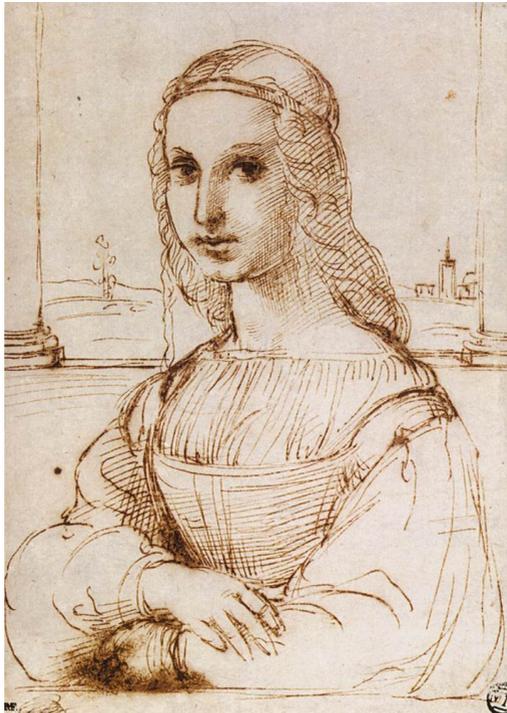


LES TRIBULATIONS DE LA SIGNORA GIOCONDA

Xavier Hiron



Joconde, copie par Raffaello Sanzio
dessin à l'encre sur papier, 1504 © wikipédia

Un roman historique

Le Louvre, Paris, le 10 mai 2006 (après-midi)

Situation hypothétique N°4 (suite) – session d’analyse structurelle

Sait-on dire ce qui fait la spécificité d’une toile peinte par Leonardo da Vinci ? Sa caractéristique principale n’est-elle pas d’être, tout simplement ? Il faut dire que le nombre de ses productions aujourd’hui accessibles se compte sur les doigts d’à peine plus de deux mains... En cinq cents ans d’âge, les vicissitudes de l’Histoire ont fait que ses réalisations se sont inexorablement dispersées ou perdues. Mais enfin, il n’en reste pas moins vrai qu’en comparaison de ses écrits pléthoriques (quoiqu’en partie envolés, eux aussi), ses toiles semblent n’avoir été qu’exceptions. Leonardo s’est formé peintre dans l’atelier d’Andrea del Verrochio, son maître florentin. Mais a-t-il véritablement exercé cette profession ? Tout comme il semble n’avoir jamais été véritablement médecin - c’est-à-dire praticien -, préférant plutôt, comme cela se dirait de nos jours, se confronter au domaine de la recherche fondamentale, activité qu’il aura lui-même contribué à faire éclore sous la forme moderne que nous lui connaissons aujourd’hui.

Ce point de vue est certes un peu exagéré, surtout si l’on tient compte de ses fresques ou sculptures monumentales qui l’occupèrent plus que de raison et constituèrent en soi des entreprises au dimensionnement hors du commun. Il n’en demeure pas moins vrai que l’étendue de l’œuvre picturale de Leonardo souffre volontiers de comparaison. Mais si l’on tentait de poursuivre un peu plus avant cette fameuse comparaison, justement, que ne découvrirait-on pas ? Que Leonardo abordait peut-être la peinture dans le même état d’esprit que ses recherches les plus fondamentales ? À savoir : ses réalisations étant connues pour être le support de nombreuses prises de notes - à partir desquelles il avait escompté pouvoir tirer un jour

Un roman historique

un *Traité général de la Peinture* -, n'étaient-elles pas, elles aussi, conçues comme des expérimentations ? Ne tenaient-elles pas lieu uniquement de tentatives ? D'aventures tout à la fois picturales autant que technologiques, avant que d'être le support à des accomplissements autonomes ?

Ce qu'il faut chercher à comprendre d'un individu, surtout d'un créateur de l'envergure de notre maître renaissant, avant que d'espérer pouvoir cerner le vrai et l'authentique de son activité, c'est en quoi consiste le fondement caché de sa démarche créatrice, et où se loge sa motivation artistique profonde. Soit le secret de son être enfoui tel qu'il ne fait qu'affleurer sous la surface lisse des choses, et non transparaître dans un éclat de beauté aveuglante...

La caractéristique première de sa peinture, Leonardo la tient souvent dissimulée derrière la confrontation brutale, voire bipolaire, d'un ou plusieurs personnages d'avec un environnement fortement paysagé. Cette caractéristique paysagère, et partant, florale et géologique, timide et rigide à ses débuts, n'eut de cesse de s'affirmer au fil du temps, voire de s'enfler, et l'on peut aller jusqu'à prétendre, au vu des dernières études réalisées sur le sujet, qu'elle ne s'est véritablement épanouie que dans la deuxième moitié de son œuvre. Mais toujours, sa caractéristique symbolique aura primé.

Demandez à un visiteur lambda qui découvre la Joconde de vous parler de ce tableau : il vous évoquera spontanément son sourire, oui, effectivement ! Ses mains, aussi. Ainsi que son allure monolithique. Mais insidieusement, surtout si vous aiguillonnez habilement son souvenir, son discours glissera sur la chaîne de montagnes qui figure en arrière-plan. Et qui n'est pas exactement une chaîne de montagnes, d'ailleurs, mais est plutôt un arrière-fond, une sorte de voile flottant, épuré et pudique : un réceptacle de lumière, un cirque de théâtre, un décor grandiose de pacotille. Mais la question

Un roman historique

fondamentale est : quelles en sont réellement et la fonction et la signification ? Cerner l'espace ? En grand ordonnateur de la surface plane comme l'était Leonardo da Vinci, inéluctablement. Mais, dans un même élan, tenter de l'ouvrir aux perspectives de l'âme et du ciel mêlées, cet objectif sous-jacent incarne certainement une autre des volontés premières du discours enfoui de l'artiste.

C'est donc toujours un symbolisme de l'humain qui, prioritairement, est en jeu, dans une toile peinte par Leonardo da Vinci. D'où le terme d'humanisme, particulièrement bien compris par lui et qui nous apparaît tout à fait accompli à travers ce haut personnage de la Renaissance éclairée. D'où il nous semble naturel, aussi, d'imaginer que les paysages de Leonardo représentent avant tout l'expression d'une âme intérieure. Une âme qui serait, certes, en soi ardente, mais en aucun cas tourmentée. Mais comment peut-on parvenir à de telles conclusions, me direz-vous ? Au minimum, par de simples déductions.

Le paysage qui se trouve en arrière-plan de la Joconde n'est pas un paysage peint à des fins uniquement naturalistes. S'il pourrait tout à fait venir s'inscrire dans un contexte alpin typique, s'il n'est pas loin, lui non plus, d'acquérir une consistance quasi charnelle (en effet, il n'est en aucun cas graphiquement stylisé, comme dans certaines autres toiles antérieures de Leonardo), il ne traduit en rien l'environnement immédiat de la ville de Florence où est censée se dérouler la scène qu'il dépeint.

La question est donc à nouveau posée : d'où proviennent cette candeur et cette fierté de la montagne, qui agit ici non pas comme une barrière visuelle opprimante, mais représente plutôt une tentative de mise en profondeur et d'élévation harmonieuse. En tout cas, son tracé longitudinal vient miraculeusement contrebalancer la verticalité du personnage campé au premier plan, sans pour autant la contredire

Un roman historique

et sans que son tracé nous en soi révèle la raison véritable de son occurrence.

Si raison objective il y a - et l'on ne peut douter, face au génie surpuissant qui habitait Leonardo da Vinci, qu'il existe bien une raison objective à tout ce qu'il entreprend -, elle ne peut être que de l'ordre du symbolique. Visuellement parlant, cette élévation verticale traitée en dentelle se rapproche trop des contours de la Jérusalem céleste, dans leurs représentations héritées du Moyen-âge, pour ne pas y voir, justement, la tentative de transmutation du symbole de désir d'élévation de l'Homme (cette entité n'étant comprise, avant lui, qu'en tant que peuple indifférencié de Dieu) en celui du calme et superbe essor de la transcendance humaine individuelle.

Si l'on doit chercher à corroborer ce fait par un autre biais, il le sera quasi miraculeusement par la représentation du chemin qui serpente au creux de la vallée. Car ce chemin, qui semble dédié à tout un chacun, pris dans son individualité - le spectateur est ici placé face au portait d'une personne particulière -, se perd de façon inexplicable au bout de son méandre, sans se diriger vers aucun point précis autre que la Joconde elle-même. En extrapolant à peine cette première constatation dans le contexte de l'esprit humaniste, ne pourrions-nous pas imaginer que le discours envisagé, dans ce cas de figure particulier, est que le chemin de l'homme suit effectivement son cours... Mais qu'il n'existe pas, dans l'esprit de Leonardo en tout cas, de prédestination humaine ? Si l'on tenait pour acquis une telle explication, on ne pourrait, alors, qu'être subjugué par la modernité d'un tel propos ; autant que par le risque immense que prend son auteur à mettre ce point de clivage de sa pensée au grand jour ! Mais ce fait éclairerait aussi d'une lumière différente la personnalité secrète de Leonardo, qui déjà vivait si difficilement d'avoir eu la prescience de la révolution copernicienne, plus de deux cents ans avant son « inventeur » officiel : d'esprit libre, il en serait devenu un

Un roman historique

esprit rebelle aux yeux de l'église, au moment de la généralisation de ce mouvement de répression des supposées dérives humaines que fut l'Inquisition.

N'est-ce donc pas de manière tout à fait paradoxale - et avec un peu d'ironie larvée, certainement - que Leonardo est décrit, à partir de 1513, comme se remettant à peindre un tableau nommé la Joconde (en réalité, une nouvelle version de son œuvre initiale ?), réputée avoir été commandée par Giuliano de' Medici (francisé en Julien de Médicis, de la famille du même nom), c'est-à-dire le frère du pape Léon X en personne ? Une toile censée représenter la négation humaniste de l'esprit religieux, avec ce qu'il comporte de rigueur, voire de rigorisme ? En tout cas et là encore, ce déterminisme expliquerait une certaine réticence de la part de son auteur à laisser le destin de cette toile *en particulier* échapper à son contrôle !

Toutes considérations qui semblent finalement absentes de la Mona Lisa d'Isleworth, la reléguant, peu ou prou, à l'état de simple portrait d'essence bourgeoise...

*

*

*

Le Louvre, Paris, le 10 mai 2006 (après-midi)

Situation hypothétique N°4 (suite) - débat sur l'analyse structurelle

Question : - Comment pouvons-nous être certains de la thèse que vous avancez ?

Un roman historique

Réponse : - Je tente de comprendre votre question en intégrant notre connaissance particulière du monde artistique actuel, dans lequel l'œuvre d'art est plus sentie que formulée. Nos œuvres actuelles sont, de toute évidence, plus expressives que discursives. Il nous est possible, en effet - nous avons appris ceci à partir des enseignements précurseurs issus des manifestations les plus abouties de l'Art, point qu'a formalisé a posteriori la psychanalyse -, d'exprimer des choses dont nous n'avons pas pleinement conscience, et ce processus révélateur est même devenu le rôle que notre société moderne semble vouloir désormais assigner à toute expression artistique. Mais il n'en a pas toujours été ainsi.

Du temps de la Renaissance, qui reste redevable de la gangue médiévale dont elle est péniblement sortie, dans la durée, tout comme son art restant volontairement inféodé à toute expression liturgique, il faut concevoir l'appareil iconographique comme imposant une pesanteur telle qu'il ne laisse plus aucune place à la spontanéité, que l'on juge pourtant nécessairement salvatrice de nos jours. On parle d'ailleurs, et vous le savez tous aussi bien que moi, de programmes iconographiques, desquels chaque élément peut être détaillé verbalement ; ce dont on ne se privait pas à l'époque. Ainsi, le bien-fondé du placement de tel ou tel symbole, ou même de son traitement au sein de la dynamique générale de la toile, étaient-ils abondamment discutés, et ce d'autant plus profondément lorsque son auteur apparaissait potentiellement suspect aux yeux des inquisiteurs.

Leonardo savait donc très bien que cette œuvre de la Joconde allait être passée au crible et, du fait de l'absence d'un sens religieux éloquent, probablement étrillée. Or, exactement à cette même époque, son ami et cependant rival, Michelangelo, peint le plafond de la chapelle Sixtine, dans lequel il figure la toute-puissance de Dieu, nimbée de l'effigie d'un cerveau humain (on y perçoit même la coupe du crâne osseux, laissant apparaître l'évanescence de son

Un roman historique

contenu, traité ici symboliquement en creux) : ce qui prouve à la fois que sa connaissance anatomique vient directement de la dissection, et remet en cause d'une manière fort insidieuse, car à l'épicentre même de la foi catholique (la cité vaticane), la soumission absolue de l'homme à la puissance divine. C'est une forme de rébellion intellectuellement larvée, peut-être même pas tout à fait consciente, à laquelle Leonardo participe finalement à sa manière... bien que, comparée au maître de la technique dite « humide » (*pittura fresca*), qui développe par son art un trait ample aux sujets franchement délimités, d'une façon qui semble plutôt marginalisée, presque minimaliste, ou exprimée seulement en catimini. Un murmure, en somme. Or, ces formes de dissension théologique et les réserves de principe qu'elles n'auront certainement pas manqué de générer, au cénacle même du pouvoir papal, ne formeraient-elles pas, en fin de compte, la raison fondamentale de la fuite soudaine et, de nos jours encore, tout à fait incompréhensible de Leonardo en France ?

Question : - Pour bien comprendre à quoi vous faites référence, pouvez-vous nous préciser ce que vous appelez des œuvres formulées ? Ce terme vaut-il, à des degrés divers, pour toutes les périodes de l'histoire de l'art, par exemple ?

Réponse : - Rares sont les œuvres qui, de nos jours, pourrait être qualifiées de « formulées ». Une œuvre formulée est une œuvre qui déclenche un processus intellectuel de formulation du concept de la peinture (pour ne parler que du moyen d'expression que nous envisageons ici). En d'autres termes, il s'agit d'œuvres qui requièrent la tenue d'un discours pour permettre de les assimiler. Ce processus a pu tendre à devenir très sophistiqué (le programme de la chapelle Sixtine a été conçu sous le contrôle de théologiens) sans pour autant remettre en cause définitivement l'indépendance de la maîtrise artistique. Mais au contraire, en exprimant la contrainte à leur profit, il est arrivé que des artistes supérieurement doués aient réussi à

Un roman historique

surajouter à un programme iconographique traditionnel leurs propres visions personnelles d'un événement peint, ce qui confine, dans certains cas, non plus à une symbiose d'intention, mais à un détournement de sens.

De nos jours, la pesanteur des programmes symboliques dont j'ai parlé plus haut n'existe plus en tant que telle. Mais l'on s'aperçoit que la proximité potentielle d'un discours génère un dialogue intériorisé par le spectateur, qui enrichit considérablement la portée d'une toile ou d'une œuvre, lorsque celui-ci s'y fait jour. *Guernica* fait partie de ces toiles que l'on peut qualifier de formulées et, dans une moindre mesure, *Les demoiselles d'Avignon*. On peut légitimement penser que c'est ce qui contribue à leur assurer un succès mondial, au même titre que la Joconde, car ces discours souterrains et leurs questionnements larvés sont toujours ressentis par les spectateurs, même quand leur formulation consciente s'est égarée. Les autres toiles appartenant à la production de Pablo Picasso, pour l'essentiel moins ou pas du tout discursives, ne sont pour autant pas jugées non pertinentes - c'est-à-dire moins réussies plastiquement parlant -, du fait du nouveau rôle social que nous assignons de nos jours aux œuvres d'art. Nous constatons donc, par ce biais, qu'il n'existe pas, bien évidemment, un sens déterminé à l'histoire de l'Art. Mais que, pour autant, il se produit bien un mouvement en l'Art qui l'éclaire et l'explique. Néanmoins, les chefs-d'œuvre indubitables, pour leur part, restent de réelles exceptions.

Question : - Revenons-en, si vous le voulez bien, à cette question du départ énigmatique de Leonardo pour la France, que je vous remercie d'avoir abordée. Départ, je le rappelle, définitif. Vous supposez qu'il pourrait avoir un lien direct avec la création de la Joconde : ne s'agit-il pas là d'une interprétation un peu exagérée ? Ou disposeriez-vous d'indices objectifs pour étayer cette hypothèse ?

Un roman historique

Réponse : - Je crains d'avoir à vous décevoir, car je ne possède pas, en tout cas pas plus que vous manifestement, d'éléments objectifs pour expliquer ce qu'on appellerait, de nos jours, un transfuge. Et, de plus, vous semblez d'accord avec moi pour juger que les justifications traditionnellement invoquées ne sont pas, elles non plus, pleinement convaincantes. Je me contente donc d'émettre ici une pure hypothèse de principe, pour en tester la solidité. En revanche, en tant que spécialiste de la période romaine de Leonardo da Vinci, je peux développer et illustrer le contexte extrêmement riche de cette époque.

Leonardo arrive à Rome en septembre 1513, appelé par le frère du pape Léon X, au moment même où son grand rival, Michelangelo, lequel vient de terminer de peindre le plafond de la chapelle Sixtine quelques mois auparavant, repart, lui, pour Florence. Étonnant chassé-croisé organisé sous la houlette papale, ne trouvez-vous pas ? Mais au-delà de cette constatation anecdotique, que peut-on en déduire ? Premièrement, que Leonardo va y découvrir le panneau de la *Création d'Adam* et comprendre instantanément que les nimbes qui entourent l'image divine (dont l'occurrence affirmée constitue en soi un véritable sacrilège) est la représentation concrète d'une coupe longitudinale de cerveau humain – puisque c'est Leonardo lui-même qui aura initié son brillant cadet à l'art de la dissection. Il en déduit que le message humaniste que Michelangelo a pris le risque insensé d'y cacher est que l'idée de Dieu siège dans la subconscience humaine - et non l'inverse ! - : idée aiguillonnée par l'activité de ses cinq sens, dont le plus impérial est la vue, symbolisée par le bras que tend la figure divine. Comment ne pas imaginer, dès lors, que Leonardo, initiateur lui-même du symbolisme naturaliste - et peut-être instigateur plus ou moins volontaire du chef-d'œuvre peint au cœur de la Sixtine -, se soit pris à rêver d'une pareille audace pour ses propres réalisations ?

Un roman historique

Quels éléments extérieurs pourraient venir étayer une telle hypothèse ? On sait avec certitude que la période romaine de Leonardo est en grande partie occupée par les dissections, comme il les avait déjà pratiquées avec Michelangelo, à Florence. Mais aussi que Leonardo va concentrer ses recherches sur un autre sujet que celui qui préoccupa son prédécesseur : le fœtus humain in vivo. Comme je ne crois aucunement aux hasards, surtout lorsqu'ils se concentrent avec autant d'insistance, la question devient donc : pourquoi cet intérêt particulier – autre que psychanalytique - de Leonardo pour l'enfantement maternel ?

Comme Leonardo ne se confie pas sur lui-même dans ses carnets, il nous faut tenter de répondre indirectement à cette question. Ce qui nous ramène à celle primordiale du contexte, que j'ai sciemment évacuée en cours de route : pourquoi le pape a-t-il émis le désir de faire venir à Rome, par l'intermédiaire d'un membre de sa lignée, le seul peintre capable de rivaliser avec le majestueux et inégalable pouvoir de figuration produit par Michelangelo ?

On peut compter ici sur la convergence de plusieurs axes de réponses attestées ou crédibles :

- le premier est que la chapelle Sixtine est, depuis sa construction au XV^e siècle, le réceptacle d'un panégyrique des meilleurs peintres toscans, et plus particulièrement florentins. Domenico Ghirlandaio, Sandro Botticelli, Cosimo Rosselli, Pinturicchio, Lucas Signorelli et il Perugino (dit le Pérugin en français) s'y sont succédés, générant en son sein une émulation créative plus que fabuleuse. Il est normal d'envisager comme hautement probable, vue la renommée acquise par Leonardo pour sa dextérité à représenter la figure humaine et son maniement si raffiné des représentations naturalistes, que ce dernier ait eu, comme qui dirait aujourd'hui, une place réservée dans le Saint des saints de la peinture, à Rome ;

Un roman historique

- après le passage de Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni, il ne reste qu'une seule paroi à couvrir, au sein de la fameuse chapelle papale ; mais c'est une surface de choix ! L'emplacement en question (le mur qui clôt en arrière-plan l'autel fait, en conséquence, directement face à l'assistance entière des messes officielles) est idéal pour une représentation de la glorification triomphante du Christ. Depuis le Moyen-Âge, en effet, les voûtes qui surplombent les autels s'ornent de Christ pantocrators abondamment rehaussés de couleurs vives et d'ors. Ici, la surface à couvrir est d'une telle ampleur et le programme iconographique en place déjà si consistant que l'enjeu devient de créer une scène symbolique de très grande envergure, marquant les esprits et la foi, car devant représenter un condensé de la vision de l'Église, au foisonnement discursif inévitable ;

- nous constatons, par ailleurs, que la scène qui y sera finalement peinte est un *Jugement dernier*, thème qui est effectivement taillé pour s'y loger ; dans ces conditions, est-il loisible de formuler une simple hypothèse : si Leonardo a eu ne serait-ce que l'opportunité d'y projeter de peindre l'une de ses œuvres, pourquoi n'aurait-il pas imaginé pouvoir relier le thème qui y était manifestement attendu à une autre représentation, elle aussi héritière du Moyen-âge : le cycle de la vie ?

Ce serait à ce moment précis que les choses se seraient singulièrement compliquées. En effet, le thème de la roue du Temps qui passe est un thème éminemment profane, voire païen. Donc, par essence, incompatible avec un programme iconographique à vocation exclusivement religieuse. Or Leonardo arrive de Florence avec une réputation déjà tronquée, car il a lui-même détruit, à cause d'une nouvelle hardiesse technique non maîtrisée, sa fresque intitulée la bataille d'Anghiari, au point que Giorgio Vasari sera mandaté, quelques décennies plus tard, pour la recouvrir - à contrecœur, précise-t-il - d'un succédané de fresque guerrière. Cette réputation

Un roman historique

est tellement atteinte que le pape ne le convoque pas en personne, mais tenterait seulement une approche par l'intermédiaire d'un tiers.

La manœuvre est évidente : mettre Leonardo da Vinci en quarantaine, histoire de le tester un peu. D'où la commande, dont la spontanéité reste cependant peu crédible, d'une Joconde. Puis s'enclenchera l'enchaînement fatal : Leonardo étant connu pour être d'une nature plutôt intransigeante, il n'aurait pas su faire preuve de la souplesse nécessaire pour convaincre le souverain pontife qu'il était l'homme de la réalisation finale de la chapelle Sixtine. Et ce serait alors en désespoir de cause, et à l'issue de moult tergiversations qui auront duré presque vingt ans, que le pape Clément VII (décision confirmée par Paul III) aurait à nouveau fait appel à Michelangelo pour accomplir le point d'orgue tant attendu.

Car ce dernier ne l'entreprit, en effet, qu'à partir de 1532 seulement - délai de rigueur oblige ? -. Travail auquel le grand artiste, qui a déjà atteint l'âge canonique de soixante ans lorsqu'il se voit contraint de l'accepter, n'avait eu de cesse que de vouloir s'y soustraire... Il y a là, à mon humble avis, des chances raisonnables pour qu'une telle hypothèse soit plausible. Et il me semble que nous, les historiens de l'art actuels, devrions tenter de rebalayer à sa lumière tout le corpus des documents écrits et dessinés que nous possédons de la main de Leonardo da Vinci, ou de la part de son entourage, pour tenter de faire ressortir ce qui, en contrepoint de ses autres centres d'intérêt déjà identifiés, pourrait venir l'accréditer, voire la conforter.

*

*

*

Un roman historique

Le Louvre, Paris, le 10 mai 2006 (après-midi)

Situation hypothétique N°4 (suite) - fin du débat sur l'analyse structurelle

Question : - Bien, l'on comprend donc, par votre exposé - et l'on peut admettre pour l'essentiel les éléments de votre argumentaire -, que le séjour romain de Leonardo est placé sous le signe de la maternité. Ce qui est plutôt paradoxal, pour quelqu'un qui a décidé de ne pas procréer lui-même... quoiqu'on en conçoive volontiers les enjeux intellectuels sous-jacents. Mais puisqu'il nous reste un peu de temps avant de conclure cette première session, permettez-moi de vous poser cette ultime question : pourquoi deux versions de la Joconde ? Je veux dire : pourquoi deux versions aussi éloignées d'un même tableau ?

Réponse : - Oui, votre question porte bien sur deux aspects distincts.

D'abord, pourquoi avoir peint deux versions - au moins ! - de la Joconde ? Pour beaucoup d'entre nous, ce fait ne constitue pas un mystère en soi. Nous connaissons fort bien le phénomène des copies d'atelier. Autrement dit, des copies d'élèves auxquels leurs maîtres pédagogues participent au besoin, et qui seront à l'origine de ces innombrables tableaux intitulés *École de...* Nous en possédons tous dans nos propres collections, et parfois non des moindres, qualitativement parlant ! Nous ne pouvons donc être surpris qu'une telle pratique ait aussi pris place dans l'entourage immédiat de Leonardo da Vinci.

En outre, les maîtres eux-mêmes revendiquent la paternité de plusieurs états distincts de leurs œuvres. Chez Leonardo, cette manière de procéder est même très présente, au point de devenir

Un roman historique

quasiment systématique. Elle lui procure manifestement le moyen de faire vivre un thème, de le faire évoluer, jusqu'à ce qu'il atteigne sa pleine consistance, sa plus haute maturité. Dès le début des années 1480, le génie inventif de Leonardo va s'exprimer par le renouvellement de l'iconographie traditionnelle. Phénomène particulièrement prégnant dans cet autre exemple d'une œuvre singulière qui allie une composition hautement improbable (la stabilité des masses rocheuses figurées en arrière-plan des personnages principaux y défie ici les lois de la gravitation universelle) au contraste exacerbé d'une scène à la tendresse intimiste touchante. Or *La vierge aux rochers* est, elle aussi, une œuvre symptomatique à plus d'un titre.

Le premier de ces symptômes est involontaire, car purement conjoncturel ; mais ô combien révélateur ! Alors qu'il a entrepris ce premier grand tableau au souffle lui aussi révolutionnaire, le maître talentueux se voit soudainement contester, par la congrégation qui en est le commanditaire, une clause de droit de copie de l'œuvre, pourtant inscrite en clair dans le contrat initial. Ainsi donc, Leonardo avait prévu *par avance* son désir de reprise d'une tentative picturale, parce qu'il devait présager qu'elle pourrait être à parachever dans une version ultérieure. Et l'on se situe ici vingt-trois années en amont de la première version mentionnée de la Joconde !

Au passage, remarquons la modernité de la démarche : d'un côté, Leonardo revendique la pleine possession de son droit d'auteur, non pas sur le sujet lui-même - ce qui, aujourd'hui encore, ne serait recevable par aucun tribunal -, mais sur son traitement. De l'autre, le commanditaire revendique, sans préalable aucun mais seulement parce qu'il se rend compte, au cours de la réalisation de l'œuvre, de la modernité de l'approche picturale, un droit d'exclusivité. On se croirait en plein procès libéral de la deuxième moitié du XX^e siècle !

Un roman historique

Le deuxième symptôme à considérer, et qui touche plus directement encore le cas de la Joconde et de ses prétendues versions, découle du fait que Leonardo finira par faire admettre ses droits et qu'il entreprendra, sur le tard il est vrai, la deuxième version qu'il escomptait peindre dès à l'origine. Et que dit cette nouvelle version ? Hé bien, qu'elle n'est pas la réplique exacte de la première. Des évolutions sont sensibles à tous les niveaux graphiques : dessin repris, traits affirmés, couleurs et environnement naturaliste réinventés. Les personnages seront ici nimbés, pour rendre plus clairement évident aux yeux du public leur caractère de sainteté (ce qu'avait quelque peu relégué au second plan l'ambiance par trop champêtre de la première version). Accentuation que vient corroborer la plus importante de ses modifications : des reproches s'étaient faits jour sur le traitement iconographique lui-même, car les théologiens estimaient que le geste de l'ange Uriel, qui montrait du doigt le Saint Jean-Baptiste enfant, était d'essence inconvenante. Leonardo s'exécuta donc en éliminant la totalité de l'avant-bras droit de ce personnage. Mais la question demeure a posteriori : était-ce bien le Saint Jean-Baptiste lui-même qui était ainsi montré du doigt ?

Ce qui nous ramène enfin au thème premier de la maternité, dont je prétends qu'il est essentiel à la compréhension de la Joconde, prise en tant que pivot de cette conception personnelle du monde dont Leonardo veut nous faire profiter à travers les âges. Remarquons en effet combien la construction paysagère du second plan de *La Vierge aux Rochers* est marquée par cette signification matricielle. Le décor caverneux qui oppresse la scène fait irrémédiablement penser au siège intime des femmes et au caractère énigmatique des menstrues, vu forcément avec quelque distance, à une époque où le phénomène n'était pas encore scientifiquement expliqué, et encore moins socialement intégré ! Mais, si nous tentons d'aller plus loin encore dans cette direction - interprétation que semble vouloir nous inviter à suivre la présence des deux chérubins -, l'eau contenue dans la

Un roman historique

caverne, d'ailleurs lumineuse en son extrémité (c'est-à-dire symboliquement vitale dans son traitement) nous fait irrémédiablement penser aux prémises d'un accouchement. Que cette interprétation vous paraisse osée ou novatrice, je n'en doute aucunement. Mais elle est pourtant terriblement renforcée par un autre élément issu du décor rocheux lui-même, dont le pilier central - au moins - est abordé avec un caractère... incontestablement phallique !

Que doit-on conclure de tous ces éléments accumulés, une fois encore, compte tenu de l'époque et du contexte considérés ? Leonardo, on le sait, est médecin autant que peintre. Ce qui l'amène à concevoir le cycle de la vie d'un œil avant tout scientifique, et non pas uniquement théologique, comme voudraient le lui imposer les tenants de l'Église casuistique, lesquels envisageaient que le monde des artistes se devait de leur être soumis. On peut penser qu'une telle toile tente d'inverser cette perception prépondérante des choses du monde terrestre, et qu'elle dévoile à sa manière et sur ce point tout au moins une caractéristique incrédule de son auteur.

Ce qui, au passage encore, révèle combien l'une des idées force qui animaient Leonardo da Vinci consistait à vouloir désacraliser la sainteté chrétienne, en la déchargeant de sa pesanteur dogmatique - sans pour autant s'écarter du chemin divin, car il n'était pas question d'être ouvertement non croyant à l'époque : et en cela ne résidait nullement, d'ailleurs, le propos de l'auteur ! Raison pour laquelle il s'est vu très tôt confronté à la suspicion, la critique, voire la censure ecclésiastique. Il ne faut donc jamais oublier les perspectives induites par ce contexte social très lourd qui agite la fin du Quattrocento et le début du siècle suivant, lorsque nous cherchons à analyser précisément telle ou telle œuvre de Leonardo, fut-ce la Joconde elle-même et sa cohorte de versions satellitaires.

Un roman historique

*

*

*

Entre Rome et Milan, printemps de l'année 1515.
Situation hypothétique N°1 (suite)

En rentrant de Rome dans la voiture tirée par deux chevaux que Giuliano de' Medici avait mise à sa disposition, Leonardo était perplexe. Il venait d'essayer un affront que son orgueil aurait bien du mal à évacuer, même avec le temps ; mais il savait surtout qu'il venait de perdre une bataille cruciale, et que la papauté, faussement magnanime en la circonstance, ne voudrait certainement pas en rester là avec lui.

Leonardo avait récemment présenté ses dessins à sa sainteté le pape Léon X, comme il le faisait régulièrement depuis qu'il était arrivé à Rome. Mais ces derniers représentaient, cette fois-ci, des scènes de Déluges. Dès lors, ils ne rencontrèrent qu'incompréhension et mépris de la part du souverain spirituel. Pire : il se pencha vers Giuliano, son confident en la matière, qui accompagnait toujours Leonardo durant chacune de ses visites de courtoisie à sa sainteté le pape et, à l'issue d'un aparté qui dura plusieurs longues minutes, le visage papal se rembrunit ostensiblement.

- Pourquoi travaillez-vous sur le thème de l'eau ? déclara finalement le pontife. Ne vous ai-je pas demandé de vous pencher plutôt sur le sujet d'un Jugement ?
- Je sais, votre Majesté. Mais si vous voulez bien considérer qu'un Jugement divin peut prendre une forme cataclysmique... Je veux dire, la forme d'un cataclysme

Un roman historique

naturel qui serait véhiculé par l'eau, comme celui qu'avait essuyé Noé...

- Ceci n'est pas dans les canons de l'Église, coupa le pape, péremptoire.
- Mais, tenta d'insister Leonardo, le thème de l'eau présenterait cet avantage de faire le lien avec le principe de la maternité et...
- (à ces paroles, le visage du souverain pontife s'empourpra violemment :) Je viens de vous dire que cette vision des choses n'était pas inscrite dans les canons de l'Église ! Veuillez disposer, je vous prie, et ne plus venir m'importuner sur ce sujet... comme sur aucun autre, d'ailleurs !

Leonardo n'avait pas vu venir le piège. Ni le fait que, pendant qu'on lui laissait une apparente liberté dans ses études et projets, les agents du pape avaient déjà commencé à fouiller abondamment ses faits et ses gestes présents, ainsi que son passé. Il ne pouvait que constater qu'on lui avait donné une chance tronquée. Et que, dorénavant, tout, chez lui, allait être systématiquement examiné dans les moindres détails... Et de cette quête méticuleuse, il présageait déjà la fin : sous peu, il ne lui resterait aucune alternative.

Toute cette agitation l'inquiétait gravement. Pour lui-même, bien sûr ; mais aussi et surtout pour les temps à venir. Leonardo entrapercevait en effet que des périodes sombres de l'Histoire se mettaient lentement en place, tout autour de lui. Il voyait quelles oppositions formidables travaillaient souterrainement les sociétés et les États qui les avaient vues naître et même fomentées, et que des œuvres hautement maléfiques ne trouveraient bientôt pas d'autre issue que de se révéler durablement au grand jour. Leonardo avait déjà connu, pour se qui le concernait, de délicates déconvenues. Les exils forcés ne l'avaient pas épargné. Le reniement de sa ville natale lui fut plusieurs fois d'une impérieuse nécessité. Il vécut mal les

Un roman historique

collaborations imposées par des circonstances d'alliance, dont il ne se sentait pas spontanément partie prenante et dont il n'approuvait pas les fondements. Pas plus qu'il n'approuvait le besoin de ménager les pouvoirs qui le courtoisaient avec insistance, tout en se défiant ouvertement de ses savoirs, car on les jugeait volontiers occultes. Il ne connaissait que trop bien les tenants et aboutissants des amitiés de circonstances, de ces enjeux sans scrupules qu'il devait constamment déjouer, ainsi que la contrainte des tractations bassement politiques auxquelles, homme d'influence, il ne pouvait se soustraire.

Leonardo avait déjà perdu bien des amis chers, tout au long de ses tribulations terrestres, certains dans des circonstances plus que troubles ou dramatiques. Notamment l'architecte Jacopo Andrea da Ferrara, qu'il avait considéré comme un frère. Il se souviendrait toujours comment ce dernier fut décapité par les français, en place publique de Milan, le 12 mai 1500, et comment son corps sans vie fut ensuite écartelé et dispersé aux quatre coins de la ville. Depuis, Leonardo nourrissait le sentiment tenace que de telles exactions allaient d'abord se multiplier, pour ensuite se généraliser à l'échelle de son pays, voire du continent tout entier, et cette constatation venait intimement contredire son désir moult fois exprimé de la réalisation d'une synthèse du monde par l'exaltation universelle de la concorde et de la beauté !

Pour la première fois de sa vie, Leonardo paraissait réellement soucieux. Préoccupé, même, par la situation qui insidieusement s'offrait à lui. Franscesco Melzi, l'élève qui voyageait à ses côtés, regardait le visage du maître se fermer peu à peu, quittant son air méditatif habituel. La voiture défilait à travers la campagne ombrienne sous un temps de printemps clair, calme et serein, qui était à l'opposé de l'atmosphère sombre qui emplissait graduellement l'habitacle brinquebalant du carrosse.

Un roman historique

Celui-ci filait à vive allure vers Vaprio d'Adda, une petite bourgade située au nord-est de Milan. Au moins, Leonardo y trouverait un refuge temporaire dans la propriété familiale de Francesco Melzi, ce qui lui permettrait de réfléchir aux événements qui se préparaient autour de lui et à leurs probables conséquences. Pour la circonstance, Leonardo avait emmené, en guise de bagages, tout ce qu'il avait pu ranger au plus vite dans un grand coffre de voyage. À savoir : outre quelques vêtements, ses manuscrits les plus précieux et les documents sur lesquels il travaillait présentement. Il espérait que Salaï, resté à Rome derrière lui en compagnie de deux autres de ses brillants élèves, Marco d'Oggiono et Giovanni Antonio Boltraffio, pourrait s'acquitter sans trop d'encombres de sa mission : rapatrier, dès que son maître serait réinstallé en lieu sûr, leurs quelques meubles et effets personnels qu'il avait dû laisser derrière lui ; et surtout, leur atelier de peinture commun, comprenant entre autres ses trois tableaux en cours de réalisation : *La Vierge, l'enfant Jésus et sainte Anne* ; son *Saint Jean Baptiste*, dont Salaï était le modèle ; et enfin la *Joconde*.

À ce seul souvenir, le visage de Leonardo se détendit un peu... Et soudain lui réapparut en pensée le visage avenant de celle qui, jadis, avait su illuminer d'une vision ensoleillée sa journée de labeur, sur les hauteurs chaleureuses de cette ville de Florence dominant si agréablement, de sa candeur, les rives de l'Arno.

*

*

*

Le Louvre, Paris, le 12 juin 2006 (début d'après-midi)
Situation hypothétique N°4 (suite) - analyse structurelle, deuxième session

Un roman historique

Le conservateur du Musée des Offices de Florence, Antonio Natali, en tant que président de séance, prit de nouveau la parole :

- Mesdames et Messieurs, permettez-moi de vous souhaiter la bienvenue pour cette deuxième session de notre groupe d'étude de l'œuvre de Leonardo da Vinci, notre bienheureux florentin. Depuis le mois dernier, certains d'entre vous ont eu le loisir de revisiter à tête reposée les acquis que nous a apporté la séance inaugurale. Et il faut avouer que les mises au clair qui y ont été faites ont été très utiles à la plupart d'entre nous. Je tiens à vous remercier chaleureusement, d'ailleurs, pour ces échanges courtois et particulièrement constructifs que vous y avez menés. Avant de passer au prochain exercice, je voudrais tout d'abord donner la parole à Monsieur Louis Barbier, qui souhaite nous communiquer des précisions sur un point que lui ont suggéré fort à propos nos débats antérieurs. Cher Monsieur Barbier, je vous en prie : je vous cède volontiers le micro.

- Monsieur le Président, je vous en remercie. Mesdames et Messieurs, chers collègues, je ne serai pas trop long, du moins je l'espère. Je veux simplement aborder un point qui, à mon humble avis, illustre parfaitement la manière sournoise avec laquelle se construit une légende, un mythe parfois totalement infondé. On évoque en effet trop souvent à mon goût, pour décrire le personnage complexe que fut Leonardo da Vinci, un penchant pour la procrastination. De nos jours, « procrastiner » est entendu comme une tendance systématique à remettre au lendemain, puis au surlendemain, puis à nouveau au lendemain des tâches qui nous incombent, mais nous procurent en même temps plus de sentiment

Un roman historique

d'effort à surmonter que de sensation de plaisir ou d'utilité à les terminer.

Il est acquis cependant que le phénomène de la procrastination n'exclut ni une forte activité du sujet (mais dont la frénésie serait cependant contredite par un manque de confiance en soi et d'efficacité) ni une cause essentielle d'impulsivité mal contrôlée. Voilà pour ce qui est du tableau clinique couramment admis. Je voudrais que l'on examine maintenant, chez Leonardo da Vinci, les éléments qui ont pu faire penser à une possible interprétation « procrastinatoire » de son activité.

Leonardo est un être éminemment doué, intellectuellement parlant. En conséquence de quoi, il est d'un naturel extrêmement actif et se montre particulièrement curieux de tout. Il n'exclut jamais aucun sujet d'intérêt, ce qui fait que son activité est réellement sans limite. Comparativement à son époque, son apport aux différents aspects de la pensée humaine est sans égal : une sorte de Victor Hugo des sciences, avec tout ce que cela comporte de démesure. Ses écrits, avant dispersion, comptaient, dit-on, plus de treize mille pages manuscrites. Ce qui ne représente que la substance émergente de son immense activité quotidienne de recherche fondamentale ! Qui, de nos jours, pour simple comparaison, pourrait s'enorgueillir d'un tel volume d'études restituées ? Bien peu, en vérité, et ce malgré notre confort et les outils modernes dont nous disposons, et qui démultiplie d'autant nos potentiels créatifs et nos capacités de réflexion intellectuelle !

En marge de ses écrits, qui représentent à eux seuls des heures et des jours d'expériences et d'observations, il atteste

Un roman historique

d'une activité concrète tous azimuts, notamment en ingénierie et en architecture, domaines qui ne sont pas des moindres, en termes d'exigences matérielles. Ses réalisations ont touché aussi bien les mathématiques, l'hydraulique, la géomorphologie, la mécanique, la physiologie, entre autres. Quand on se penche un tant soit peu sur le contexte dans lequel Leonardo a travaillé (surtout lorsqu'on mesure la connaissance du monde et l'appréhension des environnements qui étaient celles de son époque), afin de répondre aux nombreuses sollicitations dont il était l'objet et faire face à telle ou telle commande particulière, dans le but d'assurer la mise en œuvre de travaux parfois colossaux qu'on venait l'implorer de prendre en charge, il serait plutôt de bon ton, me semble-t-il, de se demander comment son génie a été capable de mener de front un nombre si conséquent de réalisations avec la compilation d'une telle somme de savoirs ?

Car il nous faut considérer en premier lieu ses réussites : en astronomie, par exemple, il compte deux cents ans d'avance sur la mise en évidence du système copernicien (« Il ne tourne pas. » note-t-il d'une manière elliptique), en soi une véritable révolution. En obstétrique, il compte trois cent ans d'avance sur les premiers travaux de compréhension physiologique, et donc sur la prophylaxie de l'accouchement. En thermodynamique, il compte quatre cents ans d'avance sur les travaux de conceptualisation des turbulences et les premières tentatives de leur modélisation. En mécanique et en architecture, il compte cinq cents ans d'avance sur des réalisations dont il fut, dans tout ce laps de temps, le seul visionnaire ! Sa démarche intellectuelle fait penser autant à un Dominique Villars naturaliste (deux cent cinquante ans

Un roman historique

dans la vue) qu'à un Victor Hugo socialement authentique et insoumis (trois cent cinquante ans dans la vue).

S'il ne fallait qu'un seul exemple pour démontrer cette précocité, je citerais ici le projet d'un ouvrage d'art monumental devant relier à pieds secs, sur plus de deux cent quarante mètres de distance, les deux rives du Bosphore, développé pour le compte du sultan Bayezid II. Or ce lien conceptuel devant unir la Corne d'Or à l'Europe ne fut symboliquement réenvisagé par l'État turc qu'en... 2006 seulement, sur les bases de la solution technique que notre ingénieur renaissant avait élaborée dès à l'origine !

Encore une fois, comment concevoir une telle activité intellectuelle linéaire, dans le contexte des connaissances scientifiques de l'époque et sous les multiples pressions socioculturelles qui en formaient le corollaire inévitable ? Là où je veux en venir, c'est que ce reproche de procrastination ne se trouve finalement évoqué que pour un seul domaine : son activité artistique. Un peu comme si l'on cherchait à reprocher à l'artiste, a posteriori s'entend, d'avoir si peu produit d'œuvres d'art.

D'abord, est-ce vraiment le cas ? Non, au regard de la production connue de la plupart des autres maîtres de l'époque, auxquels Leonardo fut directement confronté. Non, au regard de la faible disponibilité que ses autres activités lui laissaient pour se consacrer à ce domaine particulier. Non, si l'on examine sa méthode de travail, faite de la lente apposition de fines couches de glacis colorés qu'il lui arrivait d'accumuler directement avec les doigts et qui, avec les matériaux connus de l'époque, ne pouvaient sécher complètement qu'en terme de semaines ou de mois. Ses

Un roman historique

réalisations ne sont donc pas si isolées en nombre, et encore moins de si peu d'importance !

Alors, posons-nous vraiment la question : d'où provient le reproche fait injustement à Leonardo ? Il est fort à parier qu'il prit naissance dans la comparaison un peu hâtive de l'œuvre produite par Leonardo d'avec celle de son grand rival, Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni qui, pour l'essentiel, ne se consacra qu'à une œuvre artistique et architecturale. Pour autant, on oublie un peu trop vite que Leonardo da Vinci se lança, lui aussi, dans des projets de sculptures monumentales, dans des œuvres architecturales d'envergure, dans la réalisation d'au moins une fresque d'approximativement dix-sept mètres de long sur sept mètres de haut, dont le puissant motif central, même abîmé, fut connu et admiré de ses contemporains du monde entier.

C'est aussi méconnaître, comme cela a été si bien précisé lors de la première séance, que l'œuvre de Leonardo da Vinci est le produit d'une lente maturation qui se développe dans la durée. Et que les multiples facettes cachées de la Joconde en constituent l'exemple par excellence ! Peut-on décemment espérer atteindre une telle élaboration de l'art et de la pensée humaine en un seul coup de cuillère à pot ?

Aussi, s'il nous arrive parfois d'éprouver secrètement une certaine frustration à n'avoir que si peu d'œuvres du maître à nous mettre sous la dent, posons-nous plutôt la question suivante : un chef d'œuvre n'est-il pas fait, justement, pour rester de nature unique ?

Certes, mon intervention ressemble plus à un mot d'humeur de ma part qu'à un acte scientifique mûrement réfléchi, et je

Un roman historique

vous prie de bien vouloir m'en excuser. Mais je tenais à vous exprimer ici mon sentiment sur ce jugement que je trouve, personnellement, extrêmement sévère à l'encontre de la figure de Leonardo, et par ailleurs parfaitement injustifié, car il ne rend pas honneur à la puissance et à l'étendue des talents de ce génie hors du commun.

*

*

*

Paris, un atelier d'artiste, printemps - été 1912
Situation hypothétique N°2 (suite et fin)

Depuis quelques jours, Eduardo le faussaire jubilait. Il était plus que ravi de la tournure que prenait sa reproduction de la Joconde, qui lui paraissait désormais tout à fait conforme à l'esprit renaissant de Leonardo, mais tout en se dégageant en même temps avec force et assurance de son modèle initial. Bref, son œuvre commençait à vibrer d'une vie propre, et cette perspective le comblait en tout point. Peu à peu, devant lui et derrière ses pinceaux revêches, l'auguste signora Gioconda, de très glorieuse renommée, devenait ce qu'il avait secrètement ambitionné qu'elle devînt.

Dans les faits, il n'y avait pas plus fieffé filou qu'Eduardo de Valfierno pour atteindre les buts qu'il s'était fixé. Le maraud savait exactement comment s'y prendre pour accéder aux résultats qu'il escomptait. Il s'était renseigné fort jeune auprès des meilleures écoles et comptait désormais plusieurs décennies de pratique dans le domaine obscur de la contrefaçon. Il achetait régulièrement, au comptant et à la fière enseigne, des produits de qualité supérieure, les

Un roman historique

ramenant chez lui en petite quantité, et avait ainsi réussi à s'équiper, au fil du temps, de tout un arsenal digne d'un véritable laboratoire. Mais pour ne pas éveiller plus avant les soupçons, il continuait d'opérer sa tambouille de mauvais aloi dans de vieilles casseroles sans prétention.

À quoi tout ce rituel ancien rimait-il ? En quoi le bel Eduardo cherchait-il à faire illusion ? N'avait-il pas suffisamment appris des bonnes leçons de ses maîtres en escroquerie pour savoir retracer, de la plus laide des Suzon, un portrait plus flatteur que nature ? À le regarder faire et œuvrer en tapinois, on eût pu croire que non.

Eduardo, dans un premier temps, sélectionna les meilleurs produits, tous d'origine naturelle. Il évita soigneusement les poudres de perlimpinpin qui pullulent de nos jours grâce à l'essor de la chimie de synthèse des particules, pour ne prendre à son service que des pigments de Venise, de la terre prélevée à Sienne, de l'ocre issu des carrières jalousement protégées de Roussillon, du jaune extrait des tufs de Naples, du lapis-lazuli broyé en poudre fine afin d'en obtenir un bleu azuré, une pointe de Cinabre afin de faire vibrer intensément le vermillon et du bitume de Judée à n'employer qu'en délicates couches minces. Tout ceci s'ajoutant à divers adjuvants qu'il paya une fortune - en en négociant un peu le prix, afin de racler, autant que faire se pouvait, sur toutes les marges... -. Côté médium, il dédaigna les huiles siccatives additionnées d'accélérateurs, les nouveautés issues de la chimie des pétroles, leur préférant cette huile d'oeillette clarifiée - qui n'est rien d'autre qu'une huile de graines de pavot - obtenue après une seconde pression à chaud. Mais pour conférer à son produit final plus de résistance encore, de chaleureuse profondeur et de véritable intensité, il y fit fondre un peu de cette résine fossile venue des rives de la Baltique, appelée ambre. Ensuite seulement, il entreprit son travail d'orfèvre.

Un roman historique

Bien renseigné sur tout, il avait eu vent, par ses fréquentations passées, de la lente et patiente superposition des couches translucides, ou à peine colorées, qui caractérisait les œuvres centrales de Leonardo, les animant d'une profondeur incomparable. Il s'agissait maintenant de reproduire la technique du maître à l'identique, vieillissement compris. Aussi fut-il bien avisé de regarder à la loupe à fort grossissement les détails de construction technique qui subsistaient dans les zones les plus hautement transparentes, dans le voisinage des liaisons entre le clair et l'obscur, lorsqu'il eut sous la main l'original de la Joconde, pourtant vieilli et arborant de lourds vernis chargés d'un jaunissement qui l'opacifiait grandement, datant de plus de quatre cents ans.

Pour ce faire, il commença par chauffer longuement ses huiles fines dans des marmites qu'il recouvrit de couvercles, tout en les fluidifiant régulièrement, comme quand on fait revenir une sauce dont on veut accroître le goût sans pour autant en caraméliser le fond. Ce traitement leur conféra une légère couleur or, quasi imperceptible à l'œil nu mais suffisamment visible, cependant, pour qu'un regard d'expert se prenne à y reconnaître les effets d'une dégradation naturelle, délicatement ambrée.

Par la suite, il appliqua les couches de peinture translucide en pelures d'oignon, qu'il fit aussi sécher consciencieusement, afin de reproduire un peu de la touche magistrale - mais pas trop parfaitement cependant, dans le but de ne pas éveiller les soupçons, car il avait choisi d'interpréter une époque où le maître toscan n'avait pas encore porté son procédé personnel à cette pleine mesure qui fit, vers la fin de sa carrière, son immense renommée : ce sfumato caractéristique de ses chefs-d'œuvre les plus aboutis -.

De même, il laissa volontairement s'exprimer, dans son geste ample, une certaine liberté : autant pour se faire plaisir à lui-même que pour

Un roman historique

pouvoir arguer, si cela devenait nécessaire, de l'évidente spontanéité et de l'esprit hautement virtuose de son créateur. Puis, lorsque tout son attirail de supercherie fut bien en place - le clair à côté de l'obscur, le calme avec la tempête, la force mêlée à la tempérance -, il procéda alors à la touche finale qui devait conférer à la toile de chanvre, autant qu'à la surface picturale prise dans son ensemble, une vérocité inéluctable. Pour ce faire, il plaça l'œuvre dans une étuve où il reproduisit journallement plus de vingt cycles de brusques montées en température, ce qui rendit la fibre du support à la fois brunâtre et cassante, et para du même coup la surface vernie d'un réseau régulier de fines craquelures, imitant en cela, et à la perfection ! un vieillissement à long terme.

Et son tour de coquin sans scrupule fut joué ! Son forfait accompli, il put alors se remettre à dormir.

Dans son rêve, cependant, il croisa des visions agitées qu'il connaissait fort bien : car c'était son lot quotidien de faussaire que de désespérer de savoir si la toile qu'il venait de restituer était à ce point parfaite ? Si le trait qu'il avait choisi était ni trop ni pas assez forcé ? Si telle préparation avait été suffisamment bien dosée par lui et dument malaxée ? Telle couche fut-elle correctement étalée ? Avait-il suffisamment laissé le temps à tel apprêt de bien sécher ? Et par-dessus le tout, afin que sa supercherie ne fût pas trop tôt démasquée : qu'en était-il de ces techniques scientifiques qui fleurissaient un peu partout dans les laboratoires du monde entier et dont l'on prédisait déjà monts et merveilles ? Seraient-elles aptes, bientôt, à percer le secret de la matière et à y déceler sans coup férir, en deçà de la surface impénétrable des œuvres peintes, où se logeait le faux et où gisait le vrai ? Raison pour laquelle Eduardo le faussaire, ce mal aimé de la planète, agrémentait ses temps de disette et son désœuvrement de cuites mémorables.

Un roman historique

*

*

*

Le Louvre, Paris, le 12 juin 2006 (début d'après-midi)
Situation hypothétique N°4 (suite) - analyse structurelle, deuxième
session

Un flot nourri d'applaudissements finit enfin par se tarir.

- Merci, cher Monsieur Barbier, dit le Président de séance. Merci pour cet exposé éloquent, à défaut d'être brillantissime. Je voudrais profiter de cette allocution pour mentionner à mon tour quelques faits que m'ont suggéré les propos tenus les semaines passées et que m'encouragent à exprimer les remarques tout à fait perspicaces de notre expert extérieur, chaudement recommandé par la Direction des Musées de France.

En effet et contrairement à une autre idée faussement répandue, faute d'avoir su décrypter correctement les tenants et aboutissants des tentatives mises en place par le maître toscan de la peinture, Leonardo a bel et bien, dans quelques œuvres choisies, réussi à réaliser son ambition secrète d'une synthèse de l'Art et de la Science. Mais, d'une part, il ne pouvait, à son époque, afficher librement cette victoire au grand jour. Puis, secondement parlant, notre époque à nous ayant perdu le fil spontané de ses tentatives, elle n'a pas su en tirer un entier bénéfice, jusqu'à présent. La leçon grandiose de Leonardo s'est en effet perdue dans le brouillard des idées

Un roman historique

inabouties, dissolue qu'elle fut dans le vaste domaine du temps.

En quoi a consisté cette leçon ? L'Art exprimé dans toute sa splendeur, en tant que support incontournable de la Connaissance ! En fait, ce concept n'était pas nouveau en soi, puisque l'art servait, depuis plusieurs millénaires déjà, de base à l'apprentissage de la connaissance des mondes spirituels. Il n'est que de considérer les tympanes des églises, parés de scènes d'enfers ou de paradis, pour comprendre que l'édification de la populace était le but premier que se proposaient d'atteindre les bâtisseurs de cathédrales. La nouveauté qu'envisageait d'introduire Leonardo da Vinci résidait dans le changement d'objet dont, d'après lui, devait se nourrir la connaissance. Cette révolution d'échelle, cependant, n'était ni plus ni moins conséquente que celle qu'ambitionnaient de mettre en évidence les théories de la relativité, découvertes au milieu du XX^e siècle par le physicien Albert Einstein.

Mais un autre phénomène a accompagné le fait que notre monde moderne est resté si longtemps hermétique à la parole apportée par Leonardo. Notre société ayant repris à son compte le concept d'Art-sciences, qu'elle a dès lors présumé novateur – évolution technologique oblige -, elle n'y a pas placé les mêmes contenus. Ce qui a amplifié notre sentiment d'entêtement aveugle à ne pas percevoir les messages sous-jacents que sous-tendait la démarche d'un créateur âgé de près d'un demi-millénaire.

Pourtant, cette démarche de Leonardo ne fut pas uniquement marginale ; il l'a même tentée à plusieurs reprises. Dans son interprétation de la Cène peinte sur le mur du réfectoire du

Un roman historique

couvent de Santa Maria delle Grazie de Milan, d'abord, entre 1494 et 1498, dans laquelle les mains des douze apôtres groupés autour de Jésus formeraient, selon deux érudits italiens, comme une petite mélodie musicale illustrant la propagation des ondes acoustiques, juste au-dessus de l'espace délimité par la nappe blanche posée sur de simples tréteaux de bois. Car Leonardo était aussi musicien, à ses heures. Mais il est vrai que cette même représentation à la détrempe, qui s'abîma elle aussi très rapidement après son exécution, est réputée pour supporter d'autres interprétations plus ou moins ésotériques, des plus fantaisistes aux plus loufoques, allant de la simple mise en scène des quatre saisons à une sorte de cosmographie de la Sainte Trinité, et donc de l'Univers dans son entier.

Nous avons vu précédemment l'interprétation qu'il faut envisager de tirer de *La vierge aux rochers*, tableau peint entre 1483 et 1486 pour sa première version, et entre 1507 et 1508 pour la seconde, plus éloquente encore que la première. Dans ce dernier tableau, le regard que l'ange Uriel dirige directement vers le spectateur montre sans ambiguïté que le message caché de la toile s'adresse en priorité à lui. Je me permettrai de rajouter un détail qui me semble avoir son importance : le tableau fut commandé par la Confrérie de l'Immaculée Conception. Or ce concept, nouveau pour l'époque, n'est, dans les années 1480, pas encore sanctionné par un dogme de l'Église, ce qu'instituera le pape Alexandre VI en 1496 seulement. Le sens caché par Leonardo dans cette toile ne signifierait-il pas, en réalité, son scepticisme rationaliste envers l'explication d'une conception foetale réalisée en dehors des rapports humains ? En tout cas, Leonardo semble a minima vouloir le suggérer pour ce qui concerne le saint Jean Baptiste enfant, qui est d'essence

Un roman historique

moins directement divine, si l'on admet qu'il s'agit bien là du sens donné au doigt pointé par l'ange Uriel... Car s'ériger en sceptique scientifique ne signifie pas que Leonardo se soit pour autant permis de penser et d'agir en non-croyant !

Mais dans ces conditions, qu'en est-il de la Joconde elle-même, me direz-vous ? N'est-ce pas là l'enjeu principal de notre attention ? Si nous pouvions prouver qu'elle recèle, elle aussi, un embryon de message secret, loin de participer au fantasme des foules en mal de sensationnel, ne leur permettrions-nous pas d'ouvrir enfin les yeux, comme le souhaitait lui-même son créateur ? Cette gageure est-elle possible ? Hé bien oui, je le pense ! Vous me direz, l'interprétation que je vais aborder ici est osée, et son étayage vous paraîtra peut-être bien peu solide. Mais voilà comment il m'est parfois arrivé d'envisager la chose.

Nous avons vu que le costume de la signora Gioconda est composé d'un linge très fin qui ne se portait que lorsque les femmes sortaient de couche. Donc, ce ne serait pas seulement la mère, mais bien l'accouchée qui serait ici représentée. D'abord, remarquons que ce thème de la maternité est récurrent chez Leonardo, sans que l'on puisse réellement en deviner la raison. Allant jusqu'à décrypter les moindres détails contenus dans la toile, je remarque la présence, en bonne posture, d'un petit pont qui évoque inévitablement le passage entre deux rives - et donc le passage entre deux mondes : ici, celui qui mène vers la vie (ou, à l'inverse, vers l'aridité de la mort ?). Ce trait renforcerait la qualité descriptive de l'instant qui suit l'enfantement, expliquant la physionomie indéfinissable de la jeune mère qui navigue entre sourire heureux et regard empreint d'une possible mélancolie.

Un roman historique

Mais ces éléments sont-ils suffisants pour faire en soi de l'Art-science, suivant la définition que semble vouloir nous en donner le maître Leonardo da Vinci ? C'est là que j'ose une interprétation hardie, que j'aimerais pouvoir mieux justifier à vos yeux que par le simple fait de l'expression d'une intuition personnelle. Commençons par bien regarder le profil de la chaîne de montagnes. Qu'y remarquons-nous ? Légèrement décalée sur la droite, une vallée se dessine en forme d'auge, d'où le lac situé en contrebas semble prendre naissance. Et si cette auge représentait un col : le col de l'utérus, d'où jaillissent les eaux annonçant l'accouchement ?

N'oublions pas que Leonardo était un grand observateur de la nature depuis sa plus tendre enfance ; et que c'est de cette observation impénitente qu'il se forgea le goût, qui ne fut jamais démenti par la suite, pour la science. Alors, suivons plus avant, si vous le voulez bien, le fil de sa pensée... Il y a donc eu accouchement. De fait, ce chemin à la tonalité ocre rouge, si présent au centre du tableau, reliant le lac (signifiant la perte des eaux) à une autre forme étrange, ramassée et à demi cachée derrière la figure maternelle, de tonalité elle aussi rouge sang vieilli : ne représenteraient-ils pas à eux deux (c'est-à-dire chemin et forme confondus), le cordon ombilical relié au placenta, dont l'accouchement aura inévitablement provoqué l'expulsion ?

Je laisse ces réflexions personnelles à vos grandes sagacités, en espérant qu'elles puissent emporter vos convictions. Et non sans vous avoir rappelé que Leonardo, selon toute vraisemblance, entreprend la représentation sur panneau que nous connaissons actuellement au Louvre alors qu'il est à Rome, tandis qu'il se prépare - du moins le croit-il à ce

Un roman historique

moment précis - à se confronter à son concurrent de toujours, lequel, depuis le temps où ils furent mis en confrontation directe dans leur ville de Florence, était manifestement devenu un fervent émule de sa vision scientifique de l'Art.

*

*

*

Paris, grande salle du Louvre, avril 1913
Situations hypothétiques N°2 (suite)

Bienheureuse, finalement, de voir que cette forte agitation qui bouillonnait tout autour de moi soit enfin retombée ! Bienheureuse et soulagée je fus, en effet, à mon retour triomphal à Paris, lorsque je regagnais enfin mes pénates feutrés, dans cette grande salle à demi voilée du palais du Louvre qui m'attendait, totalement désœuvrée !

Car prise en charge, oui, on peut dire que je le fus ! Retournée dans tous les sens et examinée sous toutes les coutures serait plus juste, afin de vérifier *de visu* je ne sais quel détail de mon anatomie intime qui aurait pu prouver d'une manière irréfutable mon authenticité. Car là se logeait la seule question que se posaient, avec une constance que je jugeais du reste tellement effarante, l'ensemble de mes geôliers dorés - ces mercenaires d'un art si conformiste et légitimement fondé - : étais-je bien celle qu'on avait dérobée à leurs nez et à leurs barbes deux années et demi auparavant ? Et qu'on leur avait miraculeusement restituée ?

Un roman historique

Patiemment auscultée, telle une monstruosité de foire que l'on croirait pestiférée - je sais de quoi je parle : car la tuberculose sévissait à plein, en ce début de XX^e siècle, et l'on observait une recrudescence alarmante de ce fléau hautement criminel, durant cette période que vous appelâtes la grande guerre -. Examinée en long, en large et en travers, comme si, du haut de mes quatre cents ans, je pouvais encore supporter sans broncher l'expression de vos doutes torves et vos questionnements les plus maladroits ? Ou, encore mieux : faire face sans rechigner aucunement à vos obséquieuses supputations et vos remarques sans fondement, dans le seul but de prouver de quelque manière que ce fût ma bonne foi de victime ?

Car c'est bien moi qui fus, en cette circonstance, une victime dans cette affaire ! Ce fait n'aurait même pas dû être à prouver de quelque manière que ce fut, il me semble. Dérobée, séquestrée, observée dans les moindres recoins... détaillée sous absolument tous les angles, après que mon intimité me fut confisquée durant plus de deux longues années ! Mais quoi, moi qui n'avais jamais eu de cesse, en toute magnanimité, de distiller sereinement mon regard impavide, ma bienveillante disponibilité et ma physionomie hospitalière à vos sourires hébétés, je devais maintenant soutenir l'opprobre d'une dénégation de ma véracité ! Moi que les pinceaux du maître avaient, dans un lointain passé, - eux devenus maintenant obscurs et comme poussiéreux -, tendrement effleurée et patiemment édifiée (ici, je répète en quelque sorte les propos les plus affables qui se murmurèrent autour de moi, tellement le vague effritement de ce sujet, dans mon esprit, m'a rendu le souvenir incertain) : devrais-je de nouveau réapprendre le fondement de mon essence, afin d'être à même de réaffirmer aux yeux de tous ma simple identité ?

Je trouvais gratifiant d'être, de prime abord et durant quelques minutes seulement, manipulées par des mains précautionneuses et pleines de déférence à mon égard - du moins, je le croyais ainsi, car

Un roman historique

elles s'étaient toutes revêtues de gants de coton finement tissé -. Mais dès que ma personne fut retournée, chavirée, mise tête-bêche, telle une vulgaire effigie postale de Cérès, le visage violemment balayé par des rayons rasants, pour tenter de détecter je ne savais quel signe distinctif sur ma surface plane, le sang me monta promptement au visage ! Et comme, à mon goût, la plaisanterie se mit à durer un peu plus que de raison, c'est-à-dire au-delà même de la bienséance, j'en fus bientôt tout offusquée. Outrée serait d'ailleurs le mot juste pour exprimer ce que je ressentais intérieurement, caché au plus profond de moi, intimement bafouée que j'étais dans ma fierté lésée. M'en remettrais-je aussi facilement ? C'est qu'on me fit subir un véritable traitement de faveur - il n'y a pas d'autre mot pour exprimer ce que j'eus alors à endurer -. Un authentique examen policier ! Mais là encore, mes geôliers ne faisaient-ils pas que se soumettre à la tendance sociale du moment ? Pour peu, ils auraient été à deux doigts de me demander de justifier mes origines - il se dit, par exemple, qu'à la lumière d'une étude dactyloscopique récente des dermatoglyphes de Leonardo, on suppose désormais que sa mère était d'ascendance moyen-orientale (ce qui ferait d'elle prétendument une esclave...), caractéristique qui se retrouverait jusque sur mon propre faciès, tant mon maître semble avoir mit de lui-même dans mon portrait ! -. Et que l'on ait voulu, pour ces raisons mêmes, relever jusqu'à mes empreintes, cela ne m'aurait pas surpris le moins du monde ! Comme si, moi qui ai su donner la vie à cinq enfants légitimes - dont quatre sont malheureusement décédés en bas âge : d'où ma tristesse récurrente et le languissement dont s'est si souvent plaint mon mari -, je me devais de prouver présentement aux yeux de tout un chacun une quelconque virginité ! Un comble en chasse un autre...

Au cours de cette enquête, il est un fait, cependant, qui dut rester confidentiel sur le moment, mais m'a réellement honorée. Je peux bien le divulguer maintenant, j'imagine, car il tombe sous le coup de

Un roman historique

la prescription (comme vous dites aujourd'hui, n'est-il pas vrai ?). Puisqu'il fallut mettre au chevet de ma sincérité les meilleurs spécialistes - ce qui, en clair, signifiait de me diriger vers les plus éminents scientifiques du moment -, on me mena donc, dans un secret des plus absolus, jusque dans les laboratoires de physique de la très honorable Université de Paris, situés dans le quartier de Jussieu, auprès de l'éminente Marie Slodowska-Curie.

À ma connaissance, je fus l'une des toutes premières œuvres d'art - si ce n'est la première au monde ! - à avoir bénéficié des services de la radiographie. Ce qui, m'assura-t-on plus tard, ne donna sur moi aucun des résultats escomptés, la technique étant encore mal contrôlée. Marie Curie, en effet, dès cette époque, tentait de développer un appareil qui permettrait de localiser les éclats de métaux à l'intérieur du corps humain, en prévision des ravages que peuvent occasionner les projectiles de la balistique moderne en temps de guerre. Or ces temps, chacun en avait pleinement conscience, étaient désormais tout proches...

Ce que je retins de cette expérience hors du commun fut l'ambiance particulière de connivence qui se dégagait lors de cette visite : nous deux face à face, seule à seule, un soir tard dans cette baraque de planches lui servant de laboratoire et où s'entassaient des pots entiers de radium pur, qu'elle avait dû longuement traiter. Et cette fluorescence qui la ravissait tant, mais dont elle commençait, dans le même temps, à percevoir le danger, phénomène dont elle me parla ouvertement dans un élan de complicité féminine bien partagée... ! Car elle au moins, je crois qu'en tant que femme ayant elle-même beaucoup souffert d'une dénégation machiste frisant souvent la calomnie, elle me comprenait au fond de moi !

En fin de compte, et puisqu'il faut en arriver à conclure sur cette affaire, quelle qu'en fût la véritable conclusion, d'ailleurs, je me dois

Un roman historique

de vous informer que la reconnaissance ultime de mon authenticité véridique, je la dois, en définitive... à une fissure profonde que je porte dans le dos depuis de très nombreuses décennies. Un fort retrait de séchage du panneau de peuplier sur lequel je fus peinte anciennement. Déformation au profil si caractéristique qu'on ne put qu'attester, au final, qu'elle était bien présente sur les photographies de mon revers, prises quelques années seulement avant mon kidnapping.

Depuis cet épisode, on me permettra, je l'espère, de n'exprimer qu'une confiance relativement limitée en toutes les recherches qui ont trait à la vérité scientifique.

*

*

*



Un roman historique

La création d'Adam (détail), Michelangelo, 1508-1512
pittura fresca, plafond de la chapelle Sixtine © wikipédia/cité du Vatican