

Léonard de Vinci et la France

Carlo Vecce

Les premiers contacts que Léonard de Vinci établit avec la culture française sont le fait de rencontres occasionnelles avec des intellectuels qui effectuent des séjours d'études en Italie. Tel est le cas, probablement, de « *maestro Giovanni Franzese* », qui promet de lui révéler la « dimension du Soleil », solution d'un problème d'astronomie fondée sur des lois d'optique et de perspective. Cette note, qui figure dans un memorandum rédigé entre Milan et Pavie (Cod. Atl., fol. 611 ar, ex 225 rb, vers 1487-1490 : « *la misura del sole promissami da maestro Giovanni Franzese* » ; voir aussi « *maghino spechulus di M^o Giovanni francioso* », dans Windsor, RL 19019), semble se référer à Jean Pélerin Viator, mathématicien et spécialiste en optique, auteur du *De artificialis perspectiva* (dont la première édition paraît à Toul en 1505), qui, en ces années, s'intéresse peut-être aux mêmes textes que Léonard, dont le traité de Witelo découvert par celui-ci à la Bibliothèque ducale de Pavie.

Puis, en septembre et octobre 1494, certains des dignitaires, courtisans, hommes de lettres et artistes de cour qui accompagnent Charles VIII lors de son entrée à Asti, Vigevano et Pavie, entrent aussi en relation avec Léonard : le cousin du roi, Louis de Luxembourg, comte de Ligny ; le puissant cardinal de Rouen, Georges d'Amboise ; le jeune chevalier Artus Gouffier, seigneur de Boisj ; le trésorier du roi de France Florimond Robertet ; l'écrivain lyonnais Pierre Sala ; le peintre Jean Perréal ; le magistrat de Saluzzo, Geoffroy Carles. Bon nombre d'entre eux ont ainsi l'occasion, pour la première fois, d'avoir une approche directe de la Renaissance italienne, même si c'est à travers les formes qu'elle prend à Milan dans la seconde moitié du Quattrocento, sorte de contamination entre le classicisme de Bramante et le goût de l'ornement du gothique tardif qui permet d'appliquer la « manière moderne » à des structures encore médiévales : le *tiburio*, ou tour-lanterne, du Dôme de Milan, l'église Santa Maria delle Grazie, la chartreuse de Pavie¹.

Cinq ans plus tard, en 1499, lorsque Louis XII revient prendre possession de Milan et de son duché, les courtisans français qui rencontrent Léonard peuvent admirer certaines de ses peintures déjà célèbres, comme la *Vierge aux rochers* en l'église San Francesco, des portraits aussi extraordinaires que la *Dame à l'hermine*, ou encore le gigantesque modèle en argile du cheval destiné au monument équestre de Francesco Sforza, exposé dans la cour d'honneur de la Corte Vecchia. Ces mêmes courtisans découvriront aussi, dans le réfectoire de Santa Maria delle Grazie,

l'admirable *Cène*, devenue l'objet d'une vénération inconditionnelle de la part des contemporains.

A cette date, c'est précisément au comte de Ligny, commandant de l'armée française, que Léonard offre ses services : « Trouve Ligny et dis-lui que tu l'attends à Rome et que tu iras avec lui à Naples » (« *Truova ingil e dilli che tu l'aspetti amorra e che tu andrai con seco ilopanna* » ; Cod. Atl., fol. 669 r^o, ex 247 ra). Ces propos « chiffrés » figurent dans un memorandum que l'on date habituellement de 1499 et dont la teneur se référerait au départ définitif de Milan de Léonard. En réalité, ils pourraient avoir été écrits en 1494, date du premier passage de Louis de Ligny à Pavie, qui poursuit ensuite sa route vers Rome et Naples (ce qu'il ne fait pas en 1499). Dans ce cas, Léonard, en froid avec Ludovic le More, aurait accompagné l'armée de Charles VIII en qualité d'ingénieur militaire et en aurait profité pour s'arrêter à Vinci ; néanmoins, son voyage s'achève à Florence, où il participe à la consultation lancée par Savonarole sur les travaux au Palazzo Vecchio.

Dans le même memorandum, l'indication d'ôter les poêles du réfectoire de Santa Maria delle Grazie (« *togli le fochere delle Grazie* ») se réfère peut-être déjà au début de la composition de la *Cène*. Plus loin apparaît le nom d'un artiste français, de qui Léonard souhaite apprendre une nouvelle technique de dessin aux pastels de couleur, dont il pourrait se servir pour les études préparatoires de la *Cène*² : « Prends de Jean de Paris la manière de colorier à sec, la manière du sel blanc et de faire les papiers teintés couchés en rames, et sa boîte de couleurs » (« *Piglia da Gian di Paris il modo de colorire a seccho e il modo del sale bianco et del fare le carte inpaste solie in molti doppi e la sua cassetta de colori* »)³.

L'artiste en question est le Lyonnais Jean Perréal (vers 1463-1529), dit Jean de Paris. Membre de la suite de Charles VIII puis de Louis XII, il est chargé de représenter les lieux, les personnes et les faits d'armes⁴. Expert en enluminure, Perréal a, semble-t-il, perfectionné une technique au « pastel » qui lui permet de dessiner rapidement d'après nature (paysages et portraits, par exemple), et Léonard pourrait aussi s'être entretenu avec lui de la méthode pour « colorier à sec ». En 1499, Perréal, qui séjourne à Milan, fait le portrait du « jeune duc » François, le fils d'Isabelle d'Aragon (dans l'entourage de laquelle Léonard a passé l'été de cette même année), et envoie un portrait de Louis XII à Francesco Gonzague. Ce n'est donc peut-être pas un hasard si, au début de 1500, Léonard s'arrête aussi à Mantoue pour y réaliser le portrait d'Isabelle d'Este. Enfin, Perréal semble avoir exercé une influence déterminante sur un élève de Léonard, Giovanni Antonio Boltraffio, comme en témoignent les dessins, postérieurs à 1499, réalisés par celui-ci pour deux tableaux d'autel, la *Pala Casio* (1500) et *Sainte Barbe* (1502)⁵. En août 1501, toujours à Milan, Perréal aurait dessiné un accouchement monstrueux semblable à celui que le peintre milanais Giovanni Paolo Lomazzo attribuera, des années plus tard, à Léonard.

1. Voir A. Blunt, 1983, p. 13

2. Voir P. C. Marani, 2001, p. 106.

3. Voir C. Vecce, 1997.

4. Voir L. Dorez, 1919 et 1919/1 ; P. Durrieu, 1919. Sur le verso du même feuillet on lit des notes sur des fontaines « à vin », construites aussi par Perréal pour l'entrée de Charles VIII à Lyon en 1494.

5. Voir M. T. Fiorio, 1997 ; M. T. Fiorio, 2000, p. 325-355.

A la même époque (vers 1500), Perréal fait le portrait de l'écrivain lyonnais Pierre Sala (vers 1450-1529). Familier de la cour de France (celle de Charles VIII et de ses successeurs), Sala se passionne pour les antiquités romaines à Lyon; il en vient même à acquérir un grand terrain sur la colline de Fourvière dont il fait un jardin archéologique, nommé «L'Anticaille». Et il est un ami fidèle de Perreal, à qui il dédiera son *Livre d'amitié* (Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 14942; Lyon, Bibliothèque municipale, 950). Son portrait, une miniature, figure sur le manuscrit du *Petit Livre d'amour* (Londres, British Library, Stowe Ms. 955, fol. 17 r°), ouvrage précieux réalisé à l'intention de la maîtresse de Sala, Marguerite Bullioud. Si ce recueil d'énigmes et d'allégories s'inspire de la tradition courtoise française (René d'Anjou et Baude), il est proche aussi des jeux en vogue à la cour des Sforza à la fin du Quattrocento, que Léonard reprend dans ses fables, prophéties, rébus et notes pour devises et allégories : compas aux branches ouvertes et croisés symbolisant les amants (fol. 5 r°), bougie brûlant ces mêmes amants (fol. 8 r°), cœurs volants (fol. 13 r°) ou homme coupant la branche qui le porte au-dessus du fleuve (fol. 15 r°)⁶.

Les illustrations du manuscrit (douze miniatures attribuées au Maître de la *Chronique scandaleuse*) sont placées en regard du texte, en un «parallèle» (*paragone*) entre «peinture et parole», que Sala explique dans son épître dédicatoire (fol. 4 r°-v°) :

Et affin quil vous en souuiengne je vo(us) envoie ce petit livre ou il y a peinture et parole qui sont les deux chemins par ou lon peut entrer dedans la meson de memoyre car peinture sert a leuil et parole a loureille et font de la chose passee come / si elle estoit presente et depuis doncques que lo peult faire p(ar) ces deux choses p(rese)nt ce qui est esloigne et que par la longue demeure dont vous estes cause v(ostre) bon s(er)vit(eur) avoyt aucunement este esguere du droyt chemyn de ceste tant noble memoyre que ceste peinture et parole soient cause de ly remectre si auant quil nen puisse james yssir.

Le portrait de Sala est la seule miniature de Perréal dans ce manuscrit. Et parce qu'il donne à voir le gentilhomme lyonnais encore jeune, il semble qu'il ait été exécuté non pas d'après nature mais à partir d'un original plus ancien. Quoi qu'il en soit, il constitue une étape importante de l'évolution du portrait dans la peinture française de la Renaissance. Le texte de la page en vis-à-vis (fol. 16 v°) contient une véritable curiosité : quatre vers manuscrits à l'envers invitent à regarder le portrait : «Regardez en pytye / v[ost]re loyal amy / qui na jour ne demy / Bien pour v[ost]re amytye.» La raison de cette écriture non pas française mais italienne, qui imite à l'évidence l'écriture «en miroir» de Léonard, serait-elle que la fidélité de la représentation physique, dans le portrait, parait imiter le reflet dans un miroir ?

Dans son épître, Sala écrit que «peinture sert à leuil et parole a loureille». Or, on retrouve le thème du parallèle entre les arts dans un autre texte contemporain qui associe les noms de Léonard et Perréal, *La Plainte du Désiré*, de Jean Lemaire de Beiges (vers 1473-1520). Clerc au service de Pierre de Bourbon et de Louis de Ligny, qui meurent l'un et l'autre en 1503, Jean Lemaire écrit un an plus tard en leur mémoire, *Le Temple d'Honneur et de Vertus* pour le premier, la *Plainte* pour le second. *Le Temple*, dit-il, dans sa dédicace à Anne de France, n'aurait pas

été composé sans les encouragements de «Jehan de Paris, painctre du roy, qui, par le bénéfice de sa main heureuse, a mérité envers les roys et les princes estre estimé un second Apelles en paincture». Quant à la *Plainte*, elle met en scène la Nature pleurant sur le corps du comte de Ligny, alors que se déroule, entre les nymphes Peinture et Rhétorique, une confrontation qui aboutit à la reconnaissance du primat de la peinture, que l'auteur considère comme le «vray miroir» de la Nature et grâce à laquelle, nous dit-il, «notice avons des choses sans les voir» :

Tu es, et fus de Nature l'image,
le vray miroir, qui son noble visage
nous represente en ton riche savoir.
Tu l'ensuis or', par si propre estimage,
que ton œuvre est toute une à son ouvrage :
dont par ta main industrieuse et sage
notice avons des choses sans les voir.
(*Œuvres*, III, Louvain, 1885, p. 169)

Et la nymphe Peinture exhorte à son tour ses «alumni modernes», Léonard, Gentile Bellini, Pérugin, Jean Hay (probablement le Maître de Moulins) et Perréal :

Besongnez donc, mes alumni modernes,
mes beaux enfans nourris de ma mamelle,
toy Leonard qui as graces supernes,
Gentil Bellin dont les loz sont eterne,
et Perusin qui si bien couleurs mesle :
et toy Jean Hay, ta noble main chormme elle,
vien voir Nature avec Jean de Paris
pour luy donner ombrage et esperits.
(*Œuvres*, III, p. 162)

Pour Sala comme pour Lemaire, le thème du parallèle entre les arts tire son origine de Perréal, qui traite justement, dans une épître poétique adressée à Jacques Le Lieur, de la supériorité de la peinture sur la poésie. Perréal déclare être «immytateur de dame Nature / au vif tirant par fintive peinture», et n'avoir jamais oublié «vifves couleurs ne juste perspective». Enfin, il se prononce sur l'importance de la «phyzomye», en laquelle il voit un chemin de connaissance préliminaire pour l'artiste, une recherche sur la forme vivante dans l'acte même de vivre :

Et bien que j'aye un peu de geometrie
par le compas, et propre symetrie,
phizonomye en qui le vif conciste;
là gist le point que doit savoir l'artiste,
et les couleurs couvrent a point le trect;
mais le plus fort est que tout soit pourtraict
bien justement, et de bonne mesure,
ou autrement il n'approche nature.

Mais il n'est pas impossible que Perréal ait lui-même connu les textes du *Paragone* de Léonard (peut-être déjà diffusés à Milan dans les dernières années du Quattrocento), qui formeront

6. Voir P. Sala, 1994.

par la suite la première partie du *Traité de la Peinture*, dans le *Codex Vaticanus Urbinate*, lat. 1270⁷.

Léonard quitte Milan à la fin de 1499, après avoir rencontré derechef les dignitaires français croisés en 1494. Il se rend à Venise, alliée de la France, où il supervise, en tant qu'ingénieur militaire, la ligne de défense établie contre les Turcs sur la rivière Isonzo. Au cours des déplacements périlleux qu'il effectue en Italie, en cette année de guerre, les lettres de créance fournies par les Français lui sont probablement une aide précieuse, de même que la protection d'un condottiere à la renommée grandissante, César Borgia (lié lui aussi à la politique française), qui le prend à son service de 1502 à 1503.

En avril 1501, à Florence, le moine Pietro da Novellara, chargé par Isabelle d'Este d'obtenir de Léonard une œuvre d'art pour son *studiolo*, surprend celui-ci dans l'église de l'Annunziata alors qu'il peint un *quadrettino*. Ce « petit tableau » correspond à la *Madone aux fuseaux*, dont nous ne possédons plus aujourd'hui que deux copies anciennes ; le commanditaire en est Florimond Robertet (vers 1460-1527), trésorier du roi de France et secrétaire des finances de Charles VIII puis de Louis XII et de François I^{er}. Collectionneur passionné (il aurait possédé, entre autres, un David en bronze de Michel-Ange), l'homme est une figure de premier plan qui écrit et signe les documents royaux et, en 1507, nous retrouverons sa signature sur des lettres de Louis XII, relatives à Léonard⁸.

L'intérêt que l'œuvre de Léonard suscite auprès des Français passe, naturellement, par Milan. C'est dans cette ville que le colossal modèle en argile du cheval pour la statue équestre de Francesco Sforza a été exposé puis abandonné à la Corte Vecchia et, au début de 1500, finalement détruit parce que devenu la « cible des arbalétriers gascons », comme le rappelle Sabba de Castiglione. De tout cela ne reste donc plus, et pour peu de temps, que la « forme » du cheval – le moule pour la fonte – qu'Ercole d'Este réclame en septembre 1501, et à qui il est répondu, par Georges d'Amboise, qu'il doit attendre l'avis du roi. Pendant ce temps, Louis XII acquiert peut-être les œuvres d'art qui appartenaient à Ludovic le More (la *Belle Ferronnière*, par exemple) et la *Vierge aux rochers*. Et la tradition (Giovio et Vasari) voudrait qu'il ait demandé, en 1502 peut-être, que l'on détachât la Cène de son mur porteur. Or, précisément, « elle avait été réalisée sur un mur », écrit Vasari, de sorte que « Sa Majesté en fut pour son désir, et l'œuvre resta aux Milanais ». Les Français devront donc se contenter de copies, ce que font, à leur demande, Bramantino en 1503, Marco d'Oggiono en 1506 et Andrea Solaro.

Mais Louis XII n'a qu'une idée en tête : ramener Léonard à Milan, afin qu'il travaille pour lui durablement. Ce désir est finalement exaucé grâce à son lieutenant général en Lombardie, Charles d'Amboise, comte de Chaumont, qui accueille Léonard dans son palais milanais en juin 1506. Là, Léonard travaille au projet du tombeau de Giangiacomo Trivulzio (qui comporte la reprise du modèle de la statue équestre) et à la seconde version de la *Vierge aux rochers*. Il conçoit aussi pour son hôte les plans d'une grande demeure située à la périphérie de Milan et agrémentée de jardins et de fontaines, pour laquelle il imagine un « site de Vénus » : un rocher artificiel « percé de grandes arcades »

7. Voir C. Vecce, 1997.

8. Voir C. A. Mayer et D. Bentley-Cranch, 1994.

d'où l'eau descendra « dans plusieurs vasques de granit, de porphyre et de serpentine, à l'intérieur d'hémicycles » (Windsor, RL 12591 r^o). Par ailleurs, c'est probablement à cette époque que Léonard se rend pour la première fois en France, en compagnie de Charles d'Amboise, lors d'un bref séjour à la cour de Louis XII, à Blois, comme semble le suggérer le passage du Manuscrit K de l'Institut de France (fol. 100 r^o) : « jardin de Blois / a b est la canalisation de Blois, faite en France par fra Giocondo » (« *giardino di Bles / a b è il condotto di Bles, fatto in Francia da fra Giocondo* »), vers 1506-1510. Ce passage se réfère aussi – unique allusion dans tous les papiers de Léonard – au célèbre architecte et humaniste Fra Giocondo, qui l'a précédé à la cour des rois de France, de Charles VIII à Louis XII (1495-1506). Si, en 1506, Fra Giocondo est de retour en Italie, installé à Venise où il a donné à l'imprimeur Aldo Manuzio d'importants manuscrits classiques découverts en France, sa notoriété demeure considérable de l'autre côté des Alpes ; cette notoriété tient en partie à l'enseignement de Vitruve (Guillaume Budé a été son élève) et à des réalisations comme le pont Notre-Dame, à Paris, ou la canalisation de Blois mentionné dans le Manuscrit K et à laquelle s'intéresse Léonard, qui établit alors les plans des jardins de la villa suburbaine de Charles d'Amboise.

Ce dernier défendra à plusieurs reprises Léonard des pressions exercées par une Seigneurie florentine qui estime que l'artiste lui est toujours lié par le contrat de la *Bataille d'Anghiari* et, dans une lettre du 16 décembre 1506, rédigée à Milan, il écrira le plus bel éloge d'un contemporain à Léonard, soulignant que sa grandeur de peintre ne saurait surpasser son excellence dans les disciplines techniques et scientifiques : « son nom, célèbre en peinture, demeure obscur comparé aux éloges qu'il mérite dans d'autres domaines où il excelle, et il faut dire que, par la façon dont il a répondu à tout ce que nous lui avons demandé, dessins d'architecture et autres choses dont nous avons besoin, non seulement il nous a satisfaits mais a suscité notre admiration » (« *el nome suo, celebrato per pictura, è oscuro a quello che maritara essere laudato in le altre parte, che sono in lui de grandissima virtute, et volemo confessare che in le prove facte da lui da qualche cosa che li havemo domandato, de designi et architettura et altre cose pertinenti alla condictione nostra, ha satisfatto cum tale modo, che non solo siamo restanti satisfatti de lui, ma ne havemo preso admiratione* »).

Charles d'Amboise n'est pas le seul à écrire dans ce sens aux Florentins. En 1506, Geoffroy Carles, magistrat de Saluzzo devenu vice-chancelier de Milan, bibliophile et mécène, prend la plume à son tour. Enfin, le 14 janvier 1507, Louis XII lui-même envoie de Blois une lettre (contresignée par Robertet), dans laquelle il somme quasiment la Seigneurie de cesser d'importuner Léonard, qui devra rester à Milan jusqu'à sa propre venue dans cette ville. Deux jours auparavant, Louis XII a tenu les mêmes propos à l'ambassadeur florentin, Francesco Pandolfini (un nom qui revient souvent en ces années dans les papiers de Léonard), lequel écrit que toute cette affaire est née d'un petit tableau (la *Madone aux fuseaux* commandée par Robertet ?) auquel travaille Léonard. Quoi qu'il en soit, la volonté du roi est à présent explicite : il désire « certains petits tableaux de Notre-Dame et d'autres, selon mon bon plaisir, et peut-être aussi lui ferai-je faire mon portrait ».

Léonard, qui a subi tant de petites vexations lors de son deuxième séjour florentin, est désormais l'objet de faveurs et

d'honneurs : l'hospitalité princière de Charles d'Amboise, la confirmation de ses droits sur la terre plantée de vigne que lui a offerte Ludovic le More (avril 1507), l'octroi d'une rente sur une portion du Naviglio (ou canal) San Cristofano, un soutien inconditionnel dans la querelle autour de la *Vierge aux rochers* (née peut-être, il est vrai, de ce que la première version a été achetée par Louis XII), et dans le procès que ses demi-frères lui intentent à Florence, au sujet de l'héritage de leur oncle Francesco. A ce propos, dans la lettre de recommandation que Louis XII envoie cette fois de Milan, le 26 juillet 1507, et qui est contresignée derechef par Robertet, il est fait mention de Léonard en tant que « nostre peintre et ingénieur ordinaire ». Une quinzaine de jours plus tard, Charles d'Amboise désigne à son tour Léonard comme « Peintre du Roi Très Chrétien » (15 août 1507). Et lorsque Léonard se rend enfin à Florence pour quelques mois, de septembre 1507 à avril 1508, Louis XII ramène en France un « substitut » du maître, Andrea Solario, dont la copie de la *Cène* à Castellazzo a été appréciée, et qui a pour protecteurs Georges et Charles d'Amboise⁹.

Avant de rentrer à Milan, Léonard écrit à Geoffroy Carles et à Charles d'Amboise. S'il s'inquiète de sa rente sur le Naviglio, il dit aussi rapporter « deux tableaux de Notre-Dame » commencés à Florence, poursuivis quand il en avait le temps et finalement achevés – « *condotte in assai bon porto* » – ; ces tableaux, qui représentent deux Madones « de taille différente », sont destinés, écrit Léonard, au « Roi très chrétien ou à qui vous voudrez » (Cod. Atl., fol. 1037 r^o-v^o, ex 372 ra-va, et fol. 872 r^o, ex 317 rb). L'un des tableaux est peut-être désormais la nouvelle version de la *Sainte Anne*, conforme à la commande de Louis XII.

De retour à Milan, Léonard perçoit maintenant des appointements réguliers, inscrits au budget de l'État milanais. Le trésorier général du duché, Etienne Grolier (*tosoliere Groliere*), meurt en septembre 1509 et est enseveli à Santa Maria delle Grazie (son nom est dans le Cod. Atl., fol. 522 r^o, ex 192 ra, et fol. 523 v, ex 192 vb). Son fils Jean (vers 1489-1565), âgé de vingt ans à peine, lui succède. Il rencontre Léonard et se lie d'amitié avec Geoffroy Carles qui lui transmet sa passion des livres et du mécénat culturel ; tous deux auront, par exemple, pour protégé le musicien Franchino Gaffurio. Jean reste à Milan jusqu'en juin 1512 (alors que les troupes françaises entrent au château Sforza, il lit et commente Tite-Live dans le Codex Par. Lat. 16554) ; il revient à Milan de 1515 à 1521 puis, en 1522, de retour à Paris, il y fait décorer sa demeure, l'hôtel de la Chasse, rue des Bourbonnois, de tableaux et de motifs à l'antique sur lesquels se détachent les caractères romains dessinés par l'imprimeur Geoffroy Tory (illustrés dans le *Champfleury*, Paris, 1529, fol. B 1 r^o)¹⁰ ; l'hôtel de la Chasse, abandonné en 1537, au moment de la disgrâce et de l'emprisonnement de son propriétaire, est aujourd'hui détruit.

Natif de Bourges, Geoffroy Tory est un humaniste singulier (1485-1553). Après des études à Bologne et à Rome, il édite le *De re aedificatoria* d'Alberti en 1512, puis reprend la partie du *Divina proportione* de Luca Pacioli (publié à Venise en 1509), qui illustre la construction des lettres antiques sur la base du système proportionnel et, dans le même temps, il accuse Pacioli d'avoir plagié Léonard, à qui reviendrait l'invention de ce système :

J'ai entendu par alguns Italiens qu'il [Pacioli] a desrobé les dictes lettres et prises de feu messire Leonard Vince, qui est trespasé à Amboise, et estoit très excellent philosophe et admirable painctre

et quasi un aultre Archimedes. Ce dict frère Lucas a faict imprimer ses lettres attiques comme siennes. De vray, elles peuvent bien estre à luy, car il ne les a pas faictes en leur deue proportion [...] J'ai entendu que tout ce qu'il [Pacioli] en a faict il a prins secrettement de feu messire Leonard Vince, qui estoit grand mathematicien, painctre et imageur (fol. 27 r^o et 72 r^o).

Les dessins de certaines gravures du *Champfleury* (les lettres I et K) ont été exécutés par Jean Perréal. La lettre I, en particulier – « que ung myen seigneur et bon ami Jehan Perreal, autrement dict Jehan de Paris, varlet de chambre et excellent peintre des roys Charles huistième, Loys douziesme et François premier de ce nom, m'a communiqué et baillé moult bien portraicte de sa main » (fol. 46 v^o) – est construite sur une figure humaine nue inscrite dans un cercle et un carré, à laquelle se superpose une autre paire de bras ouverts et de jambes écartées, exactement comme dans le célèbre dessin de Vinci, l'*Homme vitruvien* (Venise, Gallerie dell'Accademia, Inv. 228).

Perréal a-t-il vu ce dessin lorsqu'il a rencontré Léonard en 1494 et en 1499 ? Ce n'est pas impossible. Mais il l'a peut-être vu en 1509 quand, illustrant pour Louis XII la campagne menée contre les Vénitiens, il a réalisé la série de dessins qu'évoque Jean Lemaire dans la *Légende des Vénitiens* (1509). Lemaire, qui avait déjà mentionné Perréal dans la *Plainte du Désiré* (1504), est à présent très lié avec le peintre (en 1512, il lui dédiera les *Epistres de l'amant vert*) ; tous deux sont en effet au service de Marguerite d'Autriche, pour qui Perréal projette un monument funéraire et le tombeau de Philibert de Savoie, dans l'église de Brou. Dans la *Légende*, Lemaire célèbre Perréal comme un deuxième Zeuxis ou Apelle. Et le passage où il est question de la représentation fidèle de la bataille d'Agnadello n'est pas sans rappeler les descriptions de bataille rédigées par Léonard pour son *Traité de la Peinture* (Manuscrit A, fol. 111 r^o-110 v^o ; *Libro di Pittura*, § 148) et appliquées dans la composition de la *Bataille d'Anghiari* :

Mais vostre bon ami et mon singulier patron et bienfaiteur nostre second Zeuxis ou Apelles en peinture maistre Jean Perreal de Paris, peintre et varlet de chambre ordinaire du Roy, duquel la louenge est perpetuelle et non terminable: car de sa main Mercuriale il ha satisfait par grand industrie à la curiosité de son office, et à la recreation des yeux de la treschrestienne maiesté, en peignant et representant à la propre existence tant artificielle comme naturelle, dont il surpasse aujourd'hui tous les citramontains, les Citez, villes, chasteaux de la conqueste, et l'assiette diceux, la volubilité des fleuves, l'inequalité des montaignes, la planure du territoire, l'ordre et desordre de la bataille, l'horreur des gisans en occision sanguinolente, la miserabileté des mutilez nageans entre mort et vie, l'effroy des fuyans, l'ardeur et impetuosité des vainqueurs, et l'exaltation et hilarité des triomphans. Et si les images et peintures sont muettes, il les fera parler ou par la sienne propre langue bien exprimant et suaviloquente. Parquoy à son prochain retour, nous en voyant ses belles oeuvre, ou escoutant sa vive voix, ferons accroire à nous mesmes avoir esté presens à tout (*Œuvres*, III, p. 406).

9. A. Solario est l'auteur du splendide portrait de Charles d'Amboise, aujourd'hui au Louvre, dont la composition évoque celle de la *Joconde* : voir S. Béguin, 1999.

10. Voir A. Hobson, 1999.

En 1512, Perréal, en disgrâce auprès de Marguerite d'Autriche, doit abandonner les tombeaux de Brou. Ce n'est pas la première fois qu'il supervise la réalisation de ce type de monument, dessinant les portraits des défunts et les bas-reliefs que des sculpteurs exécutent ensuite sous sa direction, qu'ils soient italiens, comme Antoine et Jean Juste, ou français, comme Michel Colombe qui, précisément, a déjà travaillé sous ses ordres au tombeau du duc François II de Bretagne et de Marguerite de Foix, à Nantes (1499-1507), dont Perréal avait obtenu commande d'Anne de Bretagne. Or, lorsque la reine Anne disparaît en 1514 et, un an plus tard, lorsque Louis XII meurt à son tour, Perréal participe de nouveau à la réalisation de leur mausolée. Les souverains sont ensevelis dans la basilique Saint-Denis. Leur tombeau, une œuvre collective exécutée aussitôt après 1515 et que l'on associe à l'atelier des frères Juste, reprend le modèle de celui de Brou. Il s'agit en effet d'un double monument à baldaquin qui, dans sa partie supérieure, présente les statues des princes agenouillés et, dans la partie inférieure, leurs cadavres nus, sculptés avec un réalisme très cru (cicatrices chirurgicales, muscles contractés, vers), typique de la *meditatio mortis* du gothique tardif¹¹. Que Perréal ait participé à la conception générale du monument et aux portraits funéraires des souverains, la chose est à peu près certaine. Mais il est probable aussi qu'il a travaillé aux bas-reliefs qui, sur les quatre côtés du socle, relatent les entreprises militaires de Louis XII, en une série de scènes traitées sur le mode de la chronique, pour lesquelles il aurait alors utilisé ses dessins de la campagne vénitienne. L'épisode majeur, la bataille d'Agnadello, sur le côté gauche, est articulé symétriquement en séquences et « groupes » de figures qui évoquent la *Bataille d'Anghiari* : au centre un combat furieux autour d'un étendard, à gauche un pont enjambant un fleuve, à droite une chevauchée.

En ces années, qui sont celles aussi de la mort de Charles d'Amboise (1511) et de la fin de la domination française en Lombardie (1512), Léonard quitte Milan et, en septembre 1513, il cherche protection à Rome auprès de Julien de Médicis, nouvellement allié aux Français à travers l'investiture du duc de Nemours (titre qui a été celui de Gaston de Foix) et son mariage avec Philiberte de Savoie. L'année 1515 est riche en événements : François d'Angoulême, devenu roi de France, remporte la grande victoire de Marignan et reconquiert Milan. Mais avant même de livrer bataille, alors qu'il marche vers l'Italie et s'arrête à Lyon, François I^{er} est convié, le 12 juillet 1515, par les commerçants florentins de la ville, à un banquet au cours duquel on lui présente un lion mécanique qui, après quelques pas, ouvre son poitrail sur des fleurs de lys (Vasari, qui relate cette scène, situe le banquet à Milan). Bien des années plus tard, en 1600, à l'occasion du mariage de Marie de Médicis au cours duquel un automate semblable est présenté, Léonard sera mentionné comme l'inventeur du lion mécanique. Perréal – autre point commun avec Léonard – est apprécié lui aussi à la cour de France pour la manière dont il organise les fêtes et « entrées » princières à Lyon, de 1485 à 1518. Or, en 1489, il a fabriqué un lion mécanique, justement, qui se dresse sur ses pattes arrière et tend à Charles VIII les

clefs de la ville; il est aussi l'auteur de trois autres automates : un lion d'or pour Anne de Bretagne (1494), un porc-épic couronné pour Louis XII (1499) et un lion pour la reine Claude (1516). Mais, en matière d'inventions mécaniques, l'entrée triomphale de Louis XII à Rouen, le 28 septembre 1508, surpasse toute autre fête semblable. L'événement, promu par le cardinal Georges d'Amboise, a lieu en présence de François d'Angoulême, de Charles d'Amboise, de Galeazzo di Sanseverino, comte de Caiazzo, de Jean de Ganay et de l'ambassadeur florentin Pandolfini. Ont été construits à leur intention une série de théâtres (dont un « théâtre du Monde » avec une voûte circulaire montrant le ciel étoilé) et des animaux et monstres mécaniques extraordinaires, au nombre desquels un dragon, un porc-épic, un agneau, deux léopards, un cerf et une licorne, ainsi qu'un cheval, symbole de la ville. Sur le parvis de la cathédrale Notre-Dame, du haut d'un rocher artificiel, de l'eau descend par deux vasques en pente douce et sept tubes jusqu'à un pré en contrebas; ce décor semble reprendre le projet du « site de Vénus » que Léonard a imaginé deux ans plus tôt, à Milan, pour la villa de Charles d'Amboise.

En décembre 1515, au lendemain de la victoire de Marignan, François I^{er} rencontre le pape Léon X à Bologne. Léonard, qui fait partie de l'escorte du pape, retrouve des personnages croisés au cours des années passées. L'un des héros de Marignan est Artus Gouffier, seigneur de Boisy (1474-1519) ; un portrait à la sanguine de ce gentilhomme, réalisé à la fin de 1515 et conservé à la Biblioteca Ambrosiana, porte la mention : « portrait de M. Artus, maître de chambre du roi François I^{er} lors de la Rencontre avec le pape Léon X qui, lui ayant refusé l'union avec ses armes engagées auprès du roi de Naples pour de nombreuses années, lui a accordé sur le champ la faveur de nommer son frère cardinal » (il s'agit d'Adrien Gouffier, évêque d'Albi, fait cardinal par le pape). Artus, qui a été au service du dauphin Charles-Roland à Tours (avec son ami Pierre Sala, en 1495) et tuteur de François (à partir de 1505), est désormais l'un des personnages les plus influents de la cour, grand maître de France et surintendant des affaires du royaume, au côté de Robertet¹². A sa mort, le 13 mai 1519 à Montpellier, quelques jours après la disparition de Léonard, c'est Jean Juste qui sculptera l'effigie pour son tombeau, situé dans la collégiale d'Oiron. Mais nous possédons un autre portrait de lui, une miniature en médaillon attribuée à Jean Clouet, dans un manuscrit des *Commentaires* de César traduits en français (Par. Fr., 13429, fol. 25 v°), vers 1518-1519. A cette époque, Jean Clouet, devenu peintre du roi à partir de 1516, a très bien pu rencontrer Léonard et subir son influence pour ce qui est du traitement des ombres dans ses dessins; ceux-ci s'écartent en effet des dessins de ses contemporains allemands et flamands par leur caractère « pictural » et la douceur des contours¹³.

Après la mort de Julien de Médicis, le 17 mars 1516, Léonard est libre d'accepter l'invitation de François I^{er} et, à la fin de l'année, peut-être, il se rend à Amboise, où le roi l'installe au manoir de Cloux (aujourd'hui Clos-Lucé). Ce manoir a été construit en 1471 par un ministre de Louis XI, Estienne Loup, puis le trésorier de France Pierre Morin, Charles VIII et Louis de Ligny y ont résidé. François I^{er} est très attaché à cette demeure. Il y a passé une grande partie de son enfance avec sa mère Louise de Savoie, et le monogramme de Louise et de François apparaît déjà dans une tapisserie flamande qui reproduit la *Cène*, exécutée avant 1515, d'après un carton lombard très proche de l'original

11. Voir A. Blunt, 1983, p. 30-35; H. Zerner, 1996, p. 345-346.

12. Voir E. Fournial, 1996.

13. Voir A. Blunt, 1983, p. 58; H. Zerner, 1996, p. 183.

vincien (à la Pinacoteca dei Musei Vaticani)¹⁴. Par ailleurs, le jeune François a été formé par deux intellectuels très proches de sa mère : l'humaniste et helléniste François Tissard et le prêtre François Demoulins, imitateur du *Songe de Poliphile* et auteur d'opuscules foisonnant de devises, d'emblèmes, d'énigmes et de hiéroglyphes¹⁵. Ces maîtres lui ont transmis le goût de la culture hermétique et savante (en vogue dans la France du début du xvi^e siècle, avec Jacques Lefèvre d'Étaples et Symphorien Champier), et François recherchera toujours la collaboration d'hommes comme Léonard, en qui il voit un modèle de sagesse et un esprit universel capable d'allier le génie artistique, le talent littéraire et la pensée philosophique et scientifique. Or, dans les dix dernières années de sa vie, Léonard n'incarne-t-il pas la figure du philosophe précocement vieilli, avec sa barbe, son visage sillonné de rides et son regard méditatif ?

Au manoir de Cloux, il installe son atelier, probablement dans l'une des grandes salles claires du rez-de-chaussée, où il travaille entouré des manuscrits, des dessins et des dernières grandes œuvres (les siennes et celles de ses disciples, achevées et inachevées) apportées d'Italie : *Léda*, *Sainte Anne*, la *Joconde*, *Saint Jean-Baptiste* et *Bacchus*. Par les fenêtres, il aperçoit au-delà du parc les murs du château d'Amboise, le donjon qui domine la ville, la chapelle Saint-Hubert. Au centre de la demeure, dans l'axe de la porte d'entrée, une grande pièce est pourvue d'une cheminée ; peut-être y sert-on les repas et y reçoit-on les visiteurs.

Francesco Melzi, gentilhomme milanais et dernier élève de Léonard, assiste fidèlement le maître : il écrit sous sa dictée, l'aide à mettre de l'ordre dans ses papiers et dans ses dessins¹⁶. Léonard continue peut-être d'enseigner à des élèves français et l'un d'entre eux, semble-t-il, recopie un livre traitant de sculpture, de peinture et d'architecture. Cet apocryphe, resté en France, sera acquis en 1542 pour une somme de quinze écus d'or par Benvenuto Cellini, qui en transmettra la partie sur la perspective à Sebastiano Serlio¹⁷.

Le 10 octobre 1517, le cardinal Louis d'Aragon et son secrétaire, don Antonio de Beatis, rendent visite à Léonard. Dans son carnet de voyage, de Beatis consigne fidèlement ce que le maître leur a montré en plus des manuscrits et des dessins d'anatomie, à savoir : « trois tableaux, l'un d'une certaine dame florentine, faite d'après nature, à la demande de Julien de Médicis, l'autre de saint Jean-Baptiste jeune, et un de la Madone et de l'Enfant dans le giron de sainte Anne, tous de la plus grande perfection ». Il s'agit probablement de la *Joconde*, du *Saint Jean-Baptiste* et de la *Sainte Anne*. L'étrange mention d'une commande passée par Julien – qui serait très tardive (Rome, 1514-1515), par rapport à la genèse du portrait pour Monna Lisa de Gocondo (1504) –, évoque une possible confusion avec un autre portrait de femme nue, agencé comme la *Joconde*, d'où dérivent le carton conservé au musée Condé, à Chantilly, et bon nombre d'autres copies, et qui pourrait avoir influencé la tradition française de la « dame au bain »¹⁸.

Le projet du palais royal de Romorantin est encore lié à Louise de Savoie. En compagnie du roi, Léonard se rend sur les lieux entre la fin de 1517 et le début de l'année suivante, afin d'effectuer des relevés du terrain et des cours d'eau¹⁹. Cet épisode, cependant, est le seul témoignage que nous ayons sur la participation de Léonard à la conception d'une résidence dans la

vallée de la Loire, dont les ailes auraient été ouvertes sur des jardins et des canaux passant, comme à Chenonceaux, entre les corps de bâtiments et au-dessous. Le projet sera abandonné à la mort de Léonard, mais la construction du château de Chambord, qui commence la même année, pourrait avoir emprunté certains éléments mis au point par celui-ci dans ses dessins, comme le double escalier circulaire, au centre du château, ou la lanterne qui le domine et évoque la tour-lanterne du Dôme de Milan²⁰.

Durant les deux années qui précèdent sa mort, Léonard collabore-t-il encore à l'organisation de fêtes royales ? Les automates conçus pour l'« entrée » princière de Rouen, en août 1517 – un cheval cabré et une salamandre qui triomphe d'un taureau et d'un ours – semblent le suggérer. Quant au lion mécanique de Lyon, il est peut-être réutilisé à Argentan, le 1^{er} octobre 1517, où un « Lion s'ouvre et dedans il était tout d'azur, ce qui signifiait amour selon l'usage d'ici ». Mieux, à Amboise, en mai 1518, pour le mariage de Laurent de Médicis et de Madeleine de La Tour d'Auvergne, on met en scène une bataille au cours de laquelle l'armée, menée par le roi et par Artus de Boisy, donne l'assaut à un château en bois et en toile, tandis que l'artillerie tire des « ballons gonflés d'air qui, en retombant sur la place, rebondissent au grand plaisir de chacun et sans dommage » ; cette « chose inédite et ingénieuse » évoque étrangement une application des études que Léonard a faites, à Rome, sur la dilatation de corps gonflés. De même, la fête donnée dans la nuit du 19 juin en l'honneur du roi, dans le parc du manoir de Cloux, où Sa Majesté peut admirer une voûte étoilée, rappelle la Fête du Paradis organisée par Léonard à Milan, en 1490, et il paraît difficile d'exclure toute intervention de sa part, dans la mesure où l'événement se déroule chez lui. Décrite par Galeazzo Visconti dans une lettre adressée à Francesco Gonzague, cette fête sera intégralement reproduite dans la cour de la Bastille, à Paris, le 22 décembre, en l'honneur des ambassadeurs anglais²¹.

Léonard s'éteint au manoir de Cloux, le 2 mai 1519 ; loin du roi, qui réside alors à Saint-Germain-en-Laye. Une dizaine de jours auparavant, Léonard a dicté son testament au notaire Guillaume Boreau : les manuscrits et les dessins, la partie la plus précieuse de son héritage intellectuel, sont confiés au fidèle Melzi, et rentreront en Italie. Mais un an plus tôt, en 1518, son autre élève, Salaï, a vendu au roi de France « quelques tables de peintures » pour le prix faramineux de 2 604 livres tournois²² : s'agit-il des peintures originales présentes au manoir de Cloux qui auraient, ainsi, rejoint les collections royales avant même la mort de Léonard ? Peut-être.

14. Voir L. Fagnart, 2001.

15. Voir A.-M. Lecoq, 1987.

16. Voir C. Pedretti, 1970.

17. Voir C. Pedretti, 1995/1, p. 27-35.

18. Voir H. Zerner, 1996, p. 195.

19. Voir C. Pedretti, 1972.

20. Voir J. Guillaume, 1974 ; A. Chastel, 1994, p. 145-146 ; H. Zerner, 1996, p. 60-61.

21. Voir A.-M. Lecoq, 1987/1

22. Voir B. Jestaz, 1999.