

# Le *Recueil de Testes de caractere et de Charges dessinées par Léonard de Vinci* d'Anne-Claude de Caylus et Pierre-Jean Mariette (1730)\*

Laure FAGNART

L. Fagnart, F.R.S.-FNRS/Université de Liège/*Transitions*, laure.fagnart@uliege.be

En 1730 paraît l'un des premiers écrits de Pierre-Jean Mariette. Il s'agit de la *Lettre sur Leonard de Vinci*, suivie d'un *Catalogue des pieces qui ont été gravées d'après les Tableaux ou Dessins de Leonard de Vinci*, que l'expert publie en introduction au *Recueil de Testes de caractere et de Charges dessinées par Leonard de Vinci Florentin et gravées par M. le Cte de Caylus*. Le texte entend fournir aux connaisseurs des outils pour parler de peinture « pertinentement ». L'expert ne s'arrête donc guère sur la biographie du maître ; il cherche plutôt à caractériser son travail. Une même démarche guide le catalogue des (rares) estampes réalisées d'après les compositions de Léonard. Outre des considérations liées aux techniques et aux lieux de conservation des œuvres reproduites, Mariette s'attache à distinguer ce qui relève de la « manière » du maître de ce qui appartient à celle du graveur.

Léonard de Vinci, Anne-Claude de Caylus, Pierre-Jean Mariette, gravure, discours au sujet de l'art

In 1730 is published one of Pierre-Jean Mariette's first texts. This is the *Lettre sur Leonard de Vinci*, followed by a *Catalogue des pièces qui ont été gravées d'après les Tableaux ou Dessins de Leonard de Vinci*, which the expert writes as an introduction to the *Recueil de Testes de caractere et de Charges dessinées par Leonard de Vinci Florentin et gravées par M. le Cte de Caylus*. The text aims to provide connoisseurs with the tools to speak about painting "pertinently". The expert does not therefore dwell on the biography of the master; rather, he seeks to characterise his work. The same approach guides the catalogue of the (rare) prints made from Leonardo's compositions. In addition to considerations related to the techniques and places of conservation of the works reproduced, Mariette endeavours to distinguish between what belongs to the "manner" of the master and that of the engraver.

Leonardo da Vinci, Anne-Claude de Caylus, Pierre-Jean Mariette, engraving, discourse on art

En 1730, à Paris, paraît le *Recueil de Testes de caractere et de Charges dessinées Par Leonard de Vinci Florentin et gravées par M. le C. de C.*, soit le comte Anne-Claude de Caylus (fig. 1)<sup>1</sup>. La publication rassemble des gravures reproduisant des visages grotesques alors attribués à Léonard de Vinci. Ces images sont précédées d'une *Lettre sur Leonard de Vinci, peintre florentin, a monsieur le C. de C.*, un texte d'une vingtaine de pages que Pierre-Jean Mariette signe des mots « votre très-humble et très obéissant Serviteur M\*\*\* ». À cette introduction

est annexé un bref mais précieux *Catalogue des pieces qui ont été gravées d'après les Tableaux, ou Dessins de Leonard de Vinci*. Dans cet écrit, Mariette entend décrire la « manière » de Léonard, considérations que le lecteur pourra mettre à l'épreuve, quelques pages plus loin, en examinant les images produites par Caylus. Pour ce faire, l'expert convoque des catégories désormais récurrentes dans la littérature dite artistique. La question de l'imitation de la nature et celle de la représentation des passions humaines sont ainsi passées au crible de la critique. Une démarche analogue entend définir le catalogue des (rares) estampes qui reproduisent les compositions de Léonard : Mariette s'attache à distinguer ce qui relève de la « manière » du maître florentin de celle – qu'il juge souvent peu habile – des graveurs qui ont tenté la traduction des

\* Tous mes remerciements à Stefania Tullio Cataldo pour nos fructueux échanges, en amont et après la préparation de ce texte.

1. Steinitz 1974 ; Griener – Hurley 2001, p. 337-344 ; Griener 2010 ; Kobi 2017.

inventions du maître. Ici, passant de la théorie à l'exercice pratique, l'expert s'appuie toutefois peu sur les catégories qu'il avait sollicitées auparavant : il insiste plutôt sur des considérations techniques, comme les lieux de conservation des œuvres interprétées, et avance quelques propos seulement sur la façon avec laquelle sont traités les passages entre la lumière et les ombres.

La *Lettre sur Léonard de Vinci* est l'un des premiers écrits de Mariette<sup>2</sup>. Les considérations liminaires n'étonnent guère en ces temps où sont proposés aux artistes et aux amateurs – qui se présentent désormais plutôt comme des « connaisseurs » – des outils, matériels et intellectuels, pour tenir un discours au sujet de l'art. En France, depuis le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, la rédaction et la publication d'ouvrages dédiés aux arts sont devenues fréquentes<sup>3</sup>. Si l'objectif de ces écrits est assurément théorique, il est aussi didactique : ces textes participent à la promotion d'un vocabulaire critique comme à la diffusion d'une méthode censée aider les connaisseurs à « fonder en raison les jugements<sup>4</sup> » qu'ils porteront sur une œuvre d'art, pour reprendre les mots de Krzysztof Pomian. Dès les premières lignes de sa *Lettre sur Léonard de Vinci*, Mariette convoque cette méthode : pour parler de peinture « pertinemment », pour « juger » de l'art des maîtres avec « discernement », pour devenir « familier » de leur travail, il convient d'avoir « examiné longtemps et de près leurs Ouvrages<sup>5</sup> ». Selon un principe encouragé depuis la nuit des temps, il recommande de copier l'art des maîtres, et spécialement de ne « s'être exercé que sur des Originaux incontestables, et encore sur ce qu'il y a dans ce genre de plus parfait. Sans cela il me paroît impossible de décider juste du degré de leur habileté<sup>6</sup> ».

À cet égard, le dessin joue un rôle essentiel : pour les experts du temps, l'esquisse porte plus



Fig. 1. *Recueil de Testes de caractere et de Charges dessinées par Léonard de Vinci Florentin et gravées par M. Le C. de C., Paris, J. Mariette, 1730, frontispice* (© BnF).

visiblement la trace de la main de l'artiste qu'une œuvre peinte<sup>7</sup>. Or, dans le cas du Florentin, Mariette reconnaît une difficulté : « les desseins averez de Léonard sont extrêmement rares<sup>8</sup> ». Selon le connaisseur, ses feuilles sont conservées pour l'essentiel à la Biblioteca Ambrosiana de Milan, dans le cabinet du Roi d'Espagne et dans celui du Roi de Sardaigne. En France, écrit-il, « à peine en connoît-on de compositions entières<sup>9</sup> ». D'où l'orgueil de Mariette : en publiant des gravures d'après des dessins de Léonard – qu'il estime originaux, bien sûr, et dont la provenance est présumée prestigieuse (je reviendrai sur ce point) –, l'auteur entend contribuer à mieux faire connaître les principes qui permettent d'identifier les particularités du travail du Florentin : « vous avez, dites-vous, appris à le mieux connoître [Léonard]

2. Le texte de Mariette deviendra vite un écrit de référence : vers 1750, il fut traduit en allemand ; en 1757, en italien par Giovanni Bottari qui l'insère dans l'un des volumes de son recueil de lettres d'artistes. À ce propos, Steinitz 1974, p. 14 ; Griener – Hurley 2001, p. 337.  
 3. Le phénomène est évidemment lié à la création de l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1648, dont Caylus deviendra « amateur honoraire » en 1731 (année qui suit la parution du *Recueil de Testes de caractere et de Charges*), tandis que Mariette y sera admis comme « associé libre » en 1750.  
 4. Pomian 1987, p. 179.  
 5. Mariette, *Lettre sur Léonard de Vinci*, p. 2.  
 6. *Ibid.*

7. Griener – Hurley 2001, p. 337.  
 8. Mariette, *Lettre sur Léonard de Vinci*, p. 3.  
 9. *Ibid.*, p. 4.

en l'étudiant, et je me flatte que le Recueil de Têtes que vous venez de graver, y a le plus contribué<sup>10</sup> ». Parallèlement, Mariette se targue de produire une « histoire des études de Léonard ». Au fil des pages, le collectionneur commente en effet quelques-unes des publications qui ont été dédiées au maître jusqu'alors, appuyant ses considérations d'un solide appareil critique : « En vous faisant l'histoire des études de Léonard, j'ai été si peu occupé du soin de recueillir les faits de sa vie, que je m'aperçois qu'à la fin, j'ai omis jusqu'aux circonstances nécessaires<sup>11</sup>. » Un peu plus loin, Mariette précise : « J'aurois pû remarquer beaucoup d'autres particularitez : mais on les trouve partout, et j'ai cru que cette façon de traiter l'histoire de sa manière de penser et d'operer, étant plus neuve, vous feroit aussi plus de plaisir<sup>12</sup>. »

Le texte de Mariette ne s'arrête guère, il est vrai, sur les épisodes de la vie de Léonard, ni sur certaines des anecdotes qui, depuis Giorgio Vasari, sont sans cesse répétées. Par exemple, le Français n'évoque pas les musiciens chargés d'amuser Mona Lisa alors qu'elle pose pour l'artiste. La *Lettre sur Leonard de Vinci* se concentre plutôt sur les traits qui permettent de définir la « manière » du Florentin. En premier lieu, Mariette évoque sa capacité à parfaitement imiter la nature, aptitude qui justifie le rôle fondamental que Léonard a joué au sein de l'histoire de la peinture :

Il faut convenir que ce celebre Peintre est de ce côté-là fort au-dessus de tous les autres ; sur-tout si l'on considere qu'il est le premier qui se soit formé une maniere sur la Nature, et qui assujettissant la Peinture à des regles, l'ait fait sortir de cet état de langueur, où l'avoit plongée la barbarie des siècles précédens<sup>13</sup>.

Pour le Français, comme aussi pour les auteurs de textes de théorie de l'art publiés en France au XVII<sup>e</sup> siècle<sup>14</sup>, l'imitation de la nature est même l'une des principales préoccupations du Florentin :

Aussi ne vouloit-il pas qu'un Peintre imitât servilement la maniere d'un autre ; et quoiqu'il fut pleinement convaincu que les anciens Sculpteurs avoient representé la Nature dans toute sa beauté, et qu'il estima l'étude de leurs ouvrages comme très-utile et même nécessaire : il lui paroissoit cependant encore plus sûr de consulter la Nature de plus près, je veux dire de l'étudier dans son propre fonds<sup>15</sup>.

L'expert fait aussi état de l'incapacité de Léonard à mettre un point final à ses entreprises, en raison de son inconstance et d'une volonté excessive de perfection : « Léonard n'étoit pas d'ailleurs fort curieux de multiplier ses Ouvrages. Comme il ne faisoit que très-peu de cas de ce qui étoit fait à la hâte, et qui n'étoit que le fruit d'un premier feu, il aimoit mieux produire peu et s'attacher, quoi qu'il lui en coûtât à le rendre parfait<sup>16</sup>. » De telles considérations ne sont guère originales : plusieurs auteurs de textes dédiés aux arts publiés en France au XVII<sup>e</sup> siècle les avaient déjà tenues, souvent d'ailleurs en s'inspirant de remarques antérieures formulées par les premiers biographes de Léonard<sup>17</sup>.

Comme bon nombre de ses prédécesseurs, Mariette insiste encore sur la virtuosité du maître à représenter les passions humaines, notamment dans la *Cène*, qualifiée de « fameuse » alors que le collectionneur avoue ne la connaître que « par des copies faites par ses Eleves<sup>18</sup> », par exemple celle, qu'il cite, conservée dans l'église Saint-Germain-l'Auxerrois à Paris : « Il s'agissoit de rendre sensibles les differentes passions qui dans ce moment critique devoient agiter les Apôtres, et il le fit d'une façon si expressive, que cet Ouvrage fut regardé comme un miracle de l'Art<sup>19</sup>. »

Il en va de même pour les « testes de caratere et de charge » que Mariette commente longuement :

Les phisionomies singulieres étant ce qui contribü le plus à caracteriser les passions, Leonard n'étoit pas moins attentif à en faire une exacte recherche. Lorsqu'il en decouvroit quelqu'une de son goût, qu'il voïoit quelque tête bisarre, il la saïssoit avec avidité ; il auroit suivi son objet tout un jour, plutôt

10. *Ibid.*, p. 2-3.

11. *Ibid.*, p. 20.

12. *Ibid.*, p. 21.

13. *Ibid.*, p. 7.

14. Fagnart 2022, p. 407-408.

15. Mariette, *Lettre sur Leonard de Vinci*, p. 10.

16. *Ibid.*, p. 8-9.

17. Fagnart 2022, p. 399-416.

18. Mariette, *Lettre sur Leonard de Vinci*, p. 13.

19. *Ibid.*, p. 14.

que de le manquer. En les imitant, il entroit jusques dans le détail des moindres parties ; il en faisoit des Portraits auxquels il donnoit un air frappant de ressemblance. Quelquefois il les chargeoit dans les parties dont le ridicule étoit plus sensible, moins par jeu, que pour se les imprimer dans la mémoire avec des caracteres inalterables. Les Caraches et depuis eux plusieurs autres Peintres ne se sont gueres exercez à faire des charges que par simple badinage. Leonard, dont les vües étoient beaucoup plus nobles, avoit pour objet l'étude des passions<sup>20</sup>.

Ainsi, pour Mariette, bon lecteur de Vasari, qui, déjà, interprétait les « teste bizarre<sup>21</sup> » sous cet angle, Léonard reproduit des visages en « chargeant » certains traits, non par jeu (ou par moquerie) mais pour les imprimer dans sa mémoire.

Le *Recueil* – que Mariette et Caylus destinaient à leurs « amis<sup>22</sup> » – comprend soixante-sept « têtes bisarres », toutes gravées à l'eau-forte par le comte de Caylus (à l'exception du n° 54 exécutée par Charles-Antoine Coppel<sup>23</sup>). Les visages, d'hommes et de femmes, présentés sur un fond neutre légèrement ombragé, sont orientés pour les uns vers la droite, pour les autres vers la gauche (fig. 2). Ils sont présentés individuellement, et non par paires, comme dans d'autres traductions gravées de ces sujets, par exemple dans celles de Hans Liefrinck (vers 1550-1560) ou de Wenceslaus Hollar (vers 1645). Pour la plupart, les visages du comte de Caylus sont intégrés dans un médaillon. Ils ne sont accompagnés d'aucun commentaire, seul un chiffre et l'initiale C, de Caylus, ponctuent le cadre circulaire<sup>24</sup>.

20. *Ibid.*, p. 12.

21. « Piacevagli tanto quando egli vedeva certe teste bizarre, o con barbe, o con capegli degli huomini naturali, che harebbe seguitato uno che gli fussi piaciuto un giorno intero, et se lo metteva talmente nella idea, che poi arrivato a casa lo disegnava come se l'havesse havuto presente » (Il prenait un tel plaisir à la vue de certaines têtes bizarres, avec des barbes ou des cheveux de sauvages, qu'il eût suivi un homme qui lui plaisait de la sorte une journée entière, et se le mettait si bien dans l'esprit qu'arrivé chez lui, il le dessinait ensuite comme s'il l'avait devant lui), Frank – Tullio 2019, p. 56-57.

22. Mariette, *Lettre sur Léonard de Vinci*, p. 6.

23. Viatte – Forcione 2003, cat. 74, p. 228-236 (notice de Varena Forcione).

24. Le n° 19 constitue une exception puisque trois visages sont insérés dans un même médaillon ; quant aux n°s 53, 54 et 55, ils sont présentés dans un cadre rectangulaire.



Fig. 2. *Recueil de Testes de caractere et de Charges dessinées par Léonard de Vinci Florentin et gravées par M. Le C. de C.*, Paris, J. Mariette, 1730, fol. 28r, n°s 29 et 30 (© BnF).

La transcription tend à capturer au mieux le « ductus » du maître<sup>25</sup> ; l'ambition est de suivre le trait de l'artiste afin de mieux faire connaître son art à travers l'estampe (fig. 3)<sup>26</sup>. D'ailleurs, les modèles du comte de Caylus sont connus : le graveur traduit un album de dessins à la plume, encre brune et lavis gris (en respectant leurs dimensions), aujourd'hui conservé au Louvre (inv. RF28725 à RF28785, fig. 4). C'est le père de Mariette qui avait acquis ce volume auprès d'un marchand parisien, après 1719<sup>27</sup>. On le sait par Mariette lui-même, qui l'écrit dans ses remarques introductives : « Voilà

25. Griener – Hurley 2001, p. 338.

26. Viatte – Forcione 2003, p. 216.

27. *Ibid.*, cat. 73, p. 217 (notice de Varena Forcione).

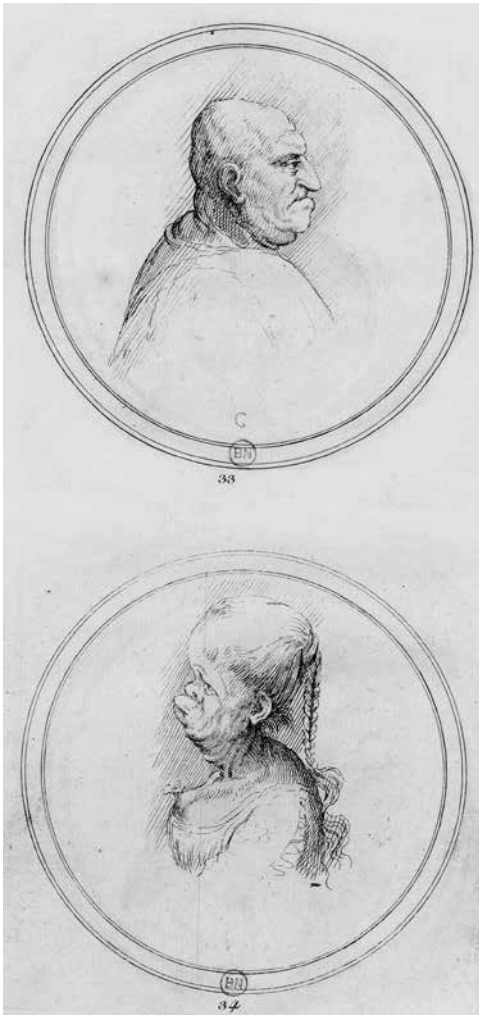


Fig. 3. Recueil de *Testes de caractere et de Charges dessinées par Leonard de Vinci Florentin et gravées par M. Le C. de C.*, Paris, J. Mariette, 1730, fol. 30r, n<sup>os</sup> 33 et 34 (© BnF).

en quoi consiste le Recueil de Têtes qui vient de passer dans le Cabinet de mon père<sup>28</sup> ». On le sait aussi par une annotation que laisse Antoni Rutgers (1695-1778), amateur et marchand d'art à Amsterdam, sur l'un des exemplaires de la publication de Caylus et Mariette aujourd'hui conservé à Leyde (University Libraries, Special Collections, Art History 21219 B 14 KUNSTG RB : I B14<sup>29</sup>).

28. Mariette, *Lettre sur Leonard de Vinci*, p. 18. Caylus complète la collection de Mariette en puisant des modèles supplémentaires dans le cabinet de Crozat et dans celui du roi. C'est le cas du n<sup>o</sup> 56, qui est d'ailleurs accompagné de l'inscription « tiré du Cabinet du Roy », et des n<sup>os</sup> 56, 57, 58 et 59 qui comprennent l'inscription « tiré du Cabinet de M. Crozat ».

29. Kobi 2017, p. 19, n. 2. Les considérations d'Antoni Rutgers sont résumées par Lugt 1921. Voir aussi [www.marquesde-collections.fr/detail.cfm/marque/8457](http://www.marquesde-collections.fr/detail.cfm/marque/8457).



Fig. 4. Attribué à Constantijn Huygens le Jeune, *Vieille femme de profil à droite, avec un chignon se terminant par une natte*, dans *Têtes dessinées par Léonard de Vinci dit Album Mariette*, fol. 21v, plume et encre brune, 9,5 × 9,5 cm. Paris, musée du Louvre, dép. des arts graphiques, inv. RF28759 (© RMN-Grand Palais [musée du Louvre]/Thierry Le Mage).

Selon Rutgers, les dessins acquis par Mariette père avaient appartenu à Thomas Howard, comte d'Arundel, puis à Sir Peter Lely, peintre de la cour anglaise, puis encore à Van Bergesteyn et à Siewert Van der Schelling, collectionneurs hollandais. Mis en vente à Amsterdam en 1719, ils avaient été achetés par le marchand parisien Salomon Gautier pour la somme de 370 florins (soit 740 livres), puis par Mariette père pour 1 000 livres. Dans sa *Lettre sur Leonard de Vinci*, Pierre-Jean Mariette avait d'ailleurs lui aussi supposé que les dessins achetés par son père étaient passés par la prestigieuse collection du comte d'Arundel (renforçant de ce fait leur prestige). Son raisonnement n'est pas sans rappeler la démarche mise en œuvre par les chercheurs lorsqu'ils étudient aujourd'hui encore les *visi mostruosi* de Léonard :

Le Recueil de Dessins de Têtes dont je viens de parler peut avoir appartenu à cet illustre Curieux [Arundel]. Je fonde ma conjecture sur ce que plusieurs de ces Têtes ont été gravées ci-devant par Venceslas Hollar. Vous n'ignorez pas que cet Artiste étoit au service du Comte d'Arundel, et que le riche Cabinet de ce Seigneur lui a fourni la plus grande partie des Dessins de grands Maîtres qu'il a gravés. Il semble s'être attaché par préférence à ceux de Leonard ; sans doute pour se faire honneur à la faveur d'un si grand nom. En effet le nombre des Planches qu'il a gravées d'après ce Peintre, monte

à près de cent, qui composent plusieurs suites. Ces Planches sont executées comme tout ce qu'a fait Hollar, avec une propreté infinie ; l'on y pourroit seulement desirer plus de goût, et que la manière de l'Auteur y fut un peu moins déguisée. Cependant parce que ces Estampes viennent d'après Leonard, elles sont encore aujourd'hui fort recherchées des Curieux<sup>30</sup>.

Quoi qu'il en soit, à la mort de Pierre-Jean Mariette, en 1775, les dessins qui avaient servi de modèles à Caylus perdent leur statut d'originaux : enregistré à la vente Mariette sous le n° 787, l'album est acheté pour 240 livres seulement. On sait désormais que cet album rassemble des copies de dessins de Léonard, aujourd'hui conservés dans la collection Devonshire à Chatsworth (fig. 5), feuilles qui ont sans doute en effet appartenu au comte d'Arundel. Comme l'ont déjà souligné Pascal Griener, Cecilia Hurley et Valérie Kobi<sup>31</sup>, il y a quelque chose de paradoxal – voire de cocasse – à cet épilogue : pour Mariette et Caylus, la contemplation attentive de modèles du passé et la reproduction fidèle d'œuvres reconnues comme originales permettent une familiarité avec l'art des maîtres anciens, intimité qui autorise des considérations pertinentes, le fameux « discours fondé en jugement ». Or, c'est à partir de copies, peut-être d'ailleurs réalisées par un artiste du Nord (les dessins de l'Album Mariette sont aujourd'hui attribués à Constantijn Huygens le Jeune<sup>32</sup>), que les deux experts ont construit leur discours sur le travail de Léonard !

Le *Catalogue des pieces qui ont esté gravées d'après les Tableaux, ou Dessins de Leonard de Vinci* est publié en annexe à la *Lettre sur Leonard de Vinci*<sup>33</sup>. Pour chaque item ou presque, Pierre-Jean Mariette rend compte de la technique (burin, eau-forte, clair-obscur) ; il enregistre les dimensions de l'estampe ; il donne le nom de l'auteur de la transcription en gravure ; il décrit son degré de fidélité par rapport au modèle dont, souvent, il précise le lieu de conservation (ancien ou actuel) ; l'expert



Fig. 5. Léonard de Vinci, *Vieille femme de profil à droite, avec un chignon se terminant par une natte*, plume et encre brune, 5,6 × 4,5 cm. Chatsworth, The Duke of Devonshire and the Chatsworth Settlement Trustees, inv. 822A (© The Devonshire Collections, Chatsworth, avec l'autorisation de Chatsworth Settlement Trustees).

indique encore si l'estampe relève de la « manière » de Léonard ou de celle du graveur. Souvent, les considérations sont sévères, le connaisseur regrettant d'entrée de jeu qu'« il est malheureux pour Leonard d'être presque toujours tombé entre les mains de Graveurs médiocres ».

Ces estampes sont peu nombreuses : le catalogue de Mariette, qui tient en deux pages seulement, enregistre une quinzaine d'œuvres. Aujourd'hui, le corpus des estampes réalisées au XVI<sup>e</sup>, au XVII<sup>e</sup> et dans le premier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle d'après des dessins ou des œuvres peintes de Léonard – un ensemble qui mérite, de nos jours encore, d'être étudié – n'est pas beaucoup plus fourni<sup>34</sup>. Une telle infortune pourrait surprendre. On la comprend mieux quand on sait que, selon toute vraisemblance, le Florentin n'a jamais pratiqué l'art de la gravure. De plus, contrairement à certains de ses contemporains – Andrea

30. Mariette, *Lettre sur Leonard de Vinci*, p. 5.

31. Griener – Hurley 2001, p. 338-339 ; Kobi 2017, p. 11.

32. Viatte – Forcione 2003, p. 211-214.

33. Pascal Griener a justement souligné qu'en complétant son étude générale sur le travail de Léonard par une liste d'œuvres, Mariette détermine un modèle pour les publications scientifiques à venir. Voir Griener 2010, p. 234.

34. Avec Stefania Tullio Cataldo, à la faveur d'un financement octroyé par l'université de Liège (2021-2024), nous menons une recherche dédiée à l'infortune de Léonard, au sein de laquelle la question de l'interprétation gravée des dessins et des œuvres peintes du Toscan occupe une place de choix.

Mantegna ou Raphaël – le maître n’a pas cherché à conclure un accord avec un graveur professionnel dont les estampes auraient pu diffuser sa production artistique et, par conséquent, la promouvoir auprès d’artistes, de collectionneurs ou d’éventuels nouveaux commanditaires. De son vivant, c’est essentiellement la *Cène* de Santa Maria delle Grazie qui fut interprétée en gravure, ainsi que des études équestres, sans doute en lien avec le *Monument Sforza*. Au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, le groupe central de la *Bataille d’Anghiari* a surtout retenu l’attention, tandis qu’au XVII<sup>e</sup> siècle, les graveurs – spécialement Wenceslaus Hollar – s’intéressent prioritairement aux *visi mostruosi*.

C’est justement par les gravures réalisées d’après la *Cène* de Santa Maria delle Grazie que Mariette commence son catalogue. La première pièce mentionnée, que l’expert attribue à un « vieux Maître anonyme », est aujourd’hui associée à la production de Giovan Pietro Birago (fig. 6)<sup>35</sup>. Mariette la décrit comme « mal dessinée et encore plus mal gravée ; c’est cependant celle où l’on reconnaît mieux la manière de Leonard ». Ainsi Mariette note-t-il une différence entre la qualité d’exécution de l’estampe et l’aptitude du graveur à traduire la « manière » du Florentin. Son propos est toutefois laconique et les critères convoqués plus haut, notamment la capacité reconnue du maître à transcrire les passions humaines ne sont pas ici explicités. Parmi toutes les estampes réalisées précocement d’après la *Cène* (elles sont au nombre de quatre, comme le dit Mariette), celle de Birago reproduit le plus fidèlement l’illustre modèle : le graveur s’est attaché à imiter le format rectangulaire de l’original, les détails de la composition, par exemple la sobriété de l’architecture du cénacle, la variété de la nature morte parsemée sur la table, mais aussi la diversité des attitudes des apôtres ou encore la distribution des ombres et de la lumière.

Mariette poursuit en détaillant une autre gravure d’après la *Cène*. Il s’agit de l’eau-forte que Pieter Claesz Soutman, qui ne s’est jamais rendu en Italie, réalise dans les années 1618-1620, d’après un modèle perdu de Pierre-Paul Rubens<sup>36</sup>. Le connaisseur juge sévèrement l’estampe (fig. 7) :

[celle] gravée à l’eau forte sous la conduite de P. Soutman disciple de Rubens, ne se soutient que par une assez belle intelligence de clair-obscur ; car pour le goût de Dessein il n’est pas supportable. De plus Soutman n’a fait graver que la partie supérieure du Tableau, de sorte que l’autre partie où sont les pieds des figures étant supprimée, la composition n’a plus de grace.

La « belle intelligence du clair-obscur » est-elle liée à la main de Léonard ou à celle de Rubens et de Soutman ? Difficile de trancher, du moins à ce stade de l’argumentation. En revanche, Mariette est plus explicite quand il évoque la composition de l’estampe : puisque sont seulement reproduits les visages des apôtres et la table, et non le vaste cénacle et son décor, la gravure ne témoigne pas, d’après l’amateur, de la « grâce » de l’original. Curieusement, Mariette ne fait pas état des modifications apportées à l’iconographie : dans la gravure, conformément aux habitudes du temps, marqué par la Contre-Réforme, un calice et un morceau de pain ont remplacé la nature morte de plats et d’aliments visible dans la peinture murale milanaise, soulignant ainsi le sacrement de l’Eucharistie, et non l’annonce de la trahison de Judas sur laquelle Léonard avait insisté. Mariette avait déjà évoqué cette estampe dans l’une des notes de sa *Lettre sur Leonard de Vinci* : « On en a aussi une Estampe gravée sous la conduite de P. Soutman ; mais ce Peintre disciple de Rubens, y a tellement mis de sa manière, que Leonard y est méconnoissable<sup>37</sup>. » La critique n’est pas le seul fait de l’amateur : on la rencontre déjà chez Henri Sauval, dans ses *Histoires et recherches des antiquités de la ville de Paris*, publiées en 1724 mais rédigées plus tôt, avant la mort de l’historien parisien en 1676 (« l’Estampe qu’en a gravée Soutman fait grand tort à un si excellent original & à une si bonne copie [celle conservée à Saint-Germain-l’Auxerrois]<sup>38</sup> »). En 1666, dans son *Catalogue de livres d’estampes et de figures en taille douce*, Michel de Marolles mentionne aussi l’estampe, sans toutefois ajouter de commentaire<sup>39</sup>. Comme l’atteste l’inscription qui accompagne le deuxième état de la gravure (« P. P. Rub[ens] Delin. »), l’œuvre de Soutman reproduit un

35. Zucker 1999, n° 2413.001 ; Marani 2001, cat. 42, p. 172-173 (notice de Alessandro Rovetta).

36. Marani 2001, cat. 135, p. 345 (notice de Gianni Carlo Sciolla) ; Wood 2002, cat. 6, p. 41, et cat. 7, p. 42 (notices de Jeremy Wood) ; Rossi 2019, p. 400-420.

37. Mariette, *Lettre sur Leonard de Vinci*, p. 13, note c.

38. Sauval 1734, p. 306.

39. Marolles 1666, p. 35.



Fig. 6. Giovan Pietro Birago, *La Cène*, fin du XV<sup>e</sup> siècle, burin, 21,8 × 44 cm. Vienne, Albertina, inv. DG1942/57 (© The Albertina Museum, Vienne).



Fig. 7. Pieter Claesz Soutman, *La Cène*, vers 1618-1620, eau-forte, 29,3 × 99,4 cm. Londres, The British Museum, inv. 1868,0612.371 (© The Trustees of the British Museum).

modèle, perdu, de Rubens dont une copie partielle, de la main du même Soutman, nous est parvenue. Celle-ci, qui montre la partie gauche de la composition, est aujourd'hui conservée dans la collection Devonshire à Chatsworth (inv. n<sup>o</sup> 677).

Après la *Cène*, Mariette évoque la *Bataille d'Anghiari* : il ne mentionne pas l'une des estampes anciennes de la composition – celle que Lorenzo Zacchia il Giovane avait réalisée en 1558 – mais il signale la gravure de l'Anversois Gérard Edelinck, exécutée d'après un modèle de Rubens (fig. 8)<sup>40</sup>.

40. Wood 2002, cat. 4, p. 40 (notice de Jeremy Wood qui date l'œuvre des années 1660, c'est-à-dire d'avant l'installation d'Edelinck à Paris) ; Bocconi 2019, p. 369-392.

Une nouvelle fois, le commentaire est mordant et anti-flamand :

Il [Edelinck] la grava à Anvers avant que de venir s'établir en France ; ainsi il n'y faut pas chercher la même beauté d'exécution que dans ce qu'il a fait depuis. On y lit au bas *L. d'la finse pin*. Ce qui est le nom de Leonard comme on le prononce en Flamand. Le mauvais goût de dessin qui regne dans cette Estampe feroit croire qu'elle auroit été gravée sur le dessin de quelque Flamand, et ce dessin aura peut-être été fait d'après le Tableau dont parle R. Trichet du Fresne qui appartenoit de son temps au Sieur le Maire, excellent Peintre de Perspectives.





Fig. 8. Gérard Edelinck, *La Lutte pour l'étendard*, vers 1660, burin et eau-forte, 47,3 × 60,9 cm. Londres, The British Museum, inv. 1885,0613.118 (© The Trustees of the British Museum).

Pour réaliser son estampe, Edelinck s'est appuyé sur le grand dessin anonyme que Pierre-Paul Rubens avait acquis, sans doute durant son séjour en Italie, entre 1600 et 1608, avant de le retoucher, en accentuant le caractère dramatique de la composition initiale (la feuille est conservée au Louvre, inv. 20271). Contrairement à ce que Mariette avance, la gravure d'Edelinck a sans doute été réalisée dans les années 1665, alors que l'artiste venait de s'installer à Paris : c'est Everhard Jabach qui possédait alors le modèle sur lequel Edelinck s'est appuyé<sup>41</sup>. Visiblement, Mariette ne connaissait pas l'existence de la feuille. On comprend dès lors mieux pourquoi il tente d'associer l'estampe d'Edelinck au tableau qui avait été confié à Jean Le Maire, garde du cabinet des peintures royales au Louvre et aux Tuileries. L'information provient de Raphaël Trichet du Fresne : en 1651, dans la

biographie de Léonard qu'il rédige en introduction à son édition du *Trattato della pittura*, l'auteur évoque une copie du motif central de la *Bataille d'Anghiari* alors conservée aux Tuileries, où des œuvres d'art ont été gardées dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, et ce sous la responsabilité de Jean Le Maire<sup>42</sup>. Le commentaire de Trichet du Fresne ne permet toutefois pas d'associer la copie en question avec une œuvre parvenue jusqu'à nous.

Le *Catalogue des pièces gravées* enregistre encore une estampe d'après la *Sainte Anne* de Léonard (fig. 9) : « Cette Estampe gravée en bois par un Anonyme dans la manière qu'on nomme Clair-obscur, est assez mal exécutée. » Autrefois associée à Antonio da Trento, l'œuvre est datée des années 1530<sup>43</sup>. Le modèle utilisé par le graveur n'est

41. Viatte – Forcione 2003, p. 298. Le montage avec une bande dorée de deux millimètres de large est en effet comparable à celui d'autres dessins appartenant au collectionneur.

42. Trichet du Fresne 1651, p. 7 ; Schnapper 2005, p. 288-289.

43. Le nom d'Antonio da Trento a été avancé parce que l'épreuve de la *Sainte Anne* qui est conservée au British Museum à Londres présente, au verso, le *Martyr de deux saints*. Or, dans sa *Vie de Raimondi*, Vasari attribue ce sujet

pas connu : l'œuvre ne reproduit pas exactement une version de la *Sainte Anne* parvenue jusqu'à nous. Mariette semble lui aussi hésiter puisqu'il rapporte que « le Tableau est dans le Cabinet du Roi ; il y en a aussi un presque semblable dans la Sacristie de l'Eglise de S. Celse à Milan ». La présence de la *Sainte Anne* dans les collections royales françaises est effectivement ancienne puisqu'elle y est conservée depuis 1518<sup>44</sup>.

L'expert enchaîne en décrivant la *Vierge à l'Enfant avec une fleur de lys* (fig. 10), une composition dont plusieurs versions de l'école de Léonard, principalement attribuées à Giampietrino, nous sont parvenues, comme celle conservée à la Courtauld Gallery à Londres. Selon Mariette, l'œuvre a été « gravée à l'eau forte par Joseph Juster, d'après un Tableau qui appartenait à Charles Patin, et que ce Curieux prétendoit avoir été peint pour François I<sup>er</sup> ». Pour fournir ces informations, Mariette s'appuie sur la légende qui accompagne l'estampe<sup>45</sup>. Il ne sait pas que l'eau-forte avait été réalisée pour être intégrée aux *Tabellae selectae ac explicatae*, un ouvrage publié à Padoue en 1691 et rédigé par Charlotte Catherine Patin, fille du médecin et numismate Charles Patin<sup>46</sup>. Dans ce livre, l'autrice fournit des précisions supplémentaires quant à l'histoire ancienne du tableau gravé par Juster : selon Charlotte Patin, son père avait acquis cette œuvre à Paris auprès des héritiers de Perruchot, curieux, marchand de tableaux et beau-père de Claude Vignon, qui rapportaient que

à Antonio da Trento et le date des années 1527-1530. Par ailleurs, le recto et le verso de la feuille londonienne sont imprimés avec des encres identiques, ce qui suggère que les deux séries de planches proviennent du même atelier. Cependant, la technique de la taille et la répartition des différents éléments de la composition font que la *Sainte Anne* se distingue des autres gravures en clair-obscur attestées d'Antonio da Trento ou signées par lui. Par ailleurs, les autres épreuves connues de la *Sainte Anne* ont été imprimées avec des encres qui ne sont pas caractéristiques d'Antonio da Trento et les papiers laissent penser à une datation plus tardive. Voir Delieuvin 2012, cat. 99, p. 286-287 (notice de Naoko Takahatake). Plus récemment, dans une communication orale rapportée sur le site web du British Museum, Naoko Takahatake a attribué la gravure au Français Edmond Douet.

44. Fagnart 2019, p. 114-117.

45. « IESVS LV DENS IN GREMIO SANCTISSIMAE MATRIS, LILIVM TENENS. Opus absolutissimum Leonardi Vincij pro Christianissimo Rege Francisco I. In aedibus Patinianis. »

46. L'ouvrage paraît aussi en italien, sous le titre *Le pitture scelte e dichiarate*, avec une fausse marque typographique colonaise. Dalivalle – Kemp – Simon 2019, p. 226-228 ; Rossi 2019, p. 396-397.



Fig. 9. Anonyme (Edmond Douet ?), *La Sainte Anne*, vers 1550, bois en clair-obscur, 49,8 × 37,1 cm. Londres, The British Museum, inv. 1941,1213.546 (© The Trustees of the British Museum).

la peinture avait autrefois appartenu à Charles I<sup>er</sup> d'Angleterre (elle aurait intégré les collections royales anglaises du temps d'Henri VIII qui l'aurait reçue de François I<sup>er</sup>). L'œuvre serait revenue en France par l'intermédiaire de l'un des agents français actifs à Londres dans les années 1650, un certain Oudancourt. Il est malaisé de confirmer ces dires même si, dans l'inventaire après décès de Perruchot, dressé le 17 novembre 1660, on trouve bel et bien une *Vierge* dite « originale » attribuée à Léonard<sup>47</sup>.

Le *Salvator Mundi* de Wenceslaus Hollar (fig. 11) est lui aussi enregistré dans la liste de Mariette : « Le Sauveur du monde tenant d'une main un globe et donnant de l'autre sa benediction, demi figure gravée à l'eau forte par Vencelas Hollar en 1650. » L'identification du modèle peint, présenté dans la légende qui accompagne la gravure comme l'original de Léonard<sup>48</sup>, suscite toujours la

47. Schnapper 2005, p. 94-95.

48. « Leonardus da Vinci pinxit, Wenceslaus Hollar fecit Aqua forti, secundum Originale, A° 1650. »



Fig. 10. Joseph Juster, *La Vierge à l'Enfant à la fleur de lys*, 1691, eau-forte, 29,8 × 22,4 cm. Londres, The British Museum, inv. 1859,0709.2441 (© The Trustees of the British Museum).

controverse. Selon toute vraisemblance, il s'agit de l'exemplaire Cook, vendu en 2017 chez Christie's pour une somme extraordinaire et qui, au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, était sans doute conservé dans les collections royales anglaises, ensembles auxquels Hollar, à Londres depuis décembre 1636, a pu avoir accès<sup>49</sup>. Mariette estime l'eau-forte comme l'« une de ses moindres pièces et qui est appesantie de trop de travail ». Pourtant, comme le souligne aussi Isabella Rossi, l'artiste s'est attaché à varier les intensités dans les zones sombres, ce qui n'est pas sans rappeler les effets de contraste entre les ombres et la lumière, si caractéristiques du travail de Léonard<sup>50</sup>. Plus loin dans le catalogue, Mariette évoque d'autres gravures d'Hollar (soit les « têtes et charges ») qu'il juge comme ce qui « a été fait de mieux d'après ce Peintre ». Toutefois, le connaisseur ajoute :



Fig. 11. Wenceslaus Hollar, *Le Salvator Mundi*, 1650, eau-forte, 25,5 × 17,9 cm. Londres, The British Museum, inv. V,1.87 (© The Trustees of the British Museum).

[Il] seroit cependant à souhaiter qu'Hollar eût imité avec plus d'exactitude les originaux qu'il avoit devant les yeux ; il eut mieux valu qu'il les eût rendus trait pour trait, et avec les mêmes touches, et qu'il n'y eût point ajouté tout ce travail qui n'y met que de la propreté sans goût. On s'apercevra aisément les licences qu'il a prises, si l'on confère quelques-unes des têtes qu'il a gravées avec les mêmes têtes qui viennent de l'être par M. le C. de C.

On l'a déjà souligné, la reproduction fidèle d'un modèle « trait pour trait », avec les « mêmes touches », est celle que privilégient Mariette et Caylus. Dans le cas présent, pour les experts, l'interprétation donnée par Hollar ne permet pas de rendre compte de la « manière » de l'artiste florentin. De tels reproches avaient déjà été formulés plus haut, dans la *Lettre sur Leonard de Vinci* : « ces Planches [celles réalisées d'après les œuvres de Léonard] sont exécutées comme tout ce qu'a fait Hollar, avec une propreté infinie ; l'on y pourroit

49. Dalivalle – Kemp – Simon 2019, p. 139 et 230-232.

50. Rossi 2019, p. 395.

seulement desirer plus de goût, et que la manière de l'Auteur y fut un peu moins déguisée<sup>51</sup> ».

Mariette mentionne encore la gravure de Jean Boulanger d'après le *Saint Jean-Baptiste* de Léonard (fig. 12) : « Saint Jean-Baptiste en demie figure, gravé au burin par Jean Boulanger d'une manière extrêmement terminée, pour M. Jabach qui avoit le Tableau original, lequel est presentement dans le Cabinet du Roi. » Comme le dit l'expert, l'original du Toscan a bien appartenu à Everhard Jabach avant d'entrer dans les collections royales françaises : en janvier 1649, après l'exécution de Charles I<sup>er</sup> d'Angleterre et la vente des collections royales anglaises, le banquier avait acquis le tableau avant de le revendre au roi de France Louis XIV<sup>52</sup>. C'est à cette occasion que le burin de Boulanger fut réalisé. Jabach fait en effet graver une partie des œuvres récemment acquises en Angleterre dans un objectif publicitaire afin de présenter cet ensemble à Louis XIV<sup>53</sup>. La gravure est qualifiée « d'une manière extrêmement



Fig. 12. Jean Boulanger, *Le Saint Jean-Baptiste*, vers 1650, burin, 32,4 × 21,6 cm. Paris, BnF, dép. des estampes et des photographies, Aa 13 fol. E 7809 (© BnF).

51. Mariette, *Lettre sur Leonard de Vinci*, p. 5.  
52. Fagnart 2019, p. 209-221.  
53. Schnapper 2005, p. 280 ; Fagnart 2019, p. 218-219.

terminée ». Les mots rappellent ceux utilisés pour définir la manière d'Hollar. Dans l'*Abeceario*, Mariette explicite sa pensée, soulignant le fait que Boulanger « donnoit toute son application à arranger ses tailles avec égalité, de manière que l'accord des ombres et des demies teintes produisît une couleur douce et agréable<sup>54</sup> ». L'une des épreuves, conservée à la Bibliothèque nationale de France, porte la mention « P. Mariette 1666 », une date qui correspond sans doute à l'acquisition de la gravure par le collectionneur.

Un commentaire est encore dédié à l'estampe aujourd'hui associée au Maître de la décollation de saint Jean-Baptiste<sup>55</sup>. Cette gravure reproduit en partie non un tableau de Léonard mais un dessin autographe, conservé du temps de Mariette dans la « collection du Roi », aujourd'hui au Louvre (inv. 2247)<sup>56</sup>. Selon l'expert, la signification de l'œuvre est sans doute emblématique (« on ignore ce que le Peintre a eu intention de représenter dans ce sujet, qui est peut-être une emblème »), une lecture qui est encore aujourd'hui de mise, le dessin de Léonard ayant été interprété comme une allégorie politique mettant en scène l'opposition entre Ludovic Sforza (représenté par les rochers) et la maison d'Aragon (représentée par le dragon) ou comme une allégorie morale dans laquelle l'homme dirigerait les rayons du soleil (en tant que Vérité) vers la terre. Une fois encore, l'auteur de la traduction gravée a reproduit « fort mal » la composition de Léonard : « elle retient même si peu de la manière de Leonard, qu'à peine pourroit-on croire qu'il en est l'inventeur, si l'on ne retrouvoit son dessin parmi ceux de la collection du Roi ». Mariette nous apprend encore que le comte de Caylus a aussi gravé le dessin autographe de Léonard, une œuvre inscrite parmi les 223 *dessins gravés d'après les originaux existants dans la collection du Cabinet du Roy, par Anne-Claude-Philippe, comte de Caylus* (n° 146, fol. 58).

Dans le *Catalogue des pieces qui ont esté gravées d'après les Tableaux, ou Dessins de Leonard de Vinci*, on trouve enfin des considérations relatives aux fameux *Nœuds* :

54. Mariette 1851-1853, p. 168, un passage signalé par Rossi 2019, p. 399-400.  
55. Zucker 1999, n° 2415.002.  
56. Delieuevin – Frank 2019, p. 407, cat. 56 (notice de Vincent Delieuevin).

Une piece en rond gravée au burin de 7 pouces et demi de diametre où sont representez des entrelas, sur un fond noir, dans le même goût que ces entrelas qui ont été gravez en bois sur les Dessins d'Albert Durer. Au milieu de ceux-ci on lit dans un petit cartouche : ACADEMIA LEONARDI VIN. Cette Estampe n'est au reste considerable que parce que Vasari en a fait mention dans la vie de Leonard, comme d'un morceau fort singulier. Il n'y a cependant rien de bien extraordinaire pour l'invention, et du côté de l'exécution, il ne se peut rien de plus informe. Mais ce n'est pas la seule occasion où Vasari semble affecter de relever certaines minuties qui ne sont gueres dignes de Leonard ; peut-être pour faire paroître plus grand Michel-Ange, qui est le principal objet de ses loüanges.

Au final, que retenir de ce catalogue ? Mariette juge sévèrement les gravures réalisées d'après les tableaux et les dessins de Léonard : dans la plupart de ses commentaires, il souligne le fait que les artistes, qu'ils soient « vieux, anciens, anonymes » ou des graveurs du XVII<sup>e</sup> siècle ne parviennent guère à traduire avec justesse la « manière » du maître florentin. Rarement, une estampe est décrite comme représentative de son art ou comme susceptible d'aider les artistes et les connaisseurs à se familiariser avec son travail. Mais, somme toute, Mariette explicite peu les raisons de cette inadéquation. D'ailleurs, dans ce catalogue, il ne convoque pas la question de l'imitation de la nature ou celle de la représentation des passions, pourtant considérées, plus haut, dans sa *Lettre sur Leonard de Vinci*, comme des qualités du maître. Quant au clair-obscur, il n'est évoqué qu'une seule fois, à propos de la *Cène* gravée par Pieter Claesz Soutman.

Depuis longtemps, pour définir le style de Léonard, les commentateurs recourent à la catégorie du « clair-obscur », soit « la science de placer les jours & les ombres<sup>57</sup> » pour reprendre les mots utilisés par Roger de Piles, en 1668, dans ses *Remarques*

57. « Clair-obscur est la science de placer les jours & les ombres ; ce sont deux mots que l'on prononce comme un seul, & au lieu de dire le clair & l'obscur ; l'on dit le Clair-obscur, à l'imitation des Italiens qui disent Chiaro-scuro. Et pour dire qu'un Peintre donne à ses Figures un grand relief & une grande force, qu'il débrouille & qu'il fait connoistre distinctement tous les objets du Tableau, pour avoir choisi sa lumiere avantageuse, & pour avoir sceu disposer les corps en sorte que recevant de grandes lumières, ils soient suivis de grandes ombres, on dit, Cet homme-là entend

sur l'art de peinture de Charles Alphonse Du Fresnoy. Dans un texte antérieur, même s'il ne recourt pas spécifiquement au terme « clair-obscur », Abraham Bosse décrit la manière du Florentin en insistant aussi sur la façon dont Léonard peint les « jours et les ombres ». Nous sommes en 1649, dans les *Sentimens sur la distinction des diverses manières de peinture, Dessin et Graveure* :

Leonard Davinci, avoit une maniere de Peindre tres-finie, et les couleurs appliquées et estendües fort uniement, et tient avec plusieurs qu'elle luy estoit toute particuliere ; Car à ce que j'en ay peu voir, il semble que les Jours et Ombres, soient par maniere de dire comme souflez, noyez, fondus ou perdus ensemble, et grande partie des Eminences des Corps tres-arrondis, principalement les petites parties, ainsi que cela se peut voir en divers Tableaux qu'il a faits, et mesme en deux, l'un de la Gioconde qui est à Fontainebelle-eau, l'autre d'une Flora qui estoit jadis au Cabinet de la feuë Reyne Mere Marie de Medicis. Toutefois une partie des œuvres que j'ay veuës de luy, tiennent tousjours en quelque sorte de la maniere de P. Perrugin, Jean Bellin, et de plusieurs de ces Anciens cy-devant nommez, neantmoins bien plus excellentes à mon gré<sup>58</sup>.

Cette façon douce et délicate avec laquelle Léonard peint les passages entre la lumière et les ombres – qui renvoie aussi au concept de *sfumato*, un mot qui, en tant que tel, n'est pas encore utilisé les auteurs français du temps – n'est pas sans évoquer les premières tentatives de définition du style du Florentin. Déjà, dans sa *Leonardo Vincii Vita*, probablement rédigée dans les années 1520, Paolo Giovio écrivait que l'artiste « jugeait que rien n'avait plus d'importance que les lois de l'optique, grâce à l'aide desquelles il sut traduire, jusque en leurs plus faibles variations, l'ordre des lumières et des ombres<sup>59</sup> ». Isabelle d'Este faisait sans doute déjà état de cette manière de peindre quand, en 1504, elle demandait au maître un « Christo giovenetto de anni circa duodeci, che seria de quella età che l'haveva quando disputò nel tempio, et facto

fort-bien l'artifice du Clair-obscur », De Piles 1668, explication des termes de peinture.

58. Bosse 1649, p. 41-42.

59. *Optices vero praeceptis nihil antiquius duxit, quorum subsidiis fretus luminum ac umbrarum rationes vel in minimis custodivit*, Giovio, cité dans Frank – Tullio 2019, p. 271-272.

cum quella dolcezza et suavità de aiere che haveti per arte peculiare excellentia<sup>60</sup> ». Dans ses *Ricordi*, publiés à Bologne en 1546, Sabba da Castiglione recourt au même vocabulaire pour définir la peinture de Léonard (« Et chi di mano di Leonardo di Vinci, huomo di grandissimo ingenio, et nella pittura eccellentissimo et famosissimo discepolo del Verocchio, come alla dolcezza delle arie si conosce<sup>61</sup> »). Curieusement, ces caractéristiques et le lexique qui s'y rapporte n'apparaissent que très ponctuellement dans le texte de Mariette, aussi bien dans la *Lettre sur Leonard de Vinci* que dans le *Catalogue des pieces gravées*. Pourtant, l'expert pouvait difficilement ignorer le texte de Bosse ; on s'étonne ainsi du fait qu'il ne prenne pas en considération

ce trait, pourtant si emblématique de la production du maître. Est-ce que le concept de « clair-obscur » ou celui des passages entre la lumière et les ombres « soufflez, noyez, fondus ou perdus ensemble » n'ont pas encore copieusement irrigué les commentaires portés sur la production du Florentin, comme ils le sont aujourd'hui ? Est-ce parce que Léonard est « presque toujours tombé entre les mains de Graveurs médiocres » comme le dit Mariette ? Est-ce plutôt parce que, à l'exception peut-être du *Saint Jean-Baptiste* de Jean Boulanger, les gravures qui reproduisent jusqu'alors les tableaux et les dessins de Léonard donnent peu à voir ces subtiles transitions entre les jours et les ombres ? Difficile de proposer une réponse assurée.

## Bibliographie

### Ouvrages à caractère de source

- Bosse 1649 = A. Bosse, *Sentimens sur la distinction des diverses manières de peinture, Dessin et Graveure, et des Originaux d'avec leurs Copies. Ensemble du choix des sujets, et des chemins pour arriver facilement et promptement à bien pourtraire*, Paris, Abraham Bosse, 1649.
- Giovio = P. Giovio, *Leonardo Vincii Vita*, dans Frank – Tullio 2019.
- Mariette 1851-1853 = P.-J. Mariette, *Abecedario de P. J. Mariette et autres notes de cet amateur sur les arts et les artistes*, I, Paris, Dumoulin, 1851-1853.
- Marolles 1666 = M. de Marolles, *Catalogue de livres d'estampes et de figures en taille douce. Avec un dénombrement des pièces qui y sont contenues*, Paris, Frédéric Léonard, 1666.
- De Piles 1668 = R. De Piles, « *Remarques sur l'art de peinture de Charles Alphonse Du Fresnoy.* » *L'art de peinture de Charles Alphonse Du Fresnoy, traduit en françois avec des remarques nécessaires & tres-amples*, Paris, Nicolas Langlois, 1668, p. 59-167.
- Sabba da Castiglione 1560 = Sabba da Castiglione, *Ricordi overo ammaestramenti*, Venise, Paolo Gerardo, 1560.
- Sauval 1724 = H. Sauval, *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, II, Paris, C. Moette & J. Chardon, 1724.
- Trichet du Fresne 1651 = R. Trichet du Fresne, *Trattato della pittura di Lionardo da Vinci. Nuovamente dato in luce*,

*con la vita dell'istesso autore scritta da Rafaelle du Fresne. Si sono giunti i tre libri della Pittura, et il Trattato della Statua di Leon Battista Alberti, con la vita del medesimo*, Paris, Jacques Langlois, 1651.

Frank – Tullio 2019 = G. Vasari, *Vie de Léonard de Vinci, peintre et sculpteur florentin*, éd. L. Frank et S. Tullio Cataldo, Paris, Hazan, 2019.

### Études secondaires

- Bocconi 2019 = G. Bocconi, *Leonardo tradotto: la Battaglia d'Anghiari e il Combattimento dei quattro cavalieri di Gerard Edelinck*, dans C. Occhipinti (dir.), *Leonardo nel Seicento: fortuna del pittore e del trattatista*, Rome, 2019, p. 369-392.
- Dalivalle – Kemp – Simon 2019 = M. Dalivalle, M. Kemp, R.B. Simon, *Leonardo's Salvator Mundi and the Collecting of Leonardo in the Stuart Courts*, Oxford, 2019.
- Delieuvin 2012 = V. Delieuvin (dir.), *La Sainte Anne, l'ultime chef-d'œuvre de Léonard de Vinci*, cat. exp. (Paris, musée du Louvre, 29 mars-25 juin 2012), Paris, 2012.
- Delieuvin – Frank 2019 = V. Delieuvin, L. Frank (dir.), *Léonard de Vinci*, cat. exp. (Paris, musée du Louvre, 24 octobre 2019-24 février 2020), Paris, 2019.
- Fagnart 2019 = L. Fagnart, *Léonard de Vinci à la cour de France*, Rennes, 2019.

60. Lettre de Benedetto Capilupi, secrétaire d'Isabelle d'Este, à Léonard de Vinci, Mantoue, 14 mai 1504 (Archivio di Stato de Mantoue, Archivio Gonzaga, série F II, 9, b. 2994, copialettere 17, n<sup>os</sup> 56, fol. 20r, cité par Villata 1999, p. 170).

61. Sabba da Castiglione 1560, ricordo 109, *Circa gli ornamenti della casa* (cité dans Frank – Tullio 2019, p. 191).

- Fagnart 2022 = L. Fagnart, *Léonard de Vinci dans les textes de théorie de l'art publiés en France au XVII<sup>e</sup> siècle : propos choisis*, dans M. Quaglino, A. Sconza (dir.), *Leonardo da Vinci e la lingua della pittura in Europa (secoli XIV-XVII)*, Florence, 2022, p. 399-416.
- Griener 2010 = P. Griener, *La République de l'œil : l'expérience de l'art au siècle des Lumières*, Paris, 2010.
- Griener – Hurley 2001 = P. Griener, C. Hurley, *A matter of reflection in the era of virtual imaging : Caylus and Mariette's Recueil de Testes de Caractere et Charges*, dessinées par Léonard de Vinci (1730), dans A. Juerg (dir.), *Horizonte: Beiträge zur Kunst and Kunstwissenschaft : 50 Jahre Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft*, Stuttgart, 2001, p. 337-344.
- Kobi 2017 = V. Kobi, *Dans l'œil du connaisseur : Pierre-Jean Mariette (1694-1774) et la construction des savoirs en histoire de l'art*, Rennes, 2017.
- Lugt 1921 = F. Lugt, *Les marques de collections de dessins et d'estampes*, Paris, 1921.
- Marani 2001 = P.C. Marani (dir.), *Il genio e le passioni: Leonardo e il Cenacolo, precedenti, innovazioni, riflessi di un capolavoro*, cat. exp. (Milan, Palazzo Reale, 21 mars-17 juin 2001), Milan, 2001.
- Pomian 1987 = K. Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venise, XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1987 (1978).
- Rossi 2019 = I. Rossi, *Leonardo da Vinci tradotto: fedeltà e interpretazione nella grafica del Seicento*, dans C. Occhipinti (dir.), *Leonardo nel Seicento: fortuna del pittore e del trattatista*, Rome, 2019, p. 400-420.
- Schnapper 2005 = A. Schnapper, *Curieux du Grand Siècle : collections et collectionneurs dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle*, II, *Œuvres d'art*, Paris, 2005 (1994).
- Steinitz 1974 = K.T. Steinitz, *Pierre-Jean Mariette et le comte de Caylus and their concept of Leonardo da Vinci in the eighteenth century*, Los Angeles, 1974.
- Viatte – Forcione 2003 = F. Viatte, V. Forcione (dir.), *Léonard de Vinci, dessins et manuscrits*, cat. exp. (Paris, musée du Louvre, 5 mai-14 juillet 2003), Paris, 2003.
- Villata 1999 = E. Villata, *Leonardo da Vinci: i documenti e le testimonianze contemporanee*, Milan, 1999.
- Wood 2002 = J. Wood (dir.), *Rubens, drawing on Italy*, Édimbourg, 2002.
- Zucker 1999 = M.J. Zucker, *The illustrated Bartsch, 24 (commentary part 4): early Italian Masters*, New York, 1999.

