



Léonard et l'art de la gravure

LAURE FAGNART ET
STEFANIA TULLIO CATALDO

En 1730, à Paris, paraît le *Recueil de Testes de caractere & de Charges dessinées Par Leonard de Vinci Florentin & gravées par M. le C. de C.*, soit le comte Anne-Claude de Caylus¹. La publication rassemble des gravures traduisant des visages grotesques alors attribués à Léonard de Vinci. Ces images sont précédées d'une étude générale sur l'art du maître, que signe Pierre-Jean Mariette et qu'il intitule *Lettre sur Leonard de Vinci, peintre florentin, a monsieur le C. de C.* En annexe à ce texte, le collectionneur dresse un *Catalogue des pieces qui ont esté gravées d'après les Tableaux, ou Dessins de Leonard de Vinci*. Depuis le milieu du XVII^e siècle, en France, de telles publications étaient devenues habituelles : ces écrits participent à la promotion d'un vocabulaire critique et à la diffusion d'une méthode censée aider les connaisseurs à « fonder en raison les jugements » qu'ils porteront sur une œuvre d'art, pour reprendre les mots de Krzysztof Pomian². Pierre-Jean Mariette s'inscrit dans ce courant historiographique. Pour chaque item du catalogue, l'amateur 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 traduction gravée ; il décrit son degré de fidélité par rapport au modèle reproduit dont, souvent, il précise le lieu de conservation (ancien ou actuel) ; l'expert indique encore si l'estampe relève de la « manière » de Léonard ou de celle du graveur qui a interprété son œuvre. 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 médiocres³ ». Soulignons encore que les estampes citées sont peu nombreuses : le catalogue de Mariette, qui tient en deux pages, enregistre une quinzaine d'œuvres seulement. Au vu de l'exceptionnelle renommée contemporaine de Léonard, cette « infortune » peut paraître paradoxale. À dire vrai, elle s'explique aisément : avant le XIX^e siècle, les tableaux du maître ont été peu traduits en gravure.

Concis et synthétique, le *Catalogue des pieces qui ont esté gravées d'après les Tableaux, ou Dessins de Leonard de Vinci* de Pierre-Jean Mariette n'en demeure pas moins précieux. En dressant cette liste, l'amateur établit un premier corpus de gravures réalisées

1. Steinitz, 1974 ; Griener et Hurley, 2001, p. 337-344 ;

Griener, 2010 ; Kobi, 2017 ; Fagnart, 2023.

2. Pomian, 1987, p. 179.

3. Mariette, 1730, p. 23-24.

d'après des modèles du Florentin. Depuis, ces estampes ont été peu prises en considération. Si certaines ont été présentées au Castello Sforzesco de Milan en 1984, à l'occasion d'une exposition intitulée *Leonardo e l'incisione*, focalisée toutefois sur les XVIII^e et XIX^e siècles⁴, elles n'ont jamais été étudiées de façon systématique. Le plus souvent, elles sont analysées isolément les unes des autres à la faveur d'une enquête dédiée à un auteur ou à une iconographie. Pour les estampes les plus anciennes, qui, pour la plupart, ne sont pas signées, quelques contributions remarquables ont paru au sein d'inventaires d'envergure, non sans contradictions toutefois : habituellement, dans ces publications, les œuvres sont organisées par graveur, et non par inventeur, comme ce fut le cas pour quelques-unes des estampes associées au nom de Léonard⁵. Parallèlement, le catalogue de Pierre-Jean Mariette soulève une série de questions qui demeurent peu, ou en partie seulement, résolues⁶. Durant son apprentissage, Léonard a-t-il été formé à l'art de la gravure ? Plus tard, a-t-il personnellement manié la pointe et le burin ou a-t-il plutôt confié à d'autres le soin d'interpréter ses inventions ? Dans ses écrits, évoque-t-il la technique de la gravure ? Pourquoi certaines estampes portent-elles son nom (ou plus précisément le nom d'une académie qui lui est associée) ? L'artiste a-t-il saisi toutes les possibilités offertes par le médium ? Ces interrogations ne sont pas anodines, surtout lorsqu'elles sont conjuguées à celles de la renommée du Florentin et de sa production artistique. Jusqu'à l'invention de la photographie, dans le premier tiers du XIX^e siècle, l'estampe participe (ou non) à la fortune d'un artiste : elle rend possible la reproduction des œuvres d'art et, par-là, leur diffusion à l'échelle européenne, auprès d'autres maîtres mais aussi auprès d'amateurs qui sont alors nombreux à recourir aux collections d'estampes pour juger de l'art d'un peintre ou d'un sculpteur.

LÉONARD, GRAVEUR ?

Au XIX^e, notamment depuis les travaux de William Young Ottely et de Johan David Passavant, l'idée que Léonard a pu tenir le burin est répandue⁷. Une telle conviction se fonde notamment sur un passage de l'épître dédicatoire en latin du *Compendium de divina proportione*, que le mathématicien Luca Pacioli adresse au gonfalonier de la République florentine Pier Soderini : « Nec vero multo post spe animos alentes, libellum cui de divina proportione titulus est, Ludovico Sphorciae Duci mediolanensi nuncupavi. Tanto ardore ut schemata quoque sua Vincii nostri Leonardi manibus scalpta : quod opticen instructiorem reddere possent

4. Milan, 1984 ; Alberici, 1992 (dans cet article, le catalogue de l'exposition de 1984 est mis à jour, mais l'autrice se concentre uniquement sur les XVIII^e et XIX^e siècles).

5. Hind, 1938-1948, V, p. 83-95 (qui précise, page 83, « The present section is something of an anomaly in the general arrangement of the catalogue under engravers ») ; TIB, 1999, 24/4, 2414, p. 125-146 ; Lambert, 1999, p. 266-275.

6. Fara, 2019 ; Aldovini, à paraître.

7. Ottely, 1816, I, p. 473 ; Passavant, 1864, V, p. 179-181.

addiderim⁸ ». Pourtant, comme Alexander Neuwhal le rappelle dans ce volume (p. 54), l'expression « manibus scalpta » peut donner lieu à des interprétations diverses. Elle peut être comprise dans le sens de figures gravées (dans le bois afin de produire une matrice à imprimer) ou de figures tracées (par le biais d'un dessin qui sera utilisé comme modèle). Giovan Paolo Lomazzo semble accrédi- ter la seconde lecture puisqu'il attribue au seul « bras » de Léonard la conception et le dessin des polyèdres réguliers du *De divina proportione*, et non leur traduction gravée : « frate Luca del Borgo, che di più ha disegnato tutti i suoi contorni, et angoli perfetti e non perfetti, co'l braccio di Leonardo Vinci⁹ ». L'hypothèse d'un Léonard graveur, à laquelle Girolamo D'Adda s'était catégoriquement opposé¹⁰, s'était aussi affaiblie en 1917, quand Luca Beltrami publia un acte qui lie l'exécution de la gravure montrant l'*Intérieur d'une église en ruine* à Bernardo Prevadari (FIG. 1), alors même que l'estampe porte une lettre gravée avec le nom de Bramante associé à la mention « fecit¹¹ ». Dans cette contribution, Luca Beltrami remet en effet en cause l'attribution à Léonard du groupe de gravures qui lui étaient jusqu'alors imputées. En 1932, la question retient encore l'attention d'André Blum¹². Le spécialiste recourt à l'argument des hachures parallèles qui descendent en diagonale de gauche à droite et de haut en bas pour attribuer, avec conviction, cinq gravures à Léonard, à savoir le *Portrait de Bernardo Bellincioni* (p. 86), le *Buste de dame avec tresses* (p. 98),

le *Jeune prisonnier*, la *Tête d'homme âgé de face* et la *Tête d'homme âgé de trois quarts* (p. 174).

Aujourd'hui, la critique s'accorde à considérer que Léonard n'a jamais pratiqué l'art de la gravure¹³. Si la question semble tranchée, il n'est pas inutile de rappeler que le Florentin a entretenu des liens étroits, au moment de sa formation, avec des orfèvres, qui, à cette époque, sont alors souvent aussi des graveurs. Andrea del Verrocchio était un orfèvre réputé¹⁴. D'ailleurs, dans l'incipit de la vie qu'il lui consacre, Giorgio Vasari définit le maître de Léonard comme un « orifice, prospettivo, scultore, *intagliatore*, pittore e musico¹⁵ ». Or, le terme « *intagliatore* » peut aussi bien faire allusion à une activité de graveur qu'à une pratique de taille ornementale en bas ou en haut-relief, en pierre, en bois ou dans d'autres matériaux. Même si, à l'heure actuelle,

8. « Et peu de temps après, l'espoir nourrissant mon courage, je dédiai à Ludovicus Sphorcia, duc de Milan, le petit livre ayant pour titre *De la Divine proportion*. Avec tant d'ardeur que j'y ajoutai aussi les figures de notre Léonard de Vinci, gravées de ses mains, afin qu'elles puissent venir enrichir la science de l'optique ». Pacioli, 1509, lettre dédicatoire à Pier Soderini, fol. 1 (non folioté).

9. « Le frère Luca del Borgo, qui de surcroît a dessiné tous leurs contours [ceux des solides géométriques] avec des angles parfaits ou imparfaits, avec le bras de Léonard de Vinci ». Lomazzo, 1585, p. 325.

10. D'Adda, 1868, p. 123-151, en particulier p. 130-135.

11. Beltrami, 1917, p. 192 ; voir également la contribution de Caroline Vrand, dans ce volume (p. 16).

12. Blum, 1932.

13. Hind, 1938-1948, V, p. 83 ; Levenson, Oberhuber et Sheehan, 1973, p. 281 ; Milan, 1984, p. 15 ; TIB, 1999, 24/4, p. 125 ; Lambert, 1999, p. 266.

14. L'activité d'Andrea del Verrocchio en tant qu'orfèvre est documentée par les sources et au moins par le relief en argent de l'autel du Baptistère de Florence, aujourd'hui au museo dell'Opera del Duomo de Florence. Voir Butterfield, 1997, p. 218-220, n° 16.

15. « orfèvre, maître de la perspective, sculpteur, graveur, peintre et musicien ». Vasari, 1966-1987, III, p. 553. Voir également Passavant, 1864, V, p. 52-54.

aucune estampe n'est attribuée à Andrea del Verrocchio ou à son atelier, il convient de souligner combien ses modèles circulent, notamment dans le monde de la gravure. En témoignent les têtes de guerriers de profil aux casques fantasques – un sujet abondamment traité par Verrocchio et ses élèves, dont Léonard – que l'on rencontre notamment dans des burins florentins de manière fine, datés des années 1480 (et dont un exemplaire est conservé à la BnF, Réserve Ea-19 (2) – Boîte Ecu – ESTNUM 2023-2811)¹⁶. Rappelons aussi qu'Antonio Pollaiuolo, sculpteur et orfèvre, signe, vers 1470, le *Combat d'hommes nus* (FIG. 21), l'une des gravures italiennes les plus remarquables du temps. Les relations entre le jeune Léonard et Antonio et Piero Pollaiuolo ont récemment été réévaluées : en 1476, le jeune peintre fait l'objet d'une dénonciation anonyme pour sodomie, avec l'orfèvre Bartolomeo di Pasquino, collaborateur d'Antonio Pollaiuolo depuis 1469¹⁷ ; c'est sans doute aussi en fréquentant l'atelier des frères Pollaiuolo, et non celui d'Andrea del Verrocchio, que Léonard découvre certains des aspects techniques qui deviendront distinctifs de sa pratique picturale, à savoir l'*undermodelling* en ocre, l'emploi de l'huile comme médium privilégié ou la suppression de la préparation du support avec le mélange habituel de plâtre et de colle (l'exécution picturale s'effectuant sur le panneau couvert d'une couche à base de blanc de plomb)¹⁸. Les rapports entre les frères Pollaiuolo et Léonard s'éclairent encore en convoquant le *Saint Jérôme en pénitence* (dont une épreuve est conservée à la BnF, Réserve Ea-19 (2) – Boîte Ecu – ESTNUM 2023-2810)¹⁹, une estampe dérivée d'un dessin restitué à Antonio Pollaiuolo²⁰. Rarement citée par les chercheurs, cette œuvre témoigne de l'intérêt précoce que l'on accorde à la technique de la gravure dans l'atelier des Pollaiuolo. Liée aux interprétations sculpturales de Desiderio da Settignano²¹ et de Benedetto da Maiano²², la gravure marqua Léonard, qui la cite de façon presque littérale dans son propre *Saint Jérôme*. Commencé donc vraisemblablement à Florence, le tableau de l'artiste, aujourd'hui conservé au Vatican, fut ensuite transporté en Lombardie où il fut copié à plusieurs reprises. L'une de ces dérivations – une xylographie – ouvre les *Antiquarie prospettiche romane*, un court poème, avec deux sonnets dédiés à Léonard, écrit aux environs de 1496-1498 par un « *prospectivo melanese dipinctor* » (« peintre milanais spécialiste de perspective »)²³. L'homme nu, représenté avec un compas et une sphère armillaire, y est montré dans une attitude comparable à celle du saint de Léonard. Ici, toutefois, il s'agit d'un homme musclé, et non d'un vieillard émacié.

16. Hind, 1938, I, p. 48, n° A.I.57 ; TIB, 1999, 2405.041 ; Lambert, 1999, p. 92, n° 198.

17. Frosinini, 2019, p. 102.

18. Bellucci et Frosinini, 2019, p. 350-352.

19. Hind, 1938, I, p. 48, n° A.I.58 ; TIB, 1999, 2405.029 ; Lambert, 1999, p. 90, n° 195.

20. Di Lorenzo, 2022 ; Melli, 2007 ; Melli, 2023.

21. National Gallery of Art de Washington, inv. 1942.9.113 (1460-1464).

22. Metropolitan Museum of Art de New York, inv. 2001.593 (vers 1460).

23. Marani, 1999, p. 96.

LÉONARD ET LES GRAVEURS

Si aucun document ne prouve que Léonard ait été formé à la gravure ou qu'il ait lui-même gravé, plusieurs estampes traduisent de son vivant ses dessins ou des compositions qui lui sont liées. Ces œuvres sont produites à partir des dernières années du Quattrocento jusqu'aux années 1515 environ. Nous les avons regroupées en trois ensembles.

Le premier est le plus ancien. Il comprend les estampes qui portent la mention « Academia Leonardi Vinci », une inscription abrégée de différentes façons, qui permet de supposer l'implication directe du maître dans leur conception. Il s'agit des six *Nœuds* (p. 92) et du *Buste de dame couronnée* (p. 98), auquel est lié le *Buste de dame avec tresses* (p. 99). À ces huit œuvres, suivant les propositions d'Arthur M. Hind et de Mark J. Zucker, nous avons associé le *Portrait de Bernardo Bellincioni* (p. 86) et le *Saint Roch* (p. 102), dont le style et la technique évoquent les gravures de l'« Academia Leonardi Vinci ». Arthur M. Hind considère que le *Buste de dame couronnée*, le *Saint Roch* et le *Dragon et lion combattant dans un paysage* (p. 189) sont de la même main²⁴. Quant à Mark J. Zucker, il confirme l'hypothèse de son prédécesseur et estime que les six *Nœuds*, le *Buste de dame couronnée*, le *Buste de dame avec tresses* et le *Saint Roch* ont été réalisés par un seul graveur²⁵. Le spécialiste évoque notamment la manière commune et distinctive de marquer de façon contrastée et dramatique les passages d'ombre et lumière et d'interpréter avec sensibilité le *sfumato* de Léonard. L'une de ces œuvres au moins est attribuée au mystérieux monogrammiste « G. A. », qui signe le *Saint Roch* avec un G à l'envers. Cette signature correspond-elle à un choix délibéré ou à la pratique d'un graveur non professionnel ? Les différentes hypothèses concernant l'identification de cette personnalité, certainement familière de Léonard, sont présentées dans ce volume (p. 78).

Le deuxième ensemble comprend les gravures réalisées vers 1500 d'après la *Cène* de Santa Maria delle Grazie de Milan (p. 114). Il s'agit là de la seule et unique œuvre peinte de Léonard qui ait été traduite en gravure de son vivant, signe de son immédiate célébrité. La plus ambitieuse est attribuée

à Giovan Pietro Birago, miniaturiste et graveur apprécié des Sforza (p. 110). Visiblement, elle n'a pas été réalisée sous la supervision du maître florentin. Aurait-elle été exécutée à la demande de Ludovic Sforza, qui entend ainsi affirmer sa magnificence ? Du point de vue du style et des modalités de traduction de l'image, la *Cène* de Birago se détache des autres gravures réalisées

24. « The engraving (no.18) [*Saint Roch*] is the same manner as no.5 [*Dragon et lion combattant dans un paysage*] and no.13 [*Buste de dame couronnée*] ». Hind, 1938-1948, V, p. 93.

25. « The anonymous *Dragon and Lion Figh* (.002) displays a technique, common all over Italy at the turn of the century, that combines fine rectilinear crosshatching with parallel shading. It is somewhat more distinctive than usual, however, in its rather abrupt transitions between light and dark, the patchy highlights contrasting strongly with the shadows. Similar effects resulting from a similar technique are seen in two other Leonardesque engravings, the *St. Roch* (.001) and the *Profile of a Young Woman with a Garland of Ivy* (.003) ». TIB, 1999, 24/4 p. 125-126.

d'après des œuvres de l'artiste, qui rarement présentent une telle fidélité au modèle reproduit.

C'est peut-être dans l'atelier de Giovan Pietro Birago que fut initiée la troisième expérience de traduction des modèles de Léonard, de son vivant. On la doit au maître « z. A. », qui a travaillé avec Birago, comme en témoigne une série de douze panneaux d'ornements, réalisés vers 1500-1505, conçus par le maître mais en partie gravés par son collaborateur²⁶. Le même artiste signe également une gravure montrant un *Dragon et lion combattant* (p. 188), composition dont l'invention revient à Léonard. D'après Suzanne Boorsch, cette personnalité est à identifier avec Giovanni Antonio da Brescia, une hypothèse développée dans ce volume (p. 126). À cet artiste, nous associons un groupe de huit estampes réalisées d'après des modèles de Léonard : les *Trois têtes de chevaux* (p. 136), les *Quatre études pour un monument équestre* (p. 144), le *Cheval qui marche vers la gauche* (p. 152), la *Madone qui allaite l'Enfant* (p. 162) ; la *Tête de femme* (p. 168), la *Tête d'homme âgé au bonnet*, la *Tête d'homme âgé de trois quarts* et la *Tête d'homme âgé de face* (p. 174). Toutes ces gravures partagent de mêmes particularités stylistiques : les contours sont francs et nets ; les hachures sont parallèles et diagonales, jamais incurvées ou croisées ; le fond clair du papier est utilisé en réserve ; la planche est volontairement mal essuyée afin d'envelopper les formes dans une atmosphère argentée ; le clair-obscur est sophistiqué, privilégiant la délicatesse des nuances de gris ; certaines parties sont inachevées, comme dans la *Tête d'homme âgé au bonnet* dont l'anatomie du visage est décrite dans les moindres détails alors que les zones périphériques du buste sont à peine esquissées. Ces caractéristiques techniques trahissent un objectif précis : la gravure entend imiter le dessin et sa liberté expressive. Ces estampes sont d'ailleurs toutes dérivées de feuilles de Léonard ou de ses élèves, qui n'étaient pas destinées à être transposées en gravure, mais qui étaient plutôt réservées à un usage « interne », dans l'atelier. Ces dessins, parfois issus des carnets même du maître, apparaissent ainsi décontextualisés par rapport aux réflexions théoriques ou techniques auxquels ils étaient originellement associés. C'est le cas du *Cheval qui marche vers la gauche*, qui semble dérivé du folio 147r du *Codex Madrid II*, dans lequel Léonard étudie les méthodes pour la fusion du *Monument équestre à Francesco Sforza*. Signalons encore que certains sujets iconographiques du corpus ne semblent guère se prêter à une exploitation commerciale. C'est le cas des *Quatre études pour un monument équestre*, une estampe qui traduit sans doute un dessin que Léonard présenta à son commanditaire afin d'évoquer les différentes solutions pour le positionnement du chevalier et de son captif dans le *Monument*

26. Hind, 1938-1948, V, p. 79-81, n° 10 (1-12) et VI, planches 607-609 ; TIB, 1999, 24/4, 2413.009-017 et TIB, 1984, 25, 2509.035-037 ; Lambert, 1999, n°s 502-513, p. 262-265.

équestre à Francesco Sforza. Or, une telle composition devait sans doute susciter davantage l'intérêt des élèves du maître et d'artistes que celui d'un public large. Les *Têtes d'hommes âgés*, qui représentent le même individu de face et de trois quarts, doivent sans doute aussi renvoyer au monde de l'atelier, et notamment à la pratique consistant à étudier un même personnage sous des points de vue variés. À ces arguments iconographiques, ajoutons le nombre restreint d'exemplaires qui nous sont parvenus des gravures de cet ensemble. Parfois, comme pour la *Tête de femme*, une seule épreuve est connue. Cette rareté est-elle due à des circonstances liées à la conservation des œuvres ou au fait que les tirages ont été peu nombreux ? Comment expliquer de telles particularités ? Ici, la chronologie mérite d'être invoquée. Ces gravures ont probablement été réalisées dans la première décennie du Cinquecento, alors que Léonard avait quitté Milan pour retourner à Florence, en passant par la Vénétie. En l'absence du maître, ses élèves et suiveurs auraient-ils désiré conserver la mémoire de certaines pratiques d'atelier ou faire circuler des motifs emblématiques de la réflexion et de la production de Léonard ? C'est possible. Évoquons ici le *Christ portant la croix* que nous n'avons pas inséré dans notre étude mais qui mérite d'être cité car il présente des liens avec le groupe d'œuvres analysé²⁷. L'estampe est connue en un seul exemplaire, conservé au Kupferstichkabinett de Berlin (inv. 82-1883). Elle est attribuée à un anonyme lombard dont le langage évoque celui de Giovan Pietro Birago et de Giovanni Antonio da Brescia²⁸. Selon Maria Teresa Fiorio, elle traduit un dessin perdu de Léonard. Comme pour la *Madone qui allaite l'Enfant*, il en existe une version peinte issue de l'atelier du maître, qui est conservée à Los Angeles (J. Paul Getty Museum, inv. 85.PB.412) et qu'Antonio Ballarin avait attribuée à Marco d'Oggiono et datée d'autour de 1500-1507. À ces huit estampes, il convient encore d'associer un ensemble, plus tardif, qui pourrait être situé dans les années 1500-1515. Il comprend l'*Embrassade* (p. 204) et le *Portrait de dame avec feronnière* (p. 212) qui dérivent de modèles moins étroitement liés à des dessins de Léonard qui nous sont parvenus. Leur technique et leur style permettent de les rapprocher de la production de la maturité de Giovanni Antonio da Brescia, qui a pu les réaliser à Rome, peut-être avant 1516, quand Léonard quitte la ville éternelle pour répondre à l'invitation du roi de France.

LÉONARD ET LA GRAVURE COMME MOYEN D'ILLUSTRER UNE RÉFLEXION SCIENTIFIQUE

Si Léonard n'a pas pratiqué la gravure et s'il n'a pas cherché à contrôler et à encourager la traduction gravée de ses inventions en s'associant

27. Bianchi, 2012, p. 51-58.

28. L'œuvre évoque précisément la *Tête de Christ couronnée d'épines*, attribuée à Giovan Pietro Birago, connue uniquement par des tirages modernes. Voir Lambert, 1999, p. 261-262, n° 500.

avec un graveur professionnel, il semble avoir saisi les possibilités offertes par le médium pour illustrer et diffuser ses travaux théoriques. À cet égard, la fréquentation de Luca Pacioli a sans doute joué un rôle décisif. Le mathématicien se trouve à Milan entre 1496 et 1499, au moment où sont justement réalisées les gravures de l'« Academia Leonardi Vinci ». En 1498, il achève la rédaction du *De divina proportione* et demande à Léonard de lui fournir l'illustration gravée du traité, spécialement celle des polyèdres réguliers (p. 54). Selon Giovan Paolo Lomazzo, une telle expérience ne fut pas isolée²⁹. À la demande de Gentile dei Borri, Léonard aurait en effet fourni les modèles pour les gravures d'un autre traité, dédié à la lutte armée entre un cavalier et un homme à pied mais jamais publié. Surtout les premiers biographes de Léonard rapportent que le maître avait l'intention de publier des traités illustrés d'images gravées³⁰. Parmi tous ces ouvrages, le *Traité d'anatomie* était l'un des plus aboutis³¹. Selon toute vraisemblance, le manuscrit était même finalisé et prêt à être imprimé avant que le maître ne quitte Rome pour s'installer en France. On le suppose sur la base de la *Leonardi Vincii Vita* que Paolo Giovio rédige vers 1525-1526. Le médecin et historien originaire de la ville de Côme y écrit que certains dessins anatomiques de l'artiste avaient été reportés sur des plaques de métal afin d'illustrer le traité en question. On peut en déduire que l'ouvrage était achevé, tant en ce qui concerne le texte que les images : « Secare quoque noxiorum hominum cadavera in ipsis medicorum scholis inhumano foedoque labore didicerat, ut varii membrorum flexus et conatus ex vi nervorum vertebrarumque naturali ordine pingentur. Propterea, particularum omnium formas in tabellis, usque ad exiles venulas interioraque ossium, mira sollertia figuravit, ut ex eo tot annorum opere ad artis utilitatem typis aeneis excuderentur³² ». Dans ce passage, Paolo Giovio souligne les possibilités offertes par l'estampe pour pérenniser les recherches longues et difficiles que le maître a menées dans le domaine de l'anatomie. De telles considérations sont instructives d'autant qu'on les retrouve – exprimées de façon très semblable – sur l'un des dessins du maître. Sur une feuille conservée à Windsor (RCIN 919007v), qui détaille la colonne vertébrale et que Domenico Laurenza commente aussi dans cet ouvrage (p. 66), l'artiste écrit : « Farai questi ossi del collo per tre aspetti, essendo congiunti, e per tre aspetti essendo separati; o (e?) così li farai poi per due altri aspetti, cioè veduti di sotto e di sopra. E così darai la vera notitia delle lor figure. La quale

29. « Ma ritornando a professori dell'armi, eccellente, appresso ai nominati, fu Gentile dei Borri, al quale Leonardo Vinci disegnò tutti gl'huomini a cavallo, in qual modo potevano l'uno dall'altro difendersi, con uno a piedi, et ancora quelli ch'erano a piedi come si potevano l'uno et l'altro difendere et offendere per cagione delle diverse armi. La qual opera è stato veramente grandissimo danno che non sia stata data in luce, per ornamento di questa stupendissima arte [...] ». Lomazzo, 1973, II, p. 335.

30. Vecce, 2017, p. 42.

31. Vecce, 2019, p. 83.

32. « Il avait également appris, jusque dans les écoles de médecine et au prix d'un labeur inhumain et sordide, à disséquer les cadavres des criminels afin de pouvoir peindre, selon la force des tendons et la structure naturelle des articulations, les flexions et les efforts variés des membres.

è impossibile che li antichi e moderni scrittori ne potessino mai dare vera notitia senza una imme<n>sa e tediosa e confusa lunghezza di scrittura e di tempo. Ma per questo brevissimo modo del fuguarli per diversi aspetti, se ne darà piena e vera notitia e, acciò che tal benefitio ch'io dò all'omini, io insegno il modi di ristamparlo con ordine, e priego voi, o successori, che l'avaritia non vi costringa a fare le stampe in³³ [...] ». Les mots utilisés par Léonard – « che tal benefitio ch'io dò all'omini » – témoignent d'une remarquable communauté d'esprit avec l'historien et médecin originaire de Côme. Ainsi, l'estampe permet-elle un bénéfice pour les générations futures. Il n'est alors pas surprenant de constater que la réception des burins de

Giovanni Antonio da Brescia fut remarquable dans le domaine théorique, comme nous l'explicitons à plusieurs reprises dans ce volume.

Enfin, l'examen d'autres occurrences du mot « stampa » et de ses dérivés qui apparaissent dans les écrits du Florentin atteste l'intérêt que Léonard porte à la gravure et à ses possibilités. Une première note, à dater vers 1504³⁴, suggère que le maître a mené une réflexion approfondie sur la technique de la gravure et a procédé à de véritables essais. On la trouve au folio 119 du *Codex Madrid II*, aux côtés d'une démonstration géométrique. Dans ce passage, dans lequel Léonard s'adresse, en recourant au « tu » à un personnage imaginaire, c'est-à-dire lui-même, un disciple ou un lecteur, le maître invente une technique nouvelle, à mi-chemin entre la xylographie et l'eau-forte.

« Del gittare in istanpa questa opera. Metti la piastre di ferro³⁵ di bia[c]ca a uovo e poi scrivi a mancina³⁶ sgraffiando tal canpo. Fatto questo e ttu metti di vernice ogni cosa, cioè vernice³⁷ e giallolino o mmin[i]o. E sseco che è, metti i' molle, e 'l campo delle lettere fondato sulla biac[c]a a uovo fia quello che ssi leverà insieme col minio, il quale, per esser frangibile, si rinperà e llascierà le lettere apicate al rame. E poi cava il canpo³⁸ col modo tuo e tti rimarà le letere di rilievo

C'est ainsi qu'avec une extraordinaire habileté, il dessina des planches où figurent les formes des moindres parties du corps jusqu'aux veinules ténues et à l'intérieur des os, afin qu'elles fussent, produit du travail de tant d'années, gravées sur cuivre pour l'utilité de l'art ». Giovio, 2019, p. 271-272.

33. « Tu feras ces os du cou de trois points de vue, d'abord joints, puis de trois points de vue, mais séparés ; de même tu les feras de deux autres points de vue, c'est-à-dire vus d'au-dessous et vus d'au-dessus. Et tu donneras ainsi la connaissance vraie de leurs figures. Il est impossible aux écrivains antiques et modernes de jamais en donner une connaissance vraie, à moins d'y employer un temps immensément long dans des écrits ennuyeux et confus. Mais par cette façon de les figurer immédiatement sous différents points de vue, on en donnera une connaissance vraie et entière. Et afin que ce que je donne aux hommes soit en leur bénéfice, j'enseigne les façons de le reproduire par l'estampe avec ordre, et je vous prie, ô vous mes successeurs, de ne pas vous laisser contraindre par l'avarice à faire vos estampes en [...] ». L'édition et la traduction sont de Romain Descendre, que nous remercions.

34. Reti, 1971a, p. 193, rappelle que le *Codex Madrid II* peut être daté des années 1503-1505, à l'exception de dix-huit feuillets qui seraient à dater de 1491-1493. Dans le même article, l'auteur mentionne plusieurs esquisses dans les manuscrits de Léonard qui, dans des moments différents de sa carrière, témoignent de son intérêt pour l'univers de la gravure. Sur le folio 664r du *Codex Atlanticus*, on lit : « Acqua forte: libbre 1 di vetriolo, una di salnitro e una d'allume di rocco », et plus loin « Acqua forte: libbre una di salnitro, una d'allume di rocco » ; sur le folio 912, on lit : « fornello da stillare acqua forti » et, enfin, sur les folios 995 et 1038 du même *Codex Atlanticus* sont dessinées des esquisses en relation avec la conception de presses.

35. « ferro » : pour fer mais aussi pour partie métallique, cela pouvant être du cuivre, mentionné plus bas.

36. « a mancina » : peut signifier de la main gauche ou en miroir puisque le procédé de gravure inverse le sens des images.

37. « vernice » : ensemble de colorants délayés dans l'huile ; base pour les mordants, les colles ou les colorants. Sur le terme « vernice » dans les écrits de Léonard, voir Gheroldi, 2022, p. 289-308.

38. « Champlever » en français, c'est-à-dire creuser le champ à l'aide d'un mordant, selon Reti, 1971a, p. 193.

e'l campo basso. E poi ancora mistare il minio con pece greca e così calda darla, come di sopra dissi, e sarà più frangibile. E perché meglio si veghino le lettere, tigni la piastra col fumo del zolfo che ss'incorpora col rame³⁹ ».

Ladislao Reti a analysé ce passage de façon approfondie⁴⁰ tandis qu'Attilio Rossi a tenté d'expérimenter la technique décrite par Léonard, à partir d'un dessin anatomique, conservé à Windsor (RCIN 919009v), représentant les os d'une main⁴¹. Résumons. Le graveur recouvre une plaque de fer ou de cuivre d'une substance soluble, comme du blanc d'œuf mélangé avec du blanc de plomb, de façon à simuler une feuille de papier. Après avoir attendu que la plaque soit sèche, il dessine la matrice en la griffant. Ensuite, il enduit la plaque avec un vernis à base de « giallolino » ou « minio », si possible mélangé à de la poix. Le vernis pénètre dans les incisions, adhérant à la plaque à certains points seulement. La plaque est ensuite plongée dans de l'eau, le blanc d'œuf se dissout, comme le vernis, sauf dans les parties incisées. Tout le champ autour du dessin est ainsi mordu par l'acide alors que les caractères, protégés par le vernis, demeurent en relief. Il est ici nécessaire de préciser que Léonard évoque des lettres, et non des images.

L'objectif de l'artiste était en effet sans doute d'obtenir une page qui ressemblerait à celle d'un livre, sans recourir toutefois à des caractères mobiles. Le résultat aurait présenté plus de ressemblance avec un carnet, dans lequel écriture et dessin peuvent coexister et interagir aisément. L'effet final aurait été donc comparable à celui d'un incunable, à un livre manuscrit avec des illustrations, qu'à un livre imprimé. La taille-douce, obtenue à l'aide d'un mordant, permet en effet de recréer la finesse du dessin, impossible à obtenir par le biais de la xylographie. Ce souci de précision semble absolument fondamental au maître mais le procédé se heurte aux coûts financiers, qui devaient être considérables. Faut-il donc considérer que les burins exécutés d'après ses dessins n'avaient pas satisfaits le maître au point de le pousser à l'invention d'une nouvelle technique? Quoi qu'il en soit, les toutes premières expériences italiennes dans le domaine de l'eau-forte datent des années 1515 et c'est probablement pourquoi, comme le rapporte Clelia Alberici, « Léonard n'arrêtera jamais de nous épater⁴² ».

Une deuxième note de Léonard concerne une expérience d'impression. Datée des années 1508-1510 par Carlo Pedretti, elle se rencontre au folio 197v du *Codex Atlanticus*, sur une page

39. « Couvre la plaque en fer de blanc de plomb et blanc d'œuf et ensuite écrit en contrepartie, en incisant ce champ. Une fois fait cela, étale le vernis sur toute la surface, soit avec du vernis à base de *giallolino* ou du *minio*. Et dès que cela est sec, plonge dans l'eau et le champ des caractères que tu as désignés sur blanc d'œuf s'enlèvera avec le minio [c'est-à-dire le vernis], lequel étant facile à briser, se cassera et laissera les lettres collées au cuivre. Puis lève le champ à ta façon et tu obtiendras les caractères en relief sur un champ bas. Et puis encore [tu peux] mélanger le *minio* avec de la poix et l'étaler lorsque ce vernis est bien chaud, ainsi que je l'ai indiqué plus haut et cela sera plus facilement cassable. Et afin qu'on puisse voir encore mieux les lettres, colorie la plaque avec de la fumée du soufre qui s'incorpore avec le cuivre ».

40. Reti, 1971a et Reti, 1971b.

41. Voir Reti, 1971a, p. 194.

42. Milan, 1984, p. 15.

consacrée à l'étude du mouvement et de la pesanteur⁴³. Elle décrit l'impression d'une feuille de sauge, obtenue par l'encrage et la pression de ladite feuille sur du papier⁴⁴. Visiblement, Léonard souhaitait obtenir une impression blanche sur un fond noir, comme s'il s'agissait d'un dessin en réserve: le papier, recouvert d'une couche de colle noircie par la fumée d'une bougie, apparaîtrait ainsi en noir alors que la trace de la feuille d'arbre, enduite d'un mélange de blanc de plomb et d'huile, serait blanche. Comme Carlo Pedretti⁴⁵ le fait remarquer, il s'agit en fait de la technique du physio-type, procédé décrit par ailleurs de façon sensiblement différente dans le *De viribus quantitatis* de Luca Pacioli (fol. 259v-160r, 1496-1508), un traité où la dimension ludique est prépondérante, dans la présentation des énigmes mathématiques.

Au final, la relation que Léonard a entretenue avec la gravure fut paradoxale. S'il a cherché à en perfectionner la technique et s'il a eu pleinement conscience des possibilités du médium en termes de diffusion de ses recherches scientifiques, la gravure, telle qu'elle est alors pratiquée, ne lui apporte sans doute pas toute satisfaction d'un point de vue artistique. À ses yeux, elle présentait peut-être deux défauts majeurs, à savoir l'absence de couleur et la prépondérance de la ligne de contour. Par ailleurs, si la peinture constitue une copie de la nature, la gravure, copie de la copie, ne peut-elle que traduire la réalité d'une façon encore plus détournée? Aussi, l'estampe de façon intrinsèque ne peut-elle satisfaire l'idéal artistique léonardien de *mimesis*.

43. Pedretti, 1957, p. 109-117.

44. « Questa carta si debbe ta[o]gliere di fumo di candela temperato con colla dolce, e poi imbrattare sottilmente la foglia di biacca a olio come si fa alle lettere in istampa, e poi stampi[a]re nel modo comune. E così tal foglia parrà aombrata ne'cavi e alluminata nelli rilievi. Il che interv[i]ene qui il contrario » ; « Cette carte se doit préparer avec de la fumée de bougie, tempérée avec de la colle douce, et ensuite enduit subtilement la feuille du blanc de plomb à l'huile comme on fait avec les caractères à imprimer, et ensuite l'imprimer dans la façon commune. Et ainsi cette feuille semblera clair-obscurée dans les parties creuses et rehaussée dans les reliefs. Ce qu'il arrive ici à l'envers ».

45. Pedretti, 1957, p. 112.