

**LEONARDO DA VINCI**  
**LA DÉCOUVERTE EXTRAORDINAIRE DU PORTRAIT PERDU**  
*Les pourquoi d'une authentification*

conférence de  
**la Docteur CRISTINA GEDDO**

**Société genevoise d'études italiennes**  
Genève, Palais de l'Athénée, Salle des Abeilles  
2 octobre 2012

**Cercle Menus Plaisirs**  
Genève, Société de Lecture  
7 juin 2013

**LTMI**  
**Lumiere Technology Multispectral Institute**  
**Paris - Geneve**

© C.Geddo - LTMI 2012



**Cristina Geddo** est historienne de l'art travaillant à Milan, spécialiste des « léonardesques » milanais, ainsi que de la peinture et des collections lombardes aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles.

Licenciée ès Lettres à l'Università Cattolica de Milan, élève du Prof. Miklós Boskovits ; spécialisée en Histoire de l'art médiévale et moderne dans la même université ; docteur de recherche (Ph.D) à l'Université de Genève sous la direction du prof. Mauro Natale, maître de conférences à la fois en histoire de l'art moderne et en littérature italienne.

Elle a débuté avec une thèse sur Gianpietrino, le plus prolifique des élèves de Léonard de Vinci. Ses deux thèses suivantes, l'une sur le marquis Cesare Pagani et l'autre sur le cardinal Angelo Maria Durini, ont redécouvert deux figures exemplaires de mécènes et collectionneurs milanais, impliqués dans la vie politique-culturelle lombarde et européenne respectivement au tournant des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles et à l'époque des Lumières.

Depuis plus de vingt ans elle alterne ses recherches entre les deux domaines de pertinence de ces travaux, avec une méthode qui mélange *connoisseurship* et recherche d'archives.

Dans le domaine des collections, elle a exploré en pionnière des collections individuelles, mais aussi la réception chez les collectionneurs du XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle des protagonistes de la peinture milanaise du Baroque à l'époque des Lumières, tel que Cerano, Cairo, Cornara, Nuvolone, Jacob-Ferdinand Voet, Paolo Pagani, Magnasco, Ceruti et Londonio. Dans le sillage de Léonard de Vinci, elle a redécouverte le Pseudo-Boltraffio et redessiné la personnalité mal connue du Gianpietrino et son itinéraire stylistique-chronologique dans un nombre de contributions parues au fil du temps. Aujourd'hui, après la publication du livre sur le cardinal Durini (Silvana Editoriale, Milan), elle prépare la première monographie de Gianpietrino, comprenant le catalogue raisonné du maître et de son atelier.

## INTRODUCTION

Tout d'abord je tiens à remercier la Société genevoise d'études italiennes, et en particulier la présidente Mme Noëlle del Drago et Mme Adele Hetch Massaro / le Cercle Menus Plaisirs, et en particulier la directrice Mme Rachel Dudouit Elkaïm et le coordinateur M. Frédéric Elkaïm, pour avoir voulu consacrer cette journée / l'une des conférences de leurs ateliers d'expertise à la connaissance du nouveau portrait de Léonard de Vinci, lui donnant toute l'attention qu'il mérite.

Vu l'intérêt que cette incroyable découverte suscite partout, permettez moi d'introduire le sujet de cette conférence par un souvenir personnel des phases préliminaire à sa divulgation.

Quand on a affaire à la découverte d'un nouveau Léonard de Vinci, sorti de nulle part après cinq siècles d'oubli, les jambes tremblent et la raison se refuse de suivre ce que l'œil lui suggère. C'est ce qui m'est arrivé au printemps 2008, lorsque j'ai regardé pour la première fois le transparent de l'œuvre qui m'avait été envoyé pour un avis, en tant qu'experte de l'atelier milanais du maître, par M. Giammarco Cappuzzo, le consultant en art du propriétaire. Ma première réaction a donc été inspirée de la prudence et du soupçon : « c'est trop beau pour être vrai ».

Cependant, dans ce *Profil de jeune femme*, aussi intrigant qu'insidieux, il n'y avait pas seulement la fascination d'une beauté ineffable, mais aussi la « signature » du trait gaucher, l'emplacement milanaise à la fin du XVe siècle établi par le costume du sujet, et surtout le coloris « à sec », qui trahissait l'autographie de Léonard. Ayant étudié les pastels de Strasbourg de son élève Gianpietrino, je savais bien que cette technique avait été expérimentée par le maître lui-même avant 1500, mais cette preuve jusque-là n'avait pas encore fait surface. N'était-ce pas, par hasard, l'œuvre qui m'était tombée du ciel ?

C'est cela qui m'a incité à relever le défi et entamer les recherches abouties à l'étude qui a présenté l'œuvre à la communauté scientifique comme un nouveau Léonard de Vinci.

J'étais bien consciente du risque et de la responsabilité que j'allais prendre, d'autant plus qu'à cette époque le léonardiste prof. Martin Kemp n'était pas encore entré dans la scène, et il y avait seulement deux avis favorables, ceux du dr. Nicholas Turner et de la prof. Mina Gregori.

Ainsi, je me rendis à Paris pour inspecter l'original chez le propriétaire, M. Peter Silverman, et visiter le laboratoire de Lumiere Technology, en confirmant mes impressions. Le scientifique Pascal Cotte et l'informaticien Jean Pénicaut me montrèrent les premiers résultats d'une investigation technologique à l'avant-garde qui, dans un cas difficile tel que le nôtre, allait jouer un rôle fondamental dans le processus de connaissance de l'œuvre.

En juin 2008 j'avais terminé mon étude, qui, entravée par une suite de silences et de refus, sera finalement publiée un an et demi plus tard dans la revue de l'Université de Pavie [C. Geddo, « Il "pastello" ritrovato: un nuovo ritratto di Leonardo? », dans *Artes*, no. 14, 2008-2009, p. 63-87].

Après a paru la monographie exemplaire de Kemp et Cotte, où le portrait est baptisé « La Bella principessa », suivie plus récemment par les découvertes éclatantes faites par les deux auteurs sur la suggestion du prof. Edward Wright, qui ont brillamment porté à bien le processus d'authentification de l'œuvre [M. Kemp, P. Cotte, con introduzione di N. Turner e un contributo di E. Schwan, *“La Bella principessa” di Leonardo da Vinci, ritratto di Bianca Sforza*, Firenze 2012 (première édition anglaise, London 2010)].

Nous savons maintenant que ce portrait sur parchemin (vélin) presque certainement a été découpé de la *Sforziada* de la Bibliothèque Nationale de Varsovie, un incunable enluminé par Giovan Pietro Birago. Ce livre en vélin avait été commandé par le duc Ludovico Sforza dit il Moro, le patron de Léonard, à l'occasion du mariage en 1496 du général Gian Galeazzo Sanseverino et de sa fille légitimée Bianca Sforza, âgée de ca. quatorze ans et décédée dans la même année, avec laquelle a été donc identifiée la *Belle princesse*.

Le but de cette conférence n'est pas de relater les découvertes des collègues, mais de vous introduire à la connaissance de l'œuvre et d'essayer de convaincre même les derniers sceptiques et détracteurs que l'attribution à Léonard tient parfaitement.



1. LÉONARD DE VINCI, *Portrait de jeune femme dite « La Belle princesse »*  
(Collection particulière, en dépôt au Port franc de Genève). Pierre noire, pierre rouge et craie blanche, plume et encre, sur vélin.

## ANALYSE

### PARS « DESTRUENS » :

#### L'ÉLIMINATION DES ALTERNATIVES

Avant de commencer notre analyse, il convient de présenter l'œuvre dans sa nature physique. Il s'agit d'un *Portrait de jeune femme* vu de profil à gauche (fig. 1), dessiné et colorié à la pierre noire, à la pierre rouge (ou sanguine) et à la craie blanche, et rehaussées à la plume et l'encre, sur une feuille de parchemin de 333 x 238 mm, monté sur une vieille planche de chêne. Sur la marge gauche on décèle les trois trous d'aiguille de la reliure d'origine.

Mon exposé sera partagée en deux parties : la première « destruens », la deuxième « construens ».

Dans la partie détruisant nous examinerons et écarterons les alternatives à la thèse de la paternité de Léonard. Dans celle construisant nous entrerons dans le vif du sujet, en expliquant les raisons de la reconnaissance.

Allons donc voir pourquoi ne tiennent pas les hypothèses qu'il s'agisse de :

- 1) une œuvre du XIXe siècle en style léonardesque
- 2) un faux
- 3) une copie d'après un Léonard perdu
- 4) une œuvre de l'école du maître

Première hypothèse :

#### I. Œuvre du XIXe siècle en style léonardesque

Ce portrait – provenant de France, comme l'attestent les deux cachets de la douane de Paris imprimés au dos du panneau –, pendant la deuxième moitié du XXe siècle était conservé juste à Genève. Il faisait partie de la collection de Jeanne et Giannino Marchig, un peintre-restaurateur bien connu qui le considérait un original florentin du XVe siècle, peut-être de Domenico Ghirlandaio. Par contre, lors de sa parution chez Christie's à New York en 1998 le portrait a été catalogué avec un peu d'imagination comme École allemande du début du XIXe s'inspirant de la Renaissance, ce qui implique une référence aux Nazaréens.

Mais pourquoi ne pourrait-il pas s'agir d'une œuvre en style léonardesque, issue du goût néo-renaissance de la deuxième moitié du XIXe siècle ?

Parce que cette hypothèse est exclue par deux éléments :

- 1) Le texte du carbon 14, qui a daté le vélin entre 1440 et 1650, le ramenant implicitement au XVe siècle, c'est-à-dire à l'époque du costume de la jeune femme.
- 2) L'état de conservation de l'oeuvre et les restaurations qu'elle a subi.

Même à l'œil nu on perçoit très bien la dégradation du matériau, déclarante l'ancienneté de l'œuvre. Mais la réflectographie infrarouge en fausses couleurs de Lumiere Technology (fig. 2) nous permet de dégager les lacunes et les abrasions de la couleur, correspondantes aux taches jaunes sur fond bleu, évidentes notamment sur le cou, la joue et au dessus de la paupière supérieure.

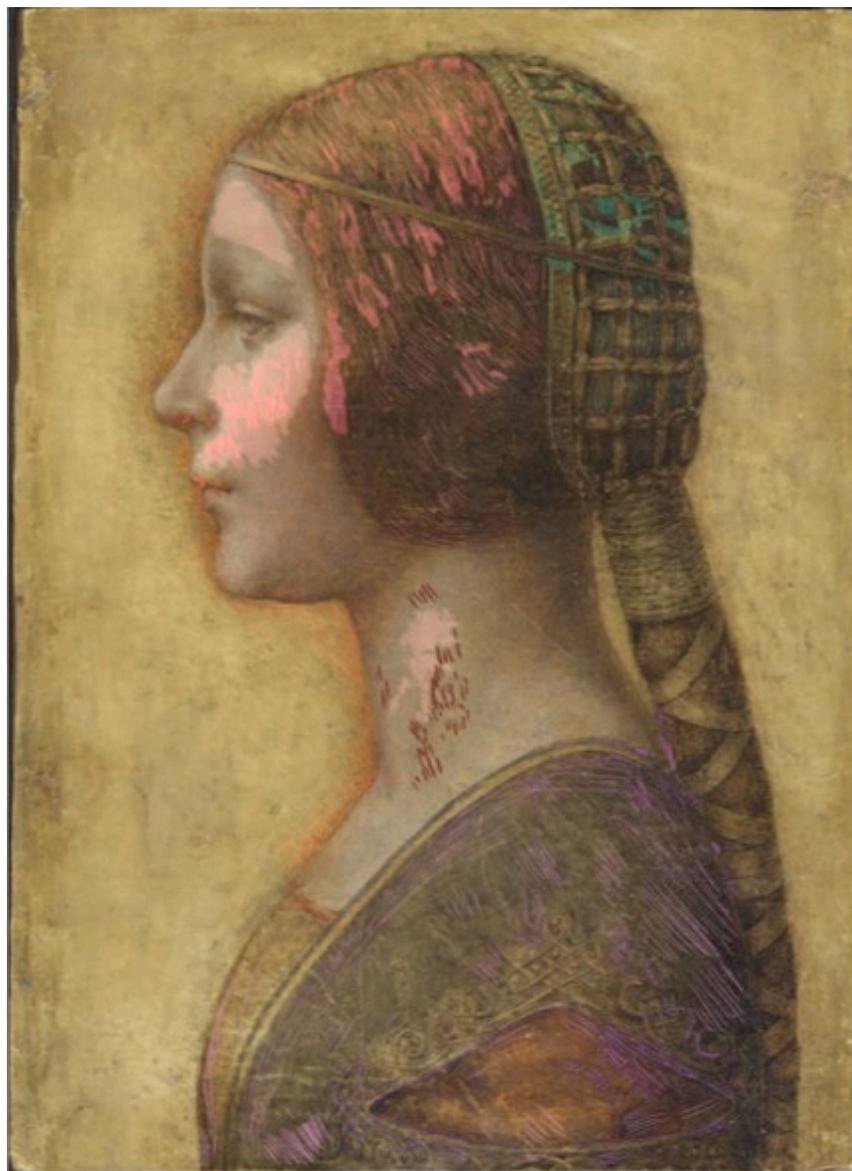


2. LÉONARD DE VINCI, *La Belle princesse* (Collection particulière),  
*Réfectographie IR fausses couleurs, 900 nm.* (Lumiere Technology).

C'est pourtant la « Carte des restaurations », établi par Cotte (fig. 3), qui détecte et visualise par des fausses couleurs toutes les repeints et les retouches faits à l'occasion de vieilles restaurations, nous pourvoyant un instrument d'évaluation objective de l'état de l'œuvre.

Nous en déduisons, confirmant notre impression visuelle, que le dessin, le modelé et le coloris sont originaux et pour la plupart intacts. Cependant, le travail apparaît fort retouché, et ces interpolations en troublent la lecture et alourdissent l'ensemble. En effet le restaurateur plus ancien, outre renforcer des lignes à l'encre, ne s'est pas conformé à la technique « à sec » de l'original, en utilisant des couleurs liquides, comme l'aquarelle et le blanc de plomb.

C'est ce maquillage *fin de siècle* qui a confondu l'expert de Christie's, mais je vous invite à distinguer à l'œil nu entre le teint diaphane, rose pâle, de la carnation original aux crayons, et le pigment plus couvrant rose mièvre de la restauration picturale, étalé à la brosse sans cohérence sur la joue et le front.



3. LÉONARD DE VINCI, *La Belle princesse* (Collection particulière),  
*Carte des restaurations de Pascal Cotte* (Lumiere Technology).

Deuxième hypothèse :

## II. Faux du XXe siècle

Ne pourrait pas être tout cela le résultat de l'artifice et de la tromperie? Nous savons que les faussaires les plus rusés du XXe siècle utilisaient des supports et des matériaux de l'époque, ainsi que des techniques sophistiquées de vieillissement.

Cependant, l'hypothèse que la *Belle princesse* soit un faux prodigieux dans le style de Léonard de Vinci de la première moitié du siècle dernier doit faire face à deux objections difficiles à surmonter :

**1)** Le faussaire aurait manqué son but, car le portrait a toujours demeuré dans l'obscurité des anonymes et, lors de sa parution sur le marché, a été vendu comme une œuvre du XIXe siècle.

**2)** Quel faussaire aurait pensé de fabriquer un « Léonard de Vinci » vraisemblable et vendable, utilisant un support et une technique qui n'avaient pas d'équivalents dans l'œuvre de l'artiste ?

Voilà un dessin à l'encre en style léonardesque (fig. 4) d'un fameux faussaire des maîtres anciens, Eric Hebborn, auteur d'un livre très instructif, *Il manual del falsario (Le Manuel du faussaire d'art, 1995)*.

Je vous laisse à juger de la qualité de ce dessin. Quant à l'invention, selon un stratagème typique des faussaires il combine trois sources différentes (la main de *La Dame à l'hermine* et deux études pour *La Vierge aux fuseaux* à la pierre rouge), imitant de façon grossière les hachures de gaucher de Léonard.

Vu le résultat, Hebborn a bien raison de recommander à ses collègues de ne pas se mesurer avec les géants de l'art, comme Raphaël ou Léonard : d'un côté parce qu'ils ne sauraient pas égaler leur talent ; de l'autre parce que les experts sont tellement méfiants, quand on découvre un grand nom, qu'ils rejettent souvent même les découvertes authentiques !



4. ERIC HEBBORN, *Buste de femme*, dessin en style léonardesque, ante 1995. Plume et encre sur papier.

Troisième hypothèse :

### III. Copie d'époque d'un modèle perdu de Léonard

Si ce n'est pas le cas du faux, ce n'est même pas le cas de la copie d'époque d'après un original perdu de Léonard.

Cette hypothèse ne tient pas debout face à la sensibilité extrême du travail, qui n'est pas le caractère des copies, mais surtout face à la présence de nombreux *pentimenti* (repentirs).

On les décèle mieux dans la réflectographie infrarouge de Lumiere Technology (fig. 5).

Observez la trace d'une ligne parallèle le long du contour du visage et du cou, ainsi que dans la partie postérieure du cou, qui était à l'origine plus mince ; le halo du contour préliminaire de l'épaule ; et les traits effacés autour de la nuque, suggérant une modification de la position de la tête.

Tous ces corrections effectuées par l'auteur au cours de l'élaboration du travail témoignent du processus de création d'une œuvre originale et d'un portrait dessiné tout probablement d'après nature.



5. LÉONARD DE VINCI, *La Belle princesse* (Collection particulière), *Réflectographie IR, 900 nm.* (Lumiere Technology).

Quatrième hypothèse :

#### IV. Œuvre de l'école de Léonard

Nous voilà finalement à la dernière hypothèse : pourrait s'agir-t-il d'un travail du cercle ou de l'atelier de Léonard de Vinci ? A la dernière décennie du XVe il y avait, outre Léonard, deux portraitistes travaillant à Milan pour la cour de Ludovico il Moro et fort influencés par le maître toscan : le Maestro della pala Sforzesca et Giovanni Ambrogio de Predis.

Le premier, bouleversé par l'arrivée de Léonard, mêle le style novateur de ce dernier et l'école lombarde de la Renaissance, avec un résultat lourd et un peu maladroit.

Voilà le détail du portrait en profil de la femme du Moro, Beatrice d'Este, dans le rétable de la Pinacoteca de Brera à Milan qui a donné le nom au maître, commandé par le Moro en 1494 (fig. 6).



6. MAESTRO DELLA PALA SFORZESCA, *La Vierge à l'enfant, quatre saints et la famille de Ludovico il Moro* (Pinacoteca di Brera, Milan), 1494-1495, détail de Béatrice d'Este. Huile sur panneau.

De Predis, ami et associé de Léonard dans le contrat pour la *Vierge aux Rochers*, est un portraitiste plus cohérent et distingué, mais également conditionné par les règles d'apparat.

Regardez, par exemple, le *Portrait de Bianca Maria Sforza* à la National Gallery de Washington (fig. 7), datable vers 1493, l'année de son mariage avec l'empereur Maximilien d'Autriche.

Contrairement à l'auteur de notre portrait, de Predis reproduit, fidèlement et non sans erreurs de perspective, le profil inesthétique et inexpressif du modèle, et se plaît à décrire le brocart et les bijoux affichants le rang de la princesse.

En fait, la *Belle princesse* se rapproche mieux de la *Dame au filet de perles* à la Pinacoteca Ambrosiana (fig. 8), datant de quelques années avant, un portrait ravissant et sans défauts que, à mon avis, il faudrait rendre à de Predis, assisté par Léonard.

La comparaison met en relief la différence de main, mais aussi les caractères fort léonardesques de ce portrait brillant : notamment le schéma du profil, le filet de rubans noués et la frise brodée sur le vêtement rappelant les « nodi vinciani », tandis que l'éclat de l'or et des perles dans l'obscurité rappelle les effets de la *Vierge aux rochers*.

Par rapport à ces portraits de cour issus du même milieu, la *Belle princesse* n'a pas de fins de célébration, étant caractérisée par une extrême sobriété, qui vise à faire ressortir la beauté et l'élégance naturelles du modèle. Nous vient à l'esprit un passage du *Libro di pittura*, où Léonard loue la beauté sans artifices.



7. AMBROGIO DE PREDIS, *Portrait de Bianca Maria Sforza* (The National Gallery, Washington), 1493 ca. Huile sur panneau.



8. AMBROGIO DE PREDIS, *Dame au filet de perles* (Pinacoteca Ambrosiana, Milan), 1488-1490 ca. Huile sur panneau.

En regardant dans l'atelier de Léonard à l'époque de son premier séjour milanais, l'élève qui a tiré le plus grand profit de ses enseignements est Giovanni Antonio Boltraffio.

Tout en étant aussi un excellent portraitiste, il est doté d'une personnalité si forte qu'il est difficile de confondre sa main avec celle de son maître.

Son goût pour la synthèse des formes et des volumes, mis en valeur par une coupe nette de la lumière et de l'ombre, plutôt que pour l'investigation analytique et le « sfumato » de Léonard, ressort bien de ce charmant *Portrait de jeune femme* à l'Ambrosiana, datant vers 1502 (fig. 9), d'une grande souplesse picturale, réalisé au pastel avec une technique issue de celle de la *Belle princesse*.

Peut-on envisager que quelqu'un de ces peintres ait des atouts pour poser sa candidature comme auteur de la *Belle princesse* ? Ce n'est vraiment pas le cas.

Ce n'est plus une question de style ; c'est une question de hachures, penchées vers la droite ou vers la gauche. En effet, d'après un examen rapide des dessins des suiveurs du maître on se rend compte qu'ils sont tous droitiers : Léonard est le seul peintre gaucher travaillant à la cour du Moro.

Il suffit donc cette constatation pour écarter la possibilité qu'on vient d'examiner.



9. GIOVANNI ANTONIO BOLTRAFFIO, *Portrait de jeune femme*, étude préparatoire pour la *Sainte Barbare* de la Galerie Nationale de Berlin de 1502 (Pinacoteca Ambrosiana, Milan), 1502 ca. Fusain, pastels marron, jaune, rouge et ivoire sur papier préparé.

Nous allons donc à la pars « construens » :

**PARS « CONSTRUENS » :**

**SOUTENANCE DE LA PATERNITÉ DE LÉONARD DE VINCI**

Maintenant que nous avons débarrassé le champ de toutes les pièges et des alternatives possibles, nous pouvons finalement mettre en place la thèse de la paternité de Léonard de Vinci.

Nous allons soutenir cette thèse sur la base des six arguments suivants, dont le premier et le cinquième ont la valeur de preuves irréfutables :

- 1) les hachures de la main gauche
- 2) la coiffure du modèle, situant le portrait à Milan à l'époque du premier séjour de Léonard
- 3) les caractères typologique et stylistique du portrait
- 4) la maîtrise suprême de l'exécution
- 5) la technique expérimentale, qui se rattache à deux passages des manuscrits du maître
- 6) l'intégration cohérente de l'œuvre dans le parcours artistique de Léonard

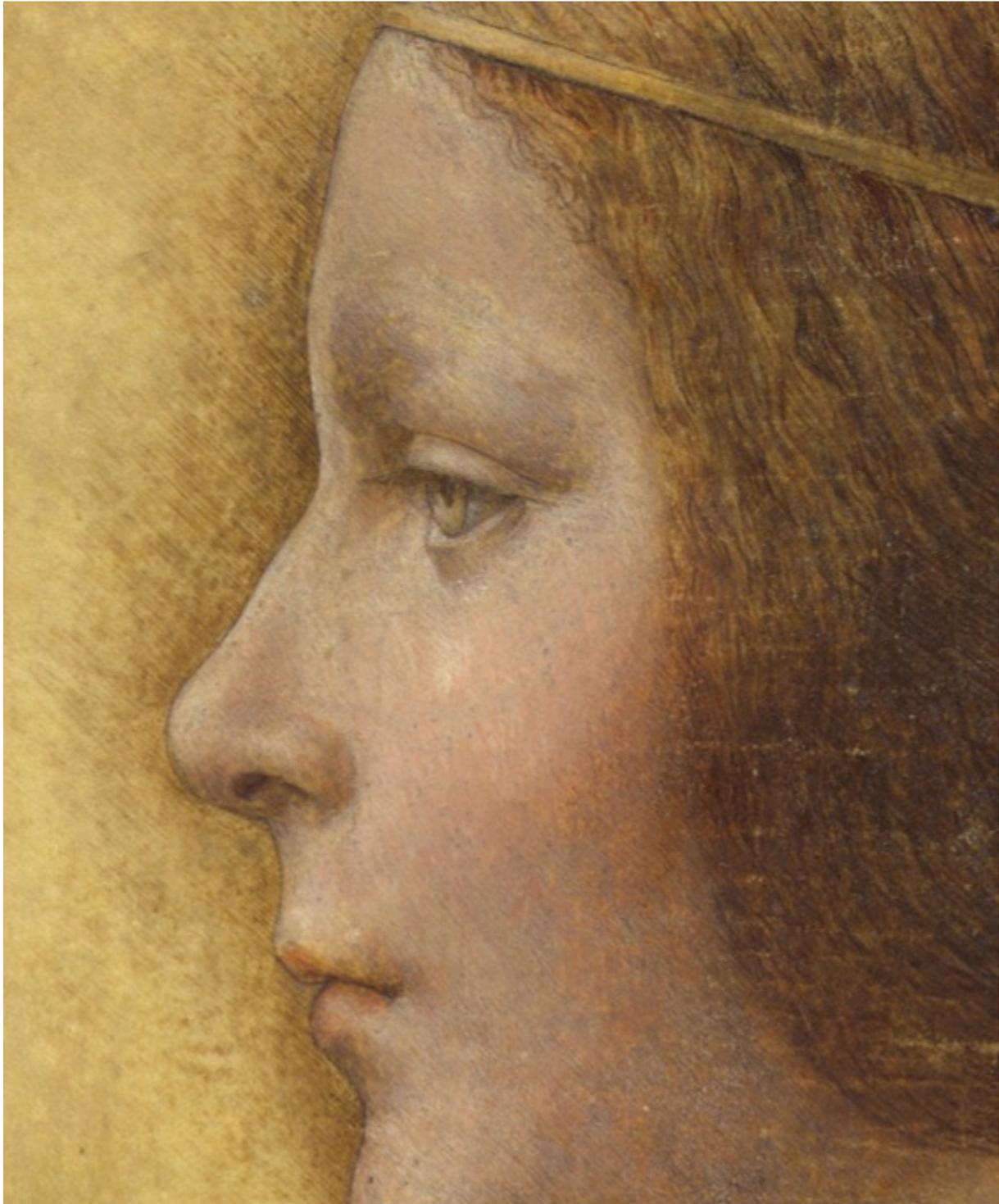
Premier argument :

**I. Hachures de la main gauche**

Comme je viens d'expliquer, les hachures parallèles réalisées de la main gauche sont la « signature » des dessins de Léonard.

Vous pouvez comparer les hachures du droitier Boltraffio (fig. 9), qui partent du bas à gauche pour remonter vers le haut à droite, avec celles du gaucher Léonard (fig. 1), qui partent du bas à droite pour remonter vers le haut à gauche (ou vice versa).

Tout le visage de la *Belle princesse* est modelé par des hachures de ce type, mais nous voyons plus facilement dans ce détail les hachures du fond à la plume et l'encre (fig. 10a), similaires à celles d'autres dessins de l'artiste, comme l'*Étude d'homme de profil* du British Museum, datant toujours des années 1490 (fig. 10b).



10a. LÉONARD DE VINCI, *La Belle princesse* (Collection particulière), détail du profil.



10b. LÉONARD DE VINCI, *Étude d'homme de profil* (The British Museum, Londres), 1490-1495 ca. Plume et encre sur papier.

Deuxième argument :

## II. Coiffure du modèle, situant le portrait à Milan à l'époque du premier séjour de Léonard

Pour le deuxième élément, j'attire votre attention sur la coiffure très particulière de la jeune femme, qu'on a déjà rencontrée dans les portraits de la *Pala Sforzesca* et de de Predis (fig. 6-7). Les cheveux ressemblent en une longue queue maintenue en place par des rubans, appelée *coazzone*, ainsi que la petite coiffe à l'arrière de la tête et la *lenza*, se conforment à une mode en vigueur à Milan au dernier décennie du XVe siècle, disparue avec l'arrivée des conquérants français en 1500.

Le *coazzone* s'avère donc un élément déterminant pour lier le portrait au temps où Léonard était au service de Ludovico il Moro.

J'expose le troisième et le quatrième argument ensemble, à savoir :

## III. Caractères typologique et stylistique du portrait

### IV. Maîtrise suprême de l'exécution

En ce qui concerne les caractères typologiques et stylistique du portrait, ainsi que la maîtrise formidable de son auteur, je vais faire quelques remarques, ne voulant pas vous ennuyer avec une analyse trop minutieuse.

Ce qui m'a frappé davantage c'est la force magnétique de l'œil (fig. 11), sa structure anatomique parfaite et la transparence de l'iris jaune-vert qui reflète la lumière du jour, exploitant la couleur naturelle du vélin.



11. LÉONARD DE VINCI, *La Belle princesse* (Collection particulière), détail de l'œil.

Nous voyons aussi la ligne de contour du profil, aussi nette que sensible, qui ramène à l'école florentine de la Renaissance et au *Profil de dame* de Pollaiuolo au Musée Poldi Pezzoli de Milan, à savoir aux racines de Léonard.

Ce type d'œil et cette ligne flexible, revenant sur elle-même pour se rapprocher le plus possible de la physionomie du modèle, nous les retrouvons également dans le *Profil de femme* à Windsor Castle (fig. 12), dessiné à la pointe d'argent vers la fin de la première période florentine ou le début du séjour milanais.



12. LÉONARD DE VINCI, *Profil de femme* (The Royal Library, Windsor Castle, no. 12505), ca. 1480-1485.  
Pointe d'argent sur papier préparé chamois pâle.

Puis nous admirons cette merveilleuse cheveleure frisée, animé par une subtile texture graphique, un peu bâclé par les retouches : elle donne l'impression de vibrer à l'air, en captant la lumière du soleil dans ses reflets dorés et cuivrés.

Je fais remarquer que cette vision, capturant l'objet plongé dans l'atmosphère jusqu'à la moindre parcelle, est typique de Léonard, et n'est pas partagé par aucun de ses disciples.

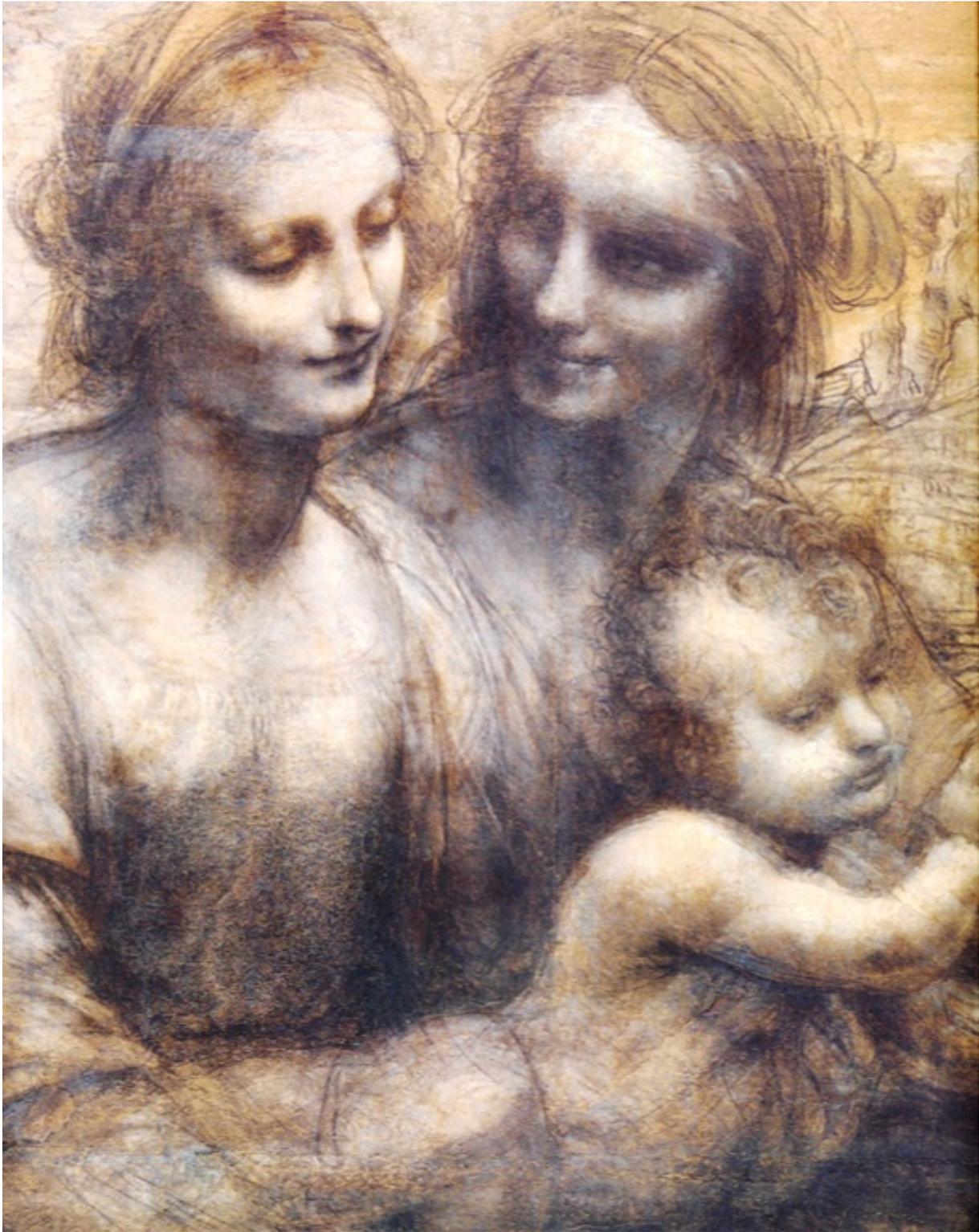
Nous apprécions également la perspective impeccable du filet aux cheveux, raccourci au sommet pour souligner la convexité de la tête.

Et finalement nous soulignons un élément de toute évidence léonardesque comme l'entrelacement décorant la frise du filet et l'étrange ouverture triangulaire du vêtement (la seule anomalie du portrait), qui se rattachent aux célèbres *nodi vinciani*, dessinés par Léonard pour les gravures de l'« Academia Leonardi Vinci » à l'Ambrosiana (ca. 1495) et dans le berceau en trompe-l'œil de la « Sala delle Asse » du Château Sforza en 1498.

Permettez moi d'ajouter deux réflexions ultérieures, qui nous conduisent dans la même direction.

**1)** Ce portrait semble se conformer aux théories sur la représentation figurative exposée par Léonard dans son *Libro di pittura* et appliquées à ses travaux. Par exemple, le reflet doré au sommet de la tête nous indique que la lumière tombe du haut, côté gauche, et Léonard recommande l'éclairage du haut, car il produit des ombres charmantes sur les visages. Ce sont juste les ombres transparentes et les abondants rehauts de blanc qui modèlent doucement le *sfumato* de la *Belle princesse*, tandis que les rehauts à l'encre le détachent du fond et lui donnent la force plastique d'un bas relief.

Pour sa souplesse et cet effet sculpté, ce clair-obscur peut bien être comparé à celui du carton de la *Sainte Anne* de Londres (fig. 13), dessiné avec les mêmes *media*, sauf la sanguine, vers 1500.



13. LÉONARD DE VINCI, *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant Jésus bénissant Saint Jean Baptiste* (The National Gallery, London), vers 1500, détail. Pierre noir et craie blanche sur papier beige foncé.

2) La deuxième considération porte sur la connaissance approfondie de l'anatomie humaine, montrée par l'auteur de la *Belle princesse*. Si on regarde attentivement la tête, on peut y entrevoir la structure du crâne, la cavité orbitaire, la mâchoire et la pommette fort saillante.

Qui aurait eu un œil si pénétrant à voir au-delà des apparences, si ce n'est Léonard de Vinci, qui pratiquait la dissection des cadavres?

Remarquez encore qu'il nous fait percevoir le creux de la joue et le relief de l'oreille au dessous des cheveux rassemblés. Ce n'est pas par hasard qu'on retrouve cette même finesse dans la *Tête de femme presque de profil* du Louvre (fig. 14), un charmant portrait d'après nature à la pointe métallique, préparatoire pour la *Madonna Litta* du début des années 1490.



14. LÉONARD DA VINCI, *Tête de femme presque de profil* (Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Paris), 1490-1492 ca. Pointe de métal et rehauts de blanc sur papier préparé gris pâle.

Cinquième argument de notre démonstration :

## **V. Technique expérimentale, se rattachant à deux passages des manuscrits du maître**

Contrairement à ces dessins, conçus comme des étapes intermédiaires dans le processus de création d'une œuvre d'art finale, la *Belle princesse* est elle-même l'œuvre définitive et autonome. C'est cela qui explique son caractère très achevé et formel, quoique alourdi par les repeints, qui ne s'accorde pas avec la fraîcheur de touche des dessins, puisque le style d'une œuvre d'art est étroitement liée à sa fonction.

De fait, celle que nous avons sous les yeux est une œuvre unique, exécutée avec une technique unique, oscillant entre le dessin, la peinture et la miniature.

C'est juste dans ce procédé nouveau et expérimental, qui se cache la preuve incontestable de l'autographie de Léonard. Il s'agit d'un mélange singulier de matériaux et de techniques : le parchemin, un support inhabituel pour le dessin et à cette époque uniquement utilisé pour les miniatures de manuscrits ou de livres de luxe ; les rehauts à la plume et à l'encre ; l'alliance des pierres noire et rouge et de la craie blanche, qui, étalées aux hachures et estompées sur le fond jaunâtre du vélin, donnent à ce portrait un coloris presque naturaliste (le rose chair de la carnation, le marron doré des cheveux, ainsi que le gris-vert et le cuivre des vêtements).

Il s'agit de la technique française dite du « crayon », et plus spécifiquement des « trois crayons », qui est à l'origine du pastel.

Cette nouvelle technique, qui remonte à Jean Fouquet et prendra son essor au XVI<sup>e</sup> siècle avec les deux Clouet (depuis 1516) et Holbein – précurseurs de la floraison européen du XVIII<sup>e</sup> siècle –, n'était pas du tout connue en Italie à la fin du XV<sup>e</sup> siècle.

C'est juste Léonard de Vinci qui l'apprend et la perfectionne le premier, comme le témoigne le maître lui-même dans deux passages cruciaux de ses manuscrits, pas datés mais datables dans la deuxième moitié des années 1490.

**1)** Dans un passage du *Codex Atlanticus* (Biblioteca Ambrosiana, Milan), à savoir une liste de choses à faire avant de quitter Milan connu sous le nom de « Mémoire de Ligny », Léonard se propose d'apprendre du peintre français Jean Perréal, dit Jean de Paris (1460 ca-1530), présent à Milan avec l'armée du roi de France, « la manière de colorier à sec », ainsi que sa boîte de couleurs, sa tempera des carnations, et la façon de dissoudre la gomme-laque, c'est-à-dire le fixatif du crayon.

*« Piglia da Gian di Paris il modo de colorire a secco, e 'l modo del sale bianco e del fare le carte impastate, solie in molti doppi, e la sua cassetta de colori. Impara la tempera delle carnage. Impara a dissolvere la lacca gomma ».*

De fait, le seul crayon de Perréal qui a vu le jour jusqu'à présent est le *Portrait de Jean Le Veneur*, évêque-comte de Lisieux depuis 1505, conservé à l'Ermitage de Saint Pétersbourg (fig. 15a), exécutée avec la technique dite des « deux crayons », c'est-à-dire la pierre noire et rouge, aussi que le *Portrait de Charles VIII*, considéré une copie d'après Perréal (fig. 15b).



15a. JEAN PERRÉAL, *Portrait de Jean Le Veneur* (Ermitage, Saint Pétersbourg), première décennie du XVI<sup>e</sup> siècle. Pierre noire et rouge sur papier.

15b. JEAN PERRÉAL (copie d'après), *Portrait du roi Charles VIII* (Ermitage, Saint Pétersbourg), ante 1498. Pierre noire et rouge sur papier.

Pour chercher de contextualiser le rencontre entre Léonard et Perréal, qui établit le *terminus post quem* de notre portrait, il convient de donner un aperçu de la question de la datation du « Memorandum Ligny ».

Ce passage chiffré nous révèle un projet secret de Léonard, finalement raté. L'artiste envisageait de quitter Milan pour se rendre à Naples avec Louis de Luxembourg comte de Ligny, capitaine des armées de France, pour s'établir dans cette ville sous la protection du nouveau seigneur et mécène français, entre autre commanditaire de Perréal et de Bramantino.

Comme Ligny a conduit toutes les deux campagnes françaises d'Italie, le « Memorandum Ligny » a été rattaché ou à l'expédition de Charles VIII contre le royaume de Naples (1494-1495), et donc à son passage à Pavie en 1494 ; ou bien à la conquête du duché de Milan par Louis XII en 1499.

À mon avis, tous les éléments sont en faveur de la deuxième hypothèse : l'échec du plan diplomatique de Ligny pour la reprise du royaume de Naples, qui expliquerait le projet échoué de Léonard ; la recherche par l'artiste d'un nouveau patron parmi les conquérants français, après la chute du Moro ; le réemploi des crayons de Perréal au début de 1500 dans le *Portrait d'Isabelle d'Este* (fig. 23) ; et finalement les séjours de Perréal et de Ligny à Milan, qui ne sont documentés qu'en 1499.

Quoi qu'il en soit, c'est sûr que Léonard et Ligny se sont rencontrés. À ce propos, je pense que dans ce petit tête d'homme, esquissée à la pierre rouge sur une page surécrite du *Codex du vol des oiseaux* (fig. 16a), il faut reconnaître le portrait du capitaine français fait par Léonard à l'occasion de cette rencontre. J'ai avancé cette proposition en raison de sa fort ressemblance physiologique avec le *Portrait de Ligny* de Jean Perréal au Musée Condé de Chantilly (fig. 16b), dessiné à la pointe d'argent vers 1500 (grands yeux clairs et divergents, nez aquilin, prognathisme, barbe courte et type de chapeau).



**16a. LÉONARD DE VINCI, *Portrait de Louis de Luxembourg, comte de Ligny* ?  
(*Codex du vol des oiseaux*, Biblioteca Reale, Torino), 1499 ? Pierre rouge sur papier.**

**16b. JEAN PERRÉAL, *Portrait de Louis de Luxembourg, comte de Ligny*  
(Musée Condé, Chantilly), 1500 ca. Pointe de métal sur papier.**

J'arrive à la deuxième note dans les manuscrits de Léonard, qui nous intéresse.

**2)** Dans un passage négligé du *Codex Forster II* (Victoria and Albert Museum, Londres), Léonard note la recette pour fabriquer les crayons à colorier à sec, en liant les couleurs en poudre avec de la cire.

« *Per fare punte da colorire a secco, tempera con un po' di cera e non cascherà. La qual cera dissolverai con acqua, che, temperata la biacca, essa acqua distillata se ne vada in fumo e rimanga la cera sola* ».

Découvrons ainsi que l'invention des pastels à la cire, dont l'origine n'était pas connue, revient sans doute à Léonard lui-même, un génie obsédé par les questions techniques et les expériences.

De ce passage on peut déduire que Léonard perfectionne et enrichit la technique apprise du collègue français, après l'avoir expérimentée en pionnier.

Un petit *corpus* de dessins à pastel, de qualité remarquable, témoignent de l'existence d'une véritable École léonardesque du pastel, négligée par les études, dont Léonard est de toute évidence le responsable. Dans cette école, fleurie depuis 1500 jusqu'aux années 1520, sont impliqués les principaux disciples et suiveurs du maître, entre la première et la deuxième génération de « léonardesques », tels que Boltraffio, Marco d'Oggiono, Andrea Solario, Gianpietrino et Bernardino Luini.

Je vous donne quelques exemples.

Le plus précoce de ces pastels est le *Portrait de femme* de Boltraffio aux Uffizi (fig. 17), préparatoire pour la Vierge de la *Pala Casio* daté de 1500 (Musée du Louvre, Paris).



**17. GIOVANNI ANTONIO BOLTRAFFIO, *Portrait de femme*, étude préparatoire pour la Vierge de la *Pala Casio* au Louvre daté de 1500 (Galleria degli Uffizi, Florence), 1500. Fusain, pastels jaune et rouge, craie blanche sur papier préparé verdâtre.**

Ce *Portrait d'homme* de Solario toujours aux Uffizi (fig. 18), de la première décennie de 1500, est le seul crayon léonardesque sur parchemin que j'ai pu repérer (je me propose un approfondissement).



**18. ANDREA SOLARIO, *Portrait d'homme* (Galleria degli Uffizi, Florence), 1506-1508 ca.** Fusain et pierre rouge, avec des touches de blanc de plomb, sur un parchemin de réemploi.

Voilà un charmant *Portrait de dame* au pastel de Luini (fig. 19).

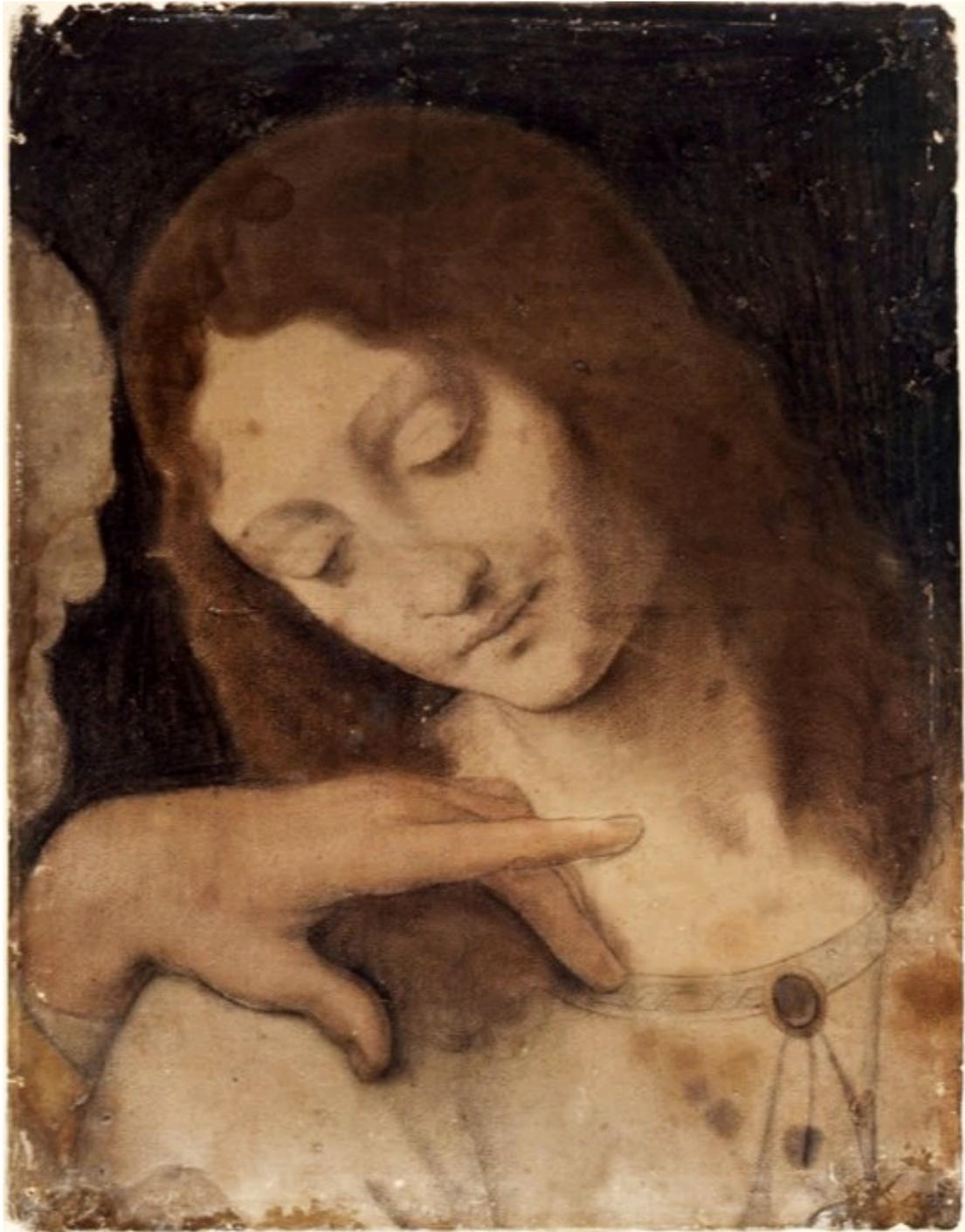


19. BERNARDINO LUINI, *Portrait de dame, probablement Ippolita Bentivoglio* (Albertina, Vienne), 1520-1522 ca.  
Fusain, pierre noire, pastels jaune, rouge et blanc sur papier.

Pour finir, je vous montre deux exemples de la célèbre série de *Têtes du Christ et des apôtres* du Musée de Strasbourg (fig. 20-21), tirées de la *Cène* du réfectoire de Santa Maria delle Grazie à Milan, à la dimension de l'original. Ces pastels admirables étaient considérés de Boltraffio avant que je ne les attribue au jeune Gianpietrino, en les reliant à la copie d'après la *Cène* de la Royal Academy of Arts, que vous aurez récemment vu à l'exposition sur Léonard de Vinci à Londres [C. Geddo, « Disegni leonardeschi dal *Cenacolo*. Un nuovo nome per le *Teste* di Strasburgo », dans *"Tutte le opere non son per istancarmi"*. *Raccolta di scritti per i settant'anni di Carlo Pedretti*, sous la direction de F. Frosini, Roma 1998, p. 159-172].



20. GIOVANNI PIETRO RIZZOLI DIT GIANPIETRINO, *Profil de Jacques le Mineur*, de la série de *Têtes du Christ et des apôtres* copiées d'après la *Cène* de Léonard de Vinci (Musées de la ville de Strasbourg, Cabinet des Estampes et des Dessins, Strasbourg), 1510-1513 ca. Pierre noire, pastels rouge, marron, rose chair et blanc sur papier préparé (fond repeint à l'aquarelle ?).



21. GIOVANNI PIETRO RIZZOLI DIT GIANPIETRINO, *Saint Jean*, de la même série.

Pierre noire, pastels marron, rose chair, blanc et jaune sur papier préparé (fond repeint à l'aquarelle ?).

Les pastels des léonardesques milanais, qui introduisent des couleurs composites comme le jaune, le marron et le rose, s'avèrent bien plus novateurs et modernes que les crayons français de Jean Clouet. En fait, il ne serait pas étonnant si, après une souhaitable analyse des pigments, l'on découvrait qu'il s'agit de crayons à la cire, suivant la recette mise au point par Léonard dans le passage du *Codex Forster*. Dans toute cette affaire la *Belle princesse* a joué, à mon sens, un rôle décisif.

Qui aurait pu réaliser un portrait dans le style de Léonard et avec la technique française de Perréal, avant 1500 à Milan, si ce n'est Léonard lui-même ?

Dans le contexte ainsi décrit la *Belle princesse*, avec son coloris annonçant celui des vrais pastels, s'avère « le pastel » qui manquait à l'œuvre de Léonard – à savoir la reine des preuves qu'il a expérimenté la nouvelle technique apprise du collègue français avant de quitter Milan –, et finalement l'« incunable » du pastel en Italie.

Sixième argument :

## **VI. Intégration cohérente de l'œuvre dans le parcours artistique de Léonard**

Nous voilà au dernier argument de notre démonstration : l'intégration cohérente de l'œuvre dans le parcours stylistique de Léonard à la fin de son premier séjour milanais.

Dans ce portrait, destiné à décorer un livre telle qu'une enluminure, Léonard adopte le schéma classique du profil absolu, inspiré des médailles antiques et en vogue chez les cours italiennes de la Renaissance, notamment chez la cour milanaise du Moro, où était apparemment obligatoire pour les membres de la famille ducale.

Le thème du profil avait intrigué l'artiste dès la période florentine, comme l'attestent plusieurs dessins y compris le portrait de Windsor qu'on a vu avant (fig. 12) ; mais comment concilier la rigidité héraldique de cette posture avec la théorie des « moti dell'animo » (images qui traduisent des émotions) ? La solution est l'écart imperceptible de l'œil, tourné légèrement vers nous, de l'axe du profil absolu. C'est cela qui suggère l'attitude réflexive de la protagoniste, et nous donne l'illusion de la vie.

En fait, à la fin des années 1490 Léonard récupère les formules traditionnels du trois quart et du profil, dans le but de les renouveler de l'intérieur.

Dans ce contexte la *Belle princesse* trouve sa place naturelle entre la *Belle Ferronnière* (fig. 22), à savoir la maîtresse du Moro *Lucrezia Crivelli* elle aussi coiffée du *coazzone* (vers 1495-1498), et le carton de l'*Isabelle d'Este* (fig. 23), que l'artiste réalise à l'occasion de sa visite à Mantoue au début de 1500, après avoir quitté Milan conquis par les français .

Comparez l'éclairage du haut, le modelé plastique très soigné et la magie du regard, la « fenêtre de l'âme », comme l'appelle Léonard, qui véhicule la vie intérieure du sujet.



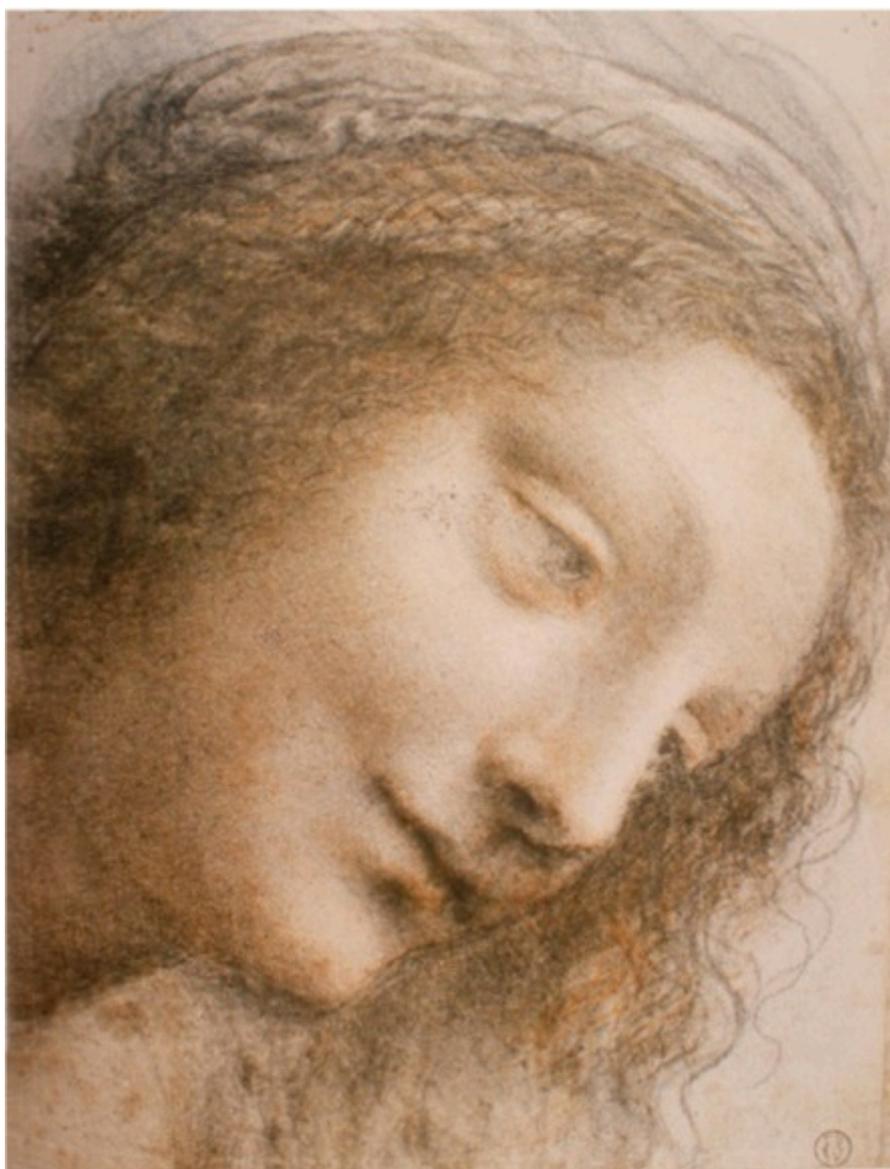
22. LÉONARD DE VINCI, *Portrait de Lucrezia Crivelli dit « La Belle Ferronnière »* (Musée du Louvre, Paris), 1496-1498 ca. Huile sur panneau.



23. LÉONARD DE VINCI, *Portrait d'Isabelle d'Este* (Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Paris), 1500.  
Pierres noire et rouge, avec des réhauts à la craie blanche et ocre sur papier perforé pour le tranfert.

Le portrait d'*Isabelle d'Este* (fig. 23) nous offre une comparaison très significative car Léonard, d'un côté réalise une synthèse originelle entre le profil à l'antique et le trois quart de son époque, et de l'autre reprend la technique des « trois crayons », avec une touche de craie jaune dans la bordure de la robe. Par rapport à la *Belle princesse*, ce procédé est employé de façon beaucoup moins intense, avec un effet de couleur plus pâle et délicat, puisque l'*Isabelle d'Este* n'est pas une œuvre définitive, mais un carton destiné à devenir un tableau.

Dans l'itinéraire artistique de Léonard la *Belle princesse* demeurera un cas unique, mais son expérimentation audacieuse ira jouer un rôle dans la mise à point de la technique des crayons noir et rouge, où la fusion suggestive des tons chaud-froid atteindra des résultats d'une souplesse picturale presque prébaroque. C'est le cas de l'*Étude pour la tête de la Vierge* préparatoire pour la *Sainte Anne* du Louvre conservée au Metropolitan Museum de New York (fig. 24), réalisée après une dizaine d'années, avec lequel j'aimerais conclure cette conférence.



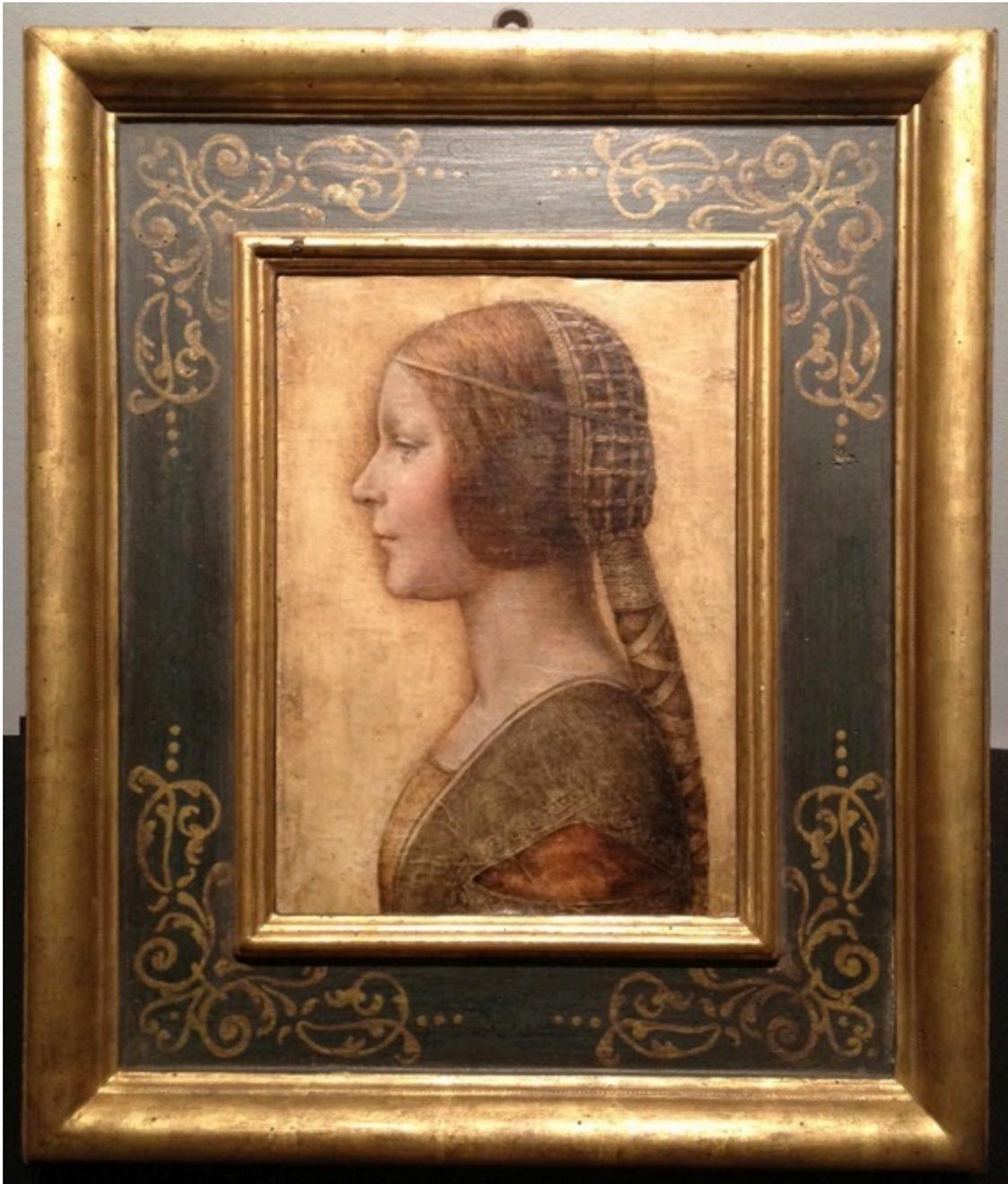
24. LÉONARD DE VINCI, *Étude pour la Tête de la Vierge dans la « Sainte Anne » du Louvre* (The Metropolitan Museum, New York), 1507-1510 ca. Pierre noire et rouge sur papier.

C'est à la lumière de cette démonstration que l'attribution de la *Belle princesse* à Léonard de Vinci me semble irréfutable.

J'espère que cette conférence vous aura donné des éléments utiles pour apprécier cette question par vous-même.

Je vous remercie pour votre attention.

Cristina Geddo



25. LÉONARD DE VINCI, *Portrait de Bianca Sforza, "La Belle Princesse"*  
(Private collection, déposé au LTMI - Port Franc de Genève).

© C.Geddo/LTMI 2012