à enseigner. Ce noble esprit a composé un livre d'anatomie fort singulier, illustré au moyen de la peinture, avec les membres, les muscles, les nerfs, les veines, les différentes parties de l'intestin, livre qui permet de discourir du corps de l'homme aussi bien que celui de la femme, ce qu'aucun autre avant lui n'avait jamais encore fait. Ce livre, nous l'avons vu de nos yeux, et il nous a dit avoir réalisé plus de XXX dissections de corps d'homme et de femmes de tous âges. Il a également écrit sur la nature de l'eau, sur diverses machines et sur tant d'autres choses, qu'il pourrait, d'après ce qu'il nous a affirmé, remplir de nombreux volumes, tous en langue vulgaire, qui, s'ils venaient à voir le jour, seraient profitables et forts agréables. Il a obtenu du roi de France, outre ses frais et son logis, mille écus annuels de pension et trois cents pour son assistant ». Antonio de Beatis, *Itinerario di Monsignor R.mo et Ill.mo Cardinale de Aragonia per me dom. Antonio de Beatis, 1515-1517* (les passages évoquant Léonard sont publiés par Edoardo

Nous sommes le 10 octobre 1517. Dans son journal de voyage, Antonio de Beatis enregistre la rencontre entre son protecteur, le cardinal Louis d'Aragon, et Léonard de Vinci, qui, quelques mois auparavant, s'était installé au manoir de Cloux. On le sait, ce témoignage est décisif. Il aide à mieux connaître la vie quotidienne du maître dans le Val de Loire, il permet aussi de déduire que l'Italien avait amené une partie de son matériel artistique et scientifique en France. Le maître a en effet montré à ses hôtes des peintures – un portrait d'une dame florentine, un saint Jean-Baptiste jeune et une Vierge à l'Enfant avec sainte Anne – mais aussi des projets de machines et des études anatomiques. Toutefois, aussi précieuse soit-elle, cette relation suscite bon nombre de questions². On se demande quelles peintures sont ainsi désignées. Étant donné que les visiteurs ont probablement été reçus dans une pièce de réception, et non dans l'atelier du peintre, on suppose aussi que Léonard détenait d'autres tableaux avec lui. Mais lesquels ? Enfin, on ne peut que s'interroger sur le sort de ces peintures. À la mort du maître, que sont-elles devenues ? Ces questions se révèlent d'autant plus pertinentes que l'on sait qu'une partie des œuvres du maître aujourd'hui au Musée du Louvre sont conservées en France depuis le début du XVI^{ème} siècle.

Pendant longtemps, en invoquant les faveurs dont Léonard avait bénéficiées à la cour de France et les liens étroits qui, si l'on en croit Giorgio Vasari, associaient le peintre et le souverain, on a pensé que les tableaux étaient passés des mains du maître à celles du roi³. Aujourd'hui, cette thèse est réfutée. En effet, le testament de Léonard n'évoque ni les peintures, ni François I^{er}. En revanche, le document stipule que Francesco Melzi obtient « li libri che el dicto Testatore ha de presente, et altri Instrumenti et Portracti circa l'arte sua et industria de Pictori »⁴. À cette époque,

Villata, *Leonardo da Vinci. I documenti e le testimonianze contemporanee*, Milan, Ente Raccolta Vinciana, 1999, n°314 ; la traduction française est empruntée à Carlo Vecce, *Léonard de Vinci*, Paris, Flammarion, 2001, pp. 285 et 286).

² Laure Fagnart, *Léonard de Vinci en France. Collections et collectionneurs (XV^{ème}-XVII^{ème} siècles)*, Rome, L'Erma di Bretschneider, 2009, pp. 38-41.

³ Cette thèse a notamment été soutenue par Sylvie Béguin, *Léonard de Vinci au Louvre*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1983, p. 20.

⁴ « Les livres que le dit testateur a présentement en sa possession, et les autres instruments et dessins concernant son art et son métier de peintre ». Villata, 1999a, n°323.

le terme « *portracti* », translittération du français « pourtraits », signifie exclusivement dessins⁵. Il se rapporte donc aux cartons, esquisses et modèles, c'est-à-dire aux instruments de travail, au matériel d'atelier de Léonard, et non à ses tableaux. Francesco Melzi obtient encore les sommes dues par la trésorerie royale, l'argent liquide de l'artiste et sa garde-robe. Quant à Battista de Vilanis, le serviteur du maître, et à Gian Giacomo Caprotti da Oreno, son élève préféré, mieux connu sous le nom de Salai, qui n'était vraisemblablement pas à Cloux au moment de la rédaction du testament, ils perçoivent « *la metà zoé medieta de uno iardino che ha fora a le mura de Milano, et l'altra metà de epso iardino ad Salay suo servitore nel qual iardino il prefato Salay ha edificata et constructa una casa* »⁶. Battista de Vilanis obtient encore « *tutti et ciaschaduni mobili et utensili de caxa* »⁷. Ordinairement, les peintures sont assimilées à ces « *mobili di casa* » mais il est peu probable que Léonard ait laissé ses tableaux à son serviteur. Ainsi, d'après le testament, Salai n'obtiendrait que la moitié d'un terrain que Léonard avait reçu de Ludovic Sforza en 1498. Au vu des relations qu'ont longtemps entretenues le maître et le disciple, une telle différence de traitement ne cesse d'étonner.

Le silence sur le sort des tableaux et la maigre part d'héritage laissée à Salai s'expliqueraient si, à l'époque de la rédaction de son testament, Léonard ne possédait plus les peintures qu'il avait emportées en France. Le maître aurait-il vendu ou donné ses œuvres à François I^{er} ? Ce scénario est peu probable : les sources mais aussi le testament auraient confirmé une telle transmission, ce qui n'est pas le cas. Le peintre aurait-il donné ses peintures à Salai, soit dans une dernière faiblesse à l'égard de son disciple, soit avant de recevoir la lettre de naturalité, qui lui était nécessaire pour léguer ses biens à qui bon lui semble puisqu'elle lui permettait de contourner le droit d'aubaine, en vertu duquel les possessions d'un étranger mourant en France reviennent à la couronne ? C'est probable.

⁵ Edmond Huguet, *Dictionnaire de langue française du seizième siècle*, V, Paris, Champion, 1961, pp. 88 et 89.

⁶ « La moitié du jardin qu'il possède en dehors de Milan [la vigne de San Vittore], et l'autre moitié de ce même jardin à Salai, son serviteur sur lequel il a édifié et construit une maison ». Villata, 1999a, n°323.

⁷ « Tous et chaque meubles et ustensiles de la maison ». Villata, 1999a, n°323.

En 1991, Janice Shell et Grazioso Sironi apportent une nouvelle pièce au dossier. Ils publient l'inventaire après décès de Salai, qui est dressé le 21 avril 1525, à Milan, pour le partage de ses biens⁸. Le document énumère des tableaux dont les sujets évoquent sans hésitation des peintures de Léonard, c'est-à-dire un « quadro dicto una Ledde » ; un « quadro de Santa Anna » ; un « quadro dicto la Honda C° » ; un « quadro cum uno Santo Johanne Grando » ; un « quadro cum uno Santo Hieronimo grando » ; un « quadro cum una meza nuda » ; ... Même si le nom de Léonard n'apparaît jamais dans le document, le montant élevé des évaluations a conduit Janice Shell et Gustavo Sironi à conclure que les œuvres les plus cotées de l'acte devaient correspondre aux originaux que Léonard avait donnés à Salai et que celui-ci avait ramenés à Milan, après le décès du maître. Pour ces auteurs, les nombreuses copies milanaïses des peintures que Léonard possédait avec lui en France confirment cette reconstitution : ces copies ne peuvent avoir été réalisées que si les originaux se trouvaient à Milan dans les années 1520. Toutefois, malgré l'argument des hautes estimations et celui des copies lombardes, une partie de la critique a estimé que les mentions de l'inventaire de Salai correspondaient plutôt à des copies, et non aux originaux⁹.

En 1999, Bertrand Jestaz propose une nouvelle reconstitution, qui fait aujourd'hui autorité¹⁰. Le 13 juin 1518 est arrêté un état prévisionnel des recettes qui sont attendues et des paiements à faire pour l'année 1518. Or, dans ce document, Jean Grolier, trésorier et receveur général des finances du duché de Milan, prévoit « a messire Salay de Pietredorain [traduction littérale de la formulation italienne Salai di Pietro d'Oreno], peintre, pour quelques tables de

⁸ Janice Shell et Grazioso Sironi, *Salai and Leonardo's legacy*, dans « *The Burlington magazine* », CXXXIII, 1055 (février 1991), pp. 95-108. Salai meurt à Milan, le 19 janvier 1524, à la suite d'une rixe avec des soldats français. Ses biens seront partagés entre ses deux sœurs, Angelina et Lorenziola, que l'acte désigne comme « querelleuses, avides et malhonnêtes ».

⁹ Par exemple Janet Cox-Rearick, *Chefs-d'œuvre de la Renaissance. La collection de François I^{er}*, Anvers, Fonds Mercator, 1995, pp. 138 et 139 ou Daniel Arasse, *Léonard de Vinci. Le rythme du monde*, Paris, Hazan, 1997, p. 519, note 608.

¹⁰ Bertrand Jestaz, *François I^{er}, Salai et les tableaux de Léonard*, dans « *Revue de l'art* », 1999/4, pp. 68-72. Cette reconstitution est notamment acceptée par Cécile Scailliérez, *Léonard de Vinci. La Joconde*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2003, pp. 25 et 26 ou Janice Shell, *Salai and the royal collection at the Louvre*, dans Pietro C. Marani, Françoise Viatte et Varena Forcione (dir.), *L'opera grafica e la fortuna critica di Leonardo da Vinci*, atti del convegno internazionale (Musée du Louvre, 16-17 mai 2003), Florence, Ente Raccolta Vinciana, 2006, p. 46.

peintures qu'il a baillées au Roy, II^M VI^C IIII l. t. III s. IIII d »¹¹. Le terme « baillé » ne doit pas induire en erreur. Il s'explique par le fait que l'on ne vend jamais au roi, on lui offre des marchandises, ce dernier récompense le fournisseur. Reste que la somme de 2604 livres 3 sols 4 deniers tournois est faramineuse : elle est plus importante que la pension octroyée à Léonard pour l'année 1518. Selon Bertrand Jestaz, le montant est si considérable qu'il ne peut pas s'agir de tableaux peints par Salai mais bien d'œuvres d'un peintre reconnu qui, au vu de la relation privilégiée entre le disciple et le maître, ne peut être que Léonard.

Bien que l'état prévisionnel ne donne aucune précision sur les tableaux concernés, Bertrand Jestaz conclut que François I^{er} acquiert des originaux de Léonard avant juin 1518, soit du vivant du maître. Cette reconstitution a le mérite d'éclaircir la lecture du testament de 1519. On comprend mieux pourquoi les tableaux de Léonard n'y sont pas mentionnés : le peintre ne les possède plus. De même, Salai n'est pas déshérité : le disciple a déjà reçu la belle part de l'héritage, sans doute pendant son séjour au Clos Lucé, au début de l'année 1518. L'état prévisionnel explique également l'aisance financière du disciple, qui, dans ses années-là, dispose de plus d'argent qu'on ne peut s'y attendre pour un peintre qui a presque toujours travaillé comme assistant. Enfin, il semble que les œuvres qui avaient été répertoriées dans l'inventaire après décès de Salai aient été surestimées. En décembre 1531, neuf tableaux dont les sujets évoquent des peintures de Léonard (parmi lesquels une « figuram sancte Anne cum figura beate Virginis Marie et figura Dey cum agno », une « Ioconde figuram » et deux « imaginem sancti Iohannis ») sont déposés en gage pour une dette que la sœur de Salai, Lorenziola Caprotti, avait contractée. Or, désormais, les œuvres sont « seulement » cotées 241 livres alors que, six années plus tôt, dans l'inventaire des biens de Salai, quatre peintures avaient été évaluées 2424 livres¹². Par conséquent, l'argument des hautes estimations n'est pas recevable pour appuyer l'authenticité des peintures qui sont citées dans l'inventaire des biens de l'élève de Léonard.

¹¹ Jestaz, 1999, p. 69 et note 10.

¹² Villata, 1999, n°347 et 348.

Reste à définir quelles sont les peintures de Léonard que François I^{er} a achetées en 1518. Selon toute vraisemblance, il s'agit des tableaux que le maître avait emportés en France, c'est-à-dire – du moins en partie – ceux qu'Antonio de Beatis voit à Cloux, soit un portrait féminin (qui doit sans doute être associé à une version d'école du *Portrait de dame nue*, qui a disparu), un saint Jean-Baptiste jeune (le *Saint Jean-Baptiste/Bacchus*) et une Vierge à l'Enfant avec sainte Anne (la *Sainte Anne*). Cette liste doit être complétée par les peintures qui sont mentionnées, sous la forme de copies, dans l'inventaire après décès de Salai. La lecture des sources qui permettent de reconstituer la collection royale française amène en effet à estimer que François I^{er} possédait également la *Joconde* mais encore une *Léda debout*, sans doute une version d'école, longtemps passée pour authentique.

Et après ? Que sait-on du parcours des œuvres de Léonard en France¹³ ? Au début du XVI^{ème} siècle, la collection royale française est gardée en Touraine, une région qui, à cette époque, bénéficie de la faveur royale. Ainsi, la *Sainte Anne* décorait-elle la chapelle de l'une des demeures de François I^{er}, sans doute celle de Blois ou d'Amboise, qui sont les châteaux que le roi fréquente alors le plus régulièrement. Dans les années 1540, la prestigieuse collection d'œuvres d'art du souverain est rassemblée à Fontainebleau. Contrairement à ce que l'on dit habituellement, les peintures de Léonard ne sont pas toutes accrochées dans l'appartement des bains du château, un ensemble de pièces réservées aux soins corporels dans lesquelles François I^{er} avait fait installer plusieurs tableaux de chevalet. Parmi les œuvres du maître italien, seuls s'y trouvaient assurément le *Saint Jean-Baptiste/Bacchus*, dont le mauvais état de conservation, ancien, pourrait s'expliquer par ce passage dans l'atmosphère chaude et humide des bains, et un *Enlèvement de Proserpine*, aujourd'hui disparu, qui était alors attribué à l'Italien. Pour les autres tableaux de Léonard, on ne peut raisonnablement avancer un lieu de conservation aussi précis. La *Joconde* a par exemple été conservée, non dans les bains, mais dans une autre salle du château, avant de rejoindre, dans les années 1600, le cabinet des peintures. Pendant plus d'un siècle et demi, les œuvres de Léonard et

¹³ Fagnart, 2009, pp. 53-148.

celles qui lui sont alors attribuées y seront conservées. Ainsi, en 1651, alors que la première édition imprimée du *Tratatto della pittura* de Léonard paraît à Paris, le célèbre portrait du Louvre se trouve encore dans cette pièce, qui préfigure nos musées contemporains puisqu'elle présente les tableaux du roi sans volonté décorative. Notons que la version française de l'ouvrage, également parue à Paris en 1651, est illustrée de la première copie gravée de la *Joconde* (ill. 1) : seul le buste de Lisa est reproduit et son célèbre sourire s'est transformée en une moue boudeuse. Au début du règne de Louis XIV, à l'époque où Anne d'Autriche et Mazarin assument le gouvernement du royaume, la *Joconde* rejoint le cabinet doré de la chambre d'Anne d'Autriche, comme la *Sainte Anne*, qui, longtemps accrochée en Touraine, est envoyée à Fontainebleau en 1646, peut-être après un détour par les Tuileries. Au même moment, des peintures attribuées à Léonard disparaissent : l'*Enlèvement de Proserpine* n'est plus répertorié après 1644, la *Léda debout* après 1692.

En 1665-1666, alors que le règne personnel de Louis XIV a débuté, plusieurs peintures de Léonard sont envoyées à Paris, au même titre que d'autres chefs-d'œuvre de la collection royale française. L'aménagement du cabinet de Louis XIV est alors provisoire : les tableaux passent du Louvre à la galerie des Ambassadeurs aux Tuileries. Dans les années 1690-1695, les peintures de l'Italien, et celles qui lui sont alors attribuées, sont transférées à Versailles. Elles n'y occupent pas une place remarquable : les premières installations de tableaux à Versailles, qui sont réalisées dès 1673 et dans lesquelles prédominent les œuvres de Raphaël et des Carrache, ne présentent aucune œuvre de l'Italien et il faut attendre les derniers aménagements pour que les peintures du maître rejoignent la demeure du roi Soleil. En outre, lorsque des œuvres de Léonard, ou prétendues telles, sont enfin pendues dans les salles dévolues à l'exposition des tableaux du Cabinet de Louis XIV (la *Joconde* est ainsi accrochée dans la petite galerie de l'appartement du roi, soit l'une des salles les plus prestigieuses de la collection de Louis XIV), c'est leur format qui semble motiver l'accrochage. Enfin, à l'exception du *Saint Jean-Baptiste/Bacchus* et de la *Sainte Anne*, qui décorent un temps le château de Meudon, la majeure partie des œuvres de Léonard ou considérées alors comme telles sont envoyées à la Surintendance, c'est-à-dire dans les réserves du

château. À la fin du XVIII^{ème} siècle, les œuvres de Léonard quittent le château de Versailles pour le Museum central des arts, le futur Musée du Louvre, un lieu d'exposition qu'elles ne quitteront plus qu'à de rares exceptions seulement.

ill. 1. Attribuée à CHARLES ERRARD, *La Joconde* (folio 94 du *Traité de la peinture* de LEONARD publié par ROLAND FREART DE CHAMBRAY), 1651, gravure, Paris, BnF, estampes et photographies (MFILM-V2549, p. 94)

© Bibliothèque nationale de France