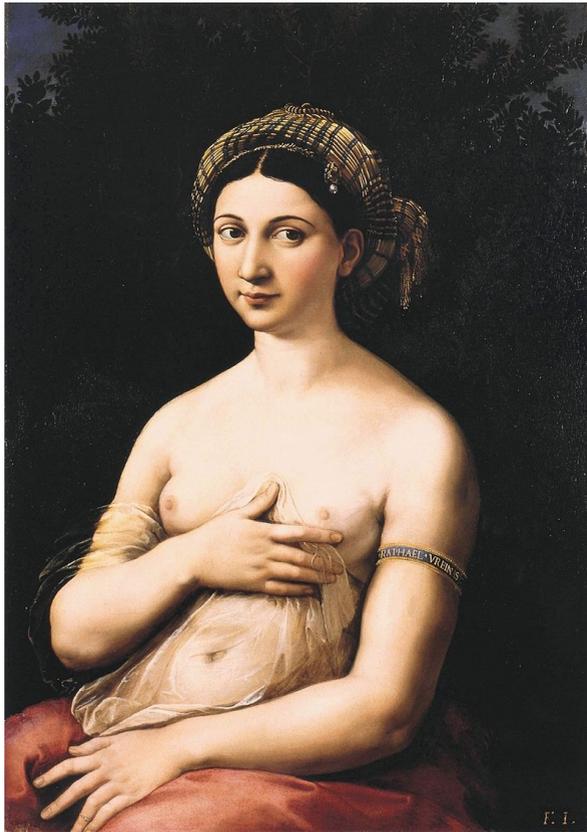


## LES TRIBULATIONS DE LA SIGNORA GIOCONDA



*La Fornarina*, Raffaello Sanzio, 1510-1511  
Galerie nationale, Rome © wikipédia

## Un roman historique

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

- Bon, venons-en au fait : revenons, si vous le voulez bien, à cet exercice que je vous ai préparé, annonça Antonio Natali, le conservateur du musée des Offices de Florence. Vous avez là, devant les yeux - il ouvrait posément, tandis qu'il parlait, un fichier PowerPoint sur l'immense écran qui faisait face à l'assistance, tout en atténuant la lumière du plafonnier de la salle du Grand Louvre dédiée aux réunions plénières, en faisant pivoter le bouton à molette placé près du microphone de l'orateur -, en plus des deux tableaux dont nous avons discoursé le mois dernier, placé au centre, le dessin de Raffaello Sanzio da Urbino, datant de 1503 ou 1504.

D'abord, commençons par cibler ce nouveau venu : quel est-il ? Quelle est sa valeur intrinsèque ? Ensuite seulement, nous nous autoriserons à examiner ce qu'il signifie en comparaison des deux toiles qui mobilisent, depuis le début de ce séminaire, toute notre attention. Au sujet du premier point, je pense plus utile d'ouvrir moi-même le débat, par ces quelques notes que j'ai préparées à votre attention : ce qu'on appelle l'état de l'art de nos connaissances sur le sujet.

Ce dessin à l'encre sur papier libre n'est pas daté de la main de l'artiste, mais correspond avec certitude à l'époque où Raffaello fréquentait l'atelier de Leonardo da Vinci, à Florence, pour en étudier les œuvres - dont il fit plusieurs relevés similaires - et parfaire sa connaissance du modelé du

## Un roman historique

corps humain. En observant d'un simple coup d'oeil ces trois contextes graphiques, il est possible d'en déduire qu'il s'agit d'un dessin pris à la volée : non pas croqué en face de l'original avec application et moult détails, mais plutôt établi a posteriori, comme un aide-mémoire réalisé pour ne pas oublier une chose d'importance, juste entraperçue. Cela s'apparente donc à une prise de note établie par un spectateur dont le fonctionnement est essentiellement visuel.

Que décrit-il ? Une personne manifestement jeune, avenante, insérée dans un cadrage large, mais fortement délimité. Mais j'ai peur d'en avoir déjà trop dit : quelqu'un veut-il reprendre la parole, afin de nous commenter ce qu'il voit ? Nous dire comment il perçoit la scène et nous décrire les indices qui attirent son attention ?

- Je veux bien m'y essayer, dit une voix fluette, mais posée, qui semblait affublée d'un accent de modestie. D'abord, je me présente : je suis professeur et critique d'art moderne. Donc, spécialiste de périodes qui échappent a priori à l'emprise du personnage de Leonardo da Vinci. Mais j'espère, grâce à mon intervention, pouvoir apporter, si possible, un regard objectif à cette tentative de comparaison. D'autant que la peinture de Leonardo da Vinci reste toujours une référence à laquelle tout universitaire digne de ce nom revient, quelque soit la période qu'il envisage...

Je vais donc reprendre votre présentation là où vous vous en êtes arrêté ; car tout ce que vous avez dit est fort juste. Ce cadrage reproduit clairement celui de la Mona Lisa. Contrairement à la Joconde, il montre un paysage relativement plat (je passe les détails sur lesquels nous reviendrons certainement plus tard). Et surtout, il met en

## Un roman historique

valeur le rôle fondamental de l'encadrement de la fenêtre, lequel montre dès lors que l'ambition initiale du peintre était de forcer le spectateur à considérer qu'il est positionné à l'intérieur du logement du couple des Giocondo. Le sujet principal et qui nous semble unique du tableau appelé Mona Lisa est donc bien la jeune femme en elle-même, représentée au centre de la toile. Cette impression est volontairement accentuée par le traitement extrêmement sombre de tout ce qui évoque cet intérieur, jusqu'aux masses de vêtements qui se fondent progressivement dans cette ambiance noire.

Mais des détails divergent. Le visage de la jeune femme est ceint d'une fine lanière, dans le dessin de Raffaello Sanzio, et le traitement qu'il donne de sa coiffure paraît fantaisiste. Le corsage bi-étagé (ce qui n'est nullement le cas dans aucun des deux originaux supposés) remonte jusqu'au raz du cou. Peut-être pourra-t-on imaginer qu'une telle erreur procède plutôt d'un effet imputable à la jeunesse encore impressionnable de notre jeune copiste en herbe ? Quoiqu'il en soit, il subsiste des imprécisions dans le positionnement des mains et dans l'espace laissé libre entre ces mains et le bas de la toile. En conséquence, le fauteuil sur lequel notre Joconde-Mona Lisa s'appuie est absent du dessin de Raffaello Sanzio.

Mais surtout, deux détails supplémentaires intriguent :

- le premier est la masse représentée sur l'épaule gauche, très peu perceptible sur la toile de la Mona Lisa, alors qu'elle est plus prononcée et détaillée par la transparence du voile de la Joconde. Peut-on supposer une retouche a posteriori par Leonardo, ou toute autre raison ?
- le deuxième est lui-même double. Nous observons à gauche du paysage la silhouette d'un village où trône une église centrale : silhouette absente des deux représentations peintes -

## Un roman historique

mais au moins, un pont est figuré sur la gauche de la toile appelée la Joconde -. Et en vis-à-vis, un arbre chétif est stylisé, qui pourrait fort bien, pour sa part, évoquer à lui seul le bosquet sombre de la Mona Lisa, lequel contribue à obturer la perspective de cette scène, rabattant constamment le regard du spectateur vers l'intérieur de l'espace clos.

Aussi, la question que je me doute que vous vous posez tous à cet instant précis de mon intervention doit être quelque chose du style : que peut-on s'autoriser à conclure de ces maigres indices ?

- A priori, peu de chose, effectivement, renchérit aussitôt Antonio Natali. Si ce n'est, je le répète, que ce dessin est daté de 1503 ou 1504. On sait avec certitude que Raffaello Sanzio appartenait à cette époque au cercle rapproché de Leonardo, dont il devint l'un des disciples. Il en suit les leçons d'anatomie, et peut-être même fréquente-t-il assidûment son atelier : je veux dire, en tant qu'assistant.

Dans ce cas, ce croquis, manifestement pris à la dérobée, signifierait-il que Leonardo da Vinci cachait ses œuvres personnelles même à ses élèves ? Qu'il ne les dévoilait qu'en des occasions privilégiées ? Autrement dit, qu'elles ne s'étaient pas au grand jour dans l'enceinte où il travaillait ? Cette hypothèse est pourtant difficile à croire.

- Je pense que nous pouvons effectivement retenir ces questions comme tout à fait pertinentes, cher collègue, intervint Christian Lahanier, ancien responsable de la documentation numérique au laboratoire de recherche et de restauration des Musées de France. Mais la vraie question ne serait-elle pas plus prosaïquement : des examens scientifiques

## Un roman historique

poussés ne permettraient-ils pas, de nos jours, de comparer les préparations sous-jacentes et d'en déduire avec certitude les évolutions significatives dans la composition de chacune des deux toiles incriminées ?

- Certes, mon cher ami, certes, vous avez tout à fait raison sur ce point. Mais vous savez tout aussi bien que moi que, pour se faire, il eût d'abord fallu que nous disposions, sans restriction aucune, des deux tableaux incriminés ! Or, sur ce point, la mise en concurrence reste tronquée.

\*

\*

\*

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

- Oui, mais enfin, déclara quelqu'un caché à l'arrière-plan de l'assistance, il y a bien une autre question qui nous taraude l'esprit et que nous allons devoir exprimer à un moment ou à un autre à haute voix, n'est-il pas ? Aussi, le plus tôt sera le mieux, il me semble ! Personne d'entre nous n'ignore que l'hypothèse que ce tableau de la Mona Lisa antérieure puisse être, du moins en partie, un faux, a bel et bien circulé, même si elle n'est à ce jour fondée sur aucune analyse irréfutable, loin s'en faut. N'aurions-nous pas intérêt à examiner, en parallèle de nos autres hypothèses, cet aspect de la question dans nos échanges ? Qui sait : quelqu'un pourrait peut-être

## Un roman historique

nous apporter l'éclaircissement historique qu'il nous manque jusqu'à présent ?

- Vous abordez là la question épineuse, mais en même temps véritablement centrale, rétorqua Antonio Natali. Au vu du contexte général, et en particulier du flou qui subsiste sur la provenance du tableau - j'y reviendrai dans un instant -, la réalisation d'un faux me paraît techniquement possible. Reste à examiner les conditions concrètes d'une telle réalisation (en supposant, bien évidemment, qu'elle ait pu matériellement avoir lieu !) : tout en les confrontant à l'histoire de la toile, d'une part ; et à son étude plastique, d'autre part. En l'absence de toute autre issue disponible, notamment scientifique, comme nous venons de l'évoquer à l'instant, je ne vois pas d'autre façon de procéder.

- Vous avez raison, surenchérit Louis Barbier. Je m'attendais moi-même à ce que cette voie soit explorée. Aussi ai-je pris la liberté d'effectuer une petite recherche personnelle sur la question de la provenance de notre Mona Lisa que l'on va, si vous le voulez bien, persister à qualifier d'antérieure, faute de mieux. J'ai choisi de vous la présenter de manière rétroactive, de façon à ce que l'on parte du connu - c'est-à-dire des informations les plus sûres actuellement à notre disposition -, pour s'enfoncer progressivement vers l'inconnu. Nous verrons bien où cela nous mènera... et où il semble que cela bifurque !

- Je vous en prie, faites donc, dit Antonio Natali, en guise d'encouragement, lui signifiant par là qu'il cautionnait la proposition.

## Un roman historique

- Bon : alors la toile appelée Mona Lisa - parce qu'il s'agit bien, au sens propre du terme, d'une peinture peinte sur toile de lin, contrairement à son homologue française -, est en passe d'être achetée par un consortium international dont les mandataires sont connus, mais pas les futurs propriétaires, lesquels tiennent à garder l'anonymat. La toile est en effet mise en vente par la succession d'une vieille dame d'origine anglaise, du nom d'Elizabeth Meyer. Cette personne fut l'épouse d'un amateur d'art appelé Henry Pulitzer (lointain parent du fameux journaliste Joseph Pulitzer), mort lui-même en 1979 et qui lui avait légué le tableau en héritage. La précieuse toile - elle est déjà identifiée en tant que Mona Lisa depuis presque un siècle - séjourne depuis 1975 dans un coffre-fort en Suisse, d'où elle ne sortira plus, jusqu'à la décision récemment prise de la mettre en vente sur le marché de l'art. Ceci à l'exception de quelques passages éclairés dans des laboratoires d'analyse privés, à partir de 2004. Il y est entrepris toute une volée d'examens, dont certains ne sont encore qu'envisagés : sous ultraviolets, infrarouges, par luminescence et réflectographie, par radiographie X, datation au carbone 14, ou par spectrométrie Gamma.

Toutes ces analyses ont pour seul but de chercher à authentifier la toile par tous les moyens accessibles, notamment en la datant. L'utilisation de la lumière infrarouge pourrait permettre de visualiser des couches carbonées sous-jacentes, sans abîmer les couches picturales supérieures du tableau. Elle autorise en effet l'étude des dessins préparatoires, des repentis d'artistes, ou bien l'identification de restaurations postérieures. Les progrès récents de la technique sont exponentiels, du fait du traitement informatique des images obtenues, appelées réflexogrammes. Mais, bien évidemment, aucun de ces examens ne nous est

## Un roman historique

directement accessible, si ce n'est par l'intermédiaire d'avis d'experts (qui ici équivalent à des sources secondaires).

Henry Pulitzer avait lui-même acheté la toile en 1962 à un artiste, négociant d'art et conservateur au Holburn Museum de la ville de Bath, dans le comté de Somerset, au sud-ouest de l'Angleterre. (À ce moment précis, un léger brouhaha parcourut la salle dans son entier). Oui, cela faisait effectivement beaucoup pour un seul homme, admit Louis Barbier. Ce qui contribua certainement à alimenter les premières suspicions sur l'authenticité de la toile. Et ce d'autant plus que ce nouveau propriétaire, nommé Hugh Blaker, venait à peine d'acheter la toile en 1914 - on remarquera ici la proximité troublante de date avec la recouvrance miraculeuse de la Joconde, sans pour autant rien pouvoir en conclure de manière définitive - lorsqu'on commença à lui attribuer une origine italienne. D'un autre côté, les personnes réellement bien-pensantes argueront que l'homme avait du flair, tout simplement. Et que c'est son intuition personnelle qui généra cette cascade d'événements concordants... Qui saura un jour déterminer ceci avec certitude ?

L'anecdote intéressante qu'il faut retenir à propos de l'épisode Hugh Blaker consiste en ce que le bougre habite en même temps une banlieue huppée de Londres, dénommée Isleworth. De là viendra le surnom qui reste attaché aujourd'hui encore à la toile, et qui n'a donc rien à voir avec une origine avérée de l'œuvre.

Pour le reste, les choses sont un peu plus floues. La toile aurait été rapportée en Angleterre en 1778 par un jeune noble anglais ayant fait son traditionnel voyage d'émancipation en

## Un roman historique

parcourant l'Europe et qui, à cette occasion-ci, aurait eu un coup de foudre pour cette œuvre qu'il acheta quelque part en Italie. Il l'aurait ramenée avec lui pour l'exposer dans son manoir du Somerset, où elle séjourna près de cent cinquante ans, malgré l'appauvrissement progressif de la famille. Laquelle dut, finalement, se résoudre à la vendre à Hugh Blaker.

Voilà tout ce que je suis capable de vous dire à ce jour sur l'histoire de cette toile.

\*

\*

\*

Vaprio d'Adda, près de Milan, printemps de l'année 1515  
Situation hypothétique N°1 (suite) - revisitée par un auditeur  
extérieur

Installé dans la riche demeure de son élève favori du moment, le jeune Giovanni Francesco Melzi, Leonardo da Vinci eut le temps de méditer sur sa situation personnelle et de mesurer l'étendue du péril qui le guettait. En même temps, se disait-il, il n'y avait pas de quoi s'alarmer outre mesure dans l'immédiat : une administration, quelle qu'elle fût, était toujours lente à réagir et à mettre en place une riposte circonstanciée. À fortiori, cela serait le cas pour l'administration pontificale.

C'était aussi l'avis que défendait le père de Francesco, sénateur de la ville de Milan. Leonardo avait rencontré ce magistrat influant alors qu'il était au service de cette cité urbaine, ce qui lui donna l'occasion

## Un roman historique

de découvrir les talents incontestables de son jeune fils en tant que peintre. Celui-ci n'avait que dix-sept ans lorsqu'il entra dans l'atelier du maître pour en broyer les couleurs et apprendre le métier d'apothicaire et d'herboriste, puisque préparer les pigments était considéré, à l'époque, comme un savoir-faire d'apothicairerie.

En 1513, juste avant de partir pour Rome, Leonardo avait même eut droit aux honneurs de la propriété familiale vers laquelle il était revenu aujourd'hui : vaste et fastueuse bâtisse construite en surplomb de la rivière Adda. Le fort et haut talus sur lequel elle avait été édifée descendait abruptement vers le cours d'eau, lequel dessinait un méandre tumultueux à cet endroit précis. Le tout menaçant d'instabilité, Leonardo avait alors conseillé au patriarche de la maisonnée de le faire stabiliser, en y implantant des jardins à degrés, eux-mêmes flanqués d'une double volée d'escaliers se faisant face et encadrant une terrasse d'agrément à balustres. Aujourd'hui, il pouvait mesurer avec satisfaction que son conseil avait été suivi d'effets, et combien il était agréable de profiter de ces espaces nouvellement plantés de jeunes arbustes.

Méditant sur son sort - et s'il avait été amené à conceptualiser la situation en des termes et usant de contenus identiques à ceux de nos contemporains -, Leonardo da Vinci se serait peut-être posé la question de savoir si, réellement, il était un humaniste. Si la postérité conserverait par devers elle l'image qu'il s'ingéniait à vouloir donner de lui-même...

Car incontestablement, dans l'esprit tout au moins, Leonardo fut un immense humaniste. Il fait même figure, de nos jours, de modèle prototype de ce mouvement intellectuel si caractéristique de la première Renaissance, car il a hardiment participé à l'éclosion de cet esprit critique ayant permis de libérer l'homme de son carcan social ambiant et de l'élever progressivement dans la connaissance du

## Un roman historique

monde dans lequel il évolue. Mais pour ce qui est de la forme, et très paradoxalement, nous allons voir que ce fut loin d'être aussi évident que cela. Au risque de révéler aux profanes que nous sommes devenus les contradictions fondamentales que porte en elle cette notion d'humanisme, contradictions qui contribuent à la galvauder, tout en la laissant fondamentalement incomprise du plus grand nombre...

L'humanisme du Quattrocento fut à l'origine un mouvement de penseurs qui, en Toscane très précisément, pris le nom un peu barbare de néoplatonisme médicéen. Ce dernier terme signifiant sans ambages que ce courant de pensée se cristallisa autour de la puissante figure de la famille des Médicis. Son but avoué ? Opérer la synthèse du beau et du sublime - d'où le ralliement de si nombreux artistes au mouvement - à partir de la redécouverte des ouvrages grecs antiques, puis latins. Il s'agissait donc de faire évoluer les mentalités héritées de la chrétienté médiévale, en leur procurant un souffle moderne, lui-même puisé dans une vision du monde renouvelée par les traductions récentes de textes anciens. Ainsi donc, ce travail sur l'esthétisme et la libération de l'esprit se concrétisa-t-il dans un cadre bien défini, lequel comportait ses propres règles.

Or pour ce qui concerne Leonardo da Vinci, les choses ne se sont pas passées d'une manière aussi limpide. D'abord, parce que Leonardo, au moins jusqu'à l'âge de sa pleine maturité, ne connaît ni ne pratique le grec ni le latin. Les connaissances qu'il en acquerra par la suite, de manière totalement auto-appréhendée, resteront suffisamment limitées pour que cela puisse expliquer, par exemple, la méprise qu'il tirera des écrits de Vitruve sur la peinture murale et l'utilisation de l'encaustique comme protection de surface - et non comme un constituant de fabrication -, justifiant en grande partie l'échec cuisant de la fameuse fresque intitulée *La Bataille d'Anghiari*.

## Un roman historique

On voit avec cet exemple précis que Leonardo restera toute sa vie un pur autodidacte. Or, de ce fait, il atteint difficilement l'un des objectifs premiers de l'humanisme, sinon le principal : créer et entretenir un cercle pédagogique. Car de facto, Leonardo n'a pu lui-même fréquenter le cercle de l'Académie Carregi de Florence qui initiait cette pédagogie anthropomorphique – et qui sera source de l'adage « un esprit sain dans un corps sain » -, lui qui pratiquait plus volontiers l'école de l'observation buissonnière. Aussi, lorsqu'il réunira autour de lui un atelier d'élèves, ce sera plus par respect du système d'échange traditionnel des ateliers et de l'apprentissage sur le motif, dans la suite logique de sa trajectoire personnelle entreprise au sein de l'atelier d'Andrea del Verrocchio (alors même que ce dernier est reconnu comme l'un des tous premiers artistes médicéens), que par désir de défendre un modèle d'enseignement novateur.

Car que disent en substance les néoplatoniciens : « Dieu est avec nous ! » Et Leonardo ? « La science véritable se dresse contre l'esprit théologique. » Entre ces deux positions, en plein cœur de cet esprit de renouveau que fut la Renaissance, la voie restera toujours étroite. Car s'il y eut incontestablement un humanisme esthétique, auquel participa à sa manière le grand novateur spirituel florentin, il s'accompagna à parts égales d'un humanisme à la fois éthique, politique et juridique. Ces notions secondes étant vues exclusivement à travers l'œil de l'influence grandissante de la famille Médicis, de son pouvoir temporel sans limite, tout autant que de son potentiel pouvoir spirituel. D'où les désaccords de plus en plus criants qui se firent jour, au fil du temps, avec le pourtant très génial et attrayant Leonardo da Vinci.

Aussi, si l'humanisme, pris au sens étroit du terme d'*école philosophique florentine*, s'encadre de deux dates (1453 : prise de

## Un roman historique

Constantinople par les turcs, scellant la désunion de la chrétienté occidentale et moyen-orientale ; 1517 : publication des articles de Wittenberg par Luther, créant un schisme irrémédiable dans la chrétienté occidentale) qui correspondent presque par miracle aux dates de vie (1452) et de mort (1519) de Leonardo lui-même, cette coïncidence étrange ne permet pas à elle seule de créer un lien suffisant entre les deux conceptions du monde que chacune de ces trajectoires parallèles sous-tend.

Nous avons déjà pu le constater : Leonardo se définit avant tout comme un penseur qui, sa vie durant, est resté éminemment empreint de foi chrétienne. Mais pas au point de croire que la connaissance des textes anciens permettrait d'accéder à un nouveau savoir, qui viendrait comme consolider la connaissance théologique de l'Église. Or n'est-ce pas là, justement, que se situe la limite que, probablement et sans en mesurer toutes les conséquences induites, Leonardo aura insensiblement franchie, tout au long de sa carrière ? Ce Saint des saints qu'il aura transgressé à travers les visions qu'il portait en lui, mais aussi par ses actes et ses multiples productions artistiques, autant qu'intellectuelles, cela ne s'appelle-t-il pas, à proprement parler, un schisme ? Ou, à tout le moins, l'embryon d'une hérésie ?

Au final de sa réflexion, l'évidence ne s'affichait-elle pas d'elle-même en son esprit ? Car parvenu à une conclusion de cette nature, Leonardo da Vinci comprit qu'il se devrait de réorienter sa vie vers une voie d'une autre nature et, somme toute, d'une dimension un peu plus modeste.

\*

\*

\*

## Un roman historique

Le Louvre, Paris, le 12 juin 2006 (courant de l'après-midi)  
Situation hypothétique N°4 (suite) - analyse structurelle, deuxième  
session (to be continued)

Pour la première fois depuis le début de ces travaux collectifs, un silence embarrassé plana sur l'assistance. Il se serait éternisé si, en bon orateur et conducteur de débats qu'il était, le directeur du Musée du Louvre en personne, qui s'était fait jusque là extrêmement discret, se contentant d'écouter et d'observer l'évolution de la situation, ne fit cette déclaration de relance :

- Au point où nous sommes parvenus, crevons l'abcès jusqu'au bout, si vous me permettez l'expression. Si je comprends bien les tenants et aboutissants que vous venez de nous expliquer, si faux il y eut, il est concomitant à la période du vol de la Joconde. Antérieurement, on ne parlerait pas de tentative d'abuser sciemment un marché, mais on entrerait plutôt dans le cadre de la copie plus ou moins originale, voire consentie par le maître. Ces copies anciennes existent, ou sont dûment attestées. Il nous suffit de citer ici les nombreuses représentations de Monna Vanna (je le rappelle pour ceux qui ne le saurait pas : l'original de ce tableau est attribué à Salaï lui-même et représente, en s'appuyant sur le modèle formel de la Joconde, une femme assise de profil et dont le haut du corps est dénudé).

Donc, écartant ces hypothèses trop lointaines et inaccessibles, une question demeure, en pure théorie : aurait-on pu disposer, vers 1914, de suffisamment d'éléments pour réussir à peindre un pseudo original imitant avec autant de justesse un clone de

## Un roman historique

la Joconde, à partir du seul dessin répertorié à cette date : celui de Raffaello Sanzio ?

- Au vu du contexte, repris Antonio Natali, cela me paraît techniquement possible. Mais resterait à connaître les conditions concrètes d'une telle réalisation, comparées à l'histoire supposée de cette toile. Et à confronter tout cela avec des preuves matérielles, c'est-à-dire physiques. Or cette approche, nous l'avons vu, a pour l'instant ses limites. C'est pourquoi nous continuons de privilégier, pour le moment en tout cas, la voie de l'historicité, et explorons celle des comparaisons stylistiques.

Pour ce qui concerne la première, nous avons constaté que des liens géographiques existent (bien que paraissant très ténus) entre la date certaine de la réapparition de la Mona Lisa d'Isleworth sur le marché anglais et son importation supposée, plus d'un siècle et demi auparavant, mais sans témoin crédible. Je pense que c'est une voie que l'on pourra malgré tout continuer de fouiller.

Plus intéressante et prometteuse est l'étude des micro-preuves visibles sur les deux représentations peintes, surtout lorsqu'elles sont placées côte à côte. Poursuivons donc cette analyse. Là encore, des détails émergent, puis intriguent. À ce stade - je les ai entendu citer tout à l'heure dans la salle - ils sont au nombre de trois : les mains, le buisson, les colonnes. Qui commence au sujet des mains ?

- Moi, dit une personne en se levant. Car si j'ai effectivement évoqué ce détail des mains tout à l'heure, c'était uniquement pour mentionner à quel point il me semble être de l'ordre du jugement de valeur. Je faisais simplement remarquer à haute

## Un roman historique

voix que tout paraît plastiquement mieux tenu dans la représentation de la Mona Lisa ; tout sauf, justement, le traitement anatomique de la main principale, qui du coup paraît molle, comparée à celle de la Joconde, dont l'originalité ne fait aucun doute. Or on sait par ailleurs que c'est l'un des points forts de Leonardo : la maîtrise de l'anatomie jusque dans ses moindres détails.

- Tout à fait ; cependant, cet argument n'est pas suffisant pour être déterminant, si je transcris bien votre pensée ?

- Si je puis me permettre, intervint une autre personne, je donnerais volontiers un exemple qui irait plutôt dans le sens opposé. Nous avons déjà noté ce magnifique traitement graphique du bosquet de verdure, d'ailleurs paré d'un vert particulièrement intense, et plus spécifiquement de son arbre central. Nous pourrions retenir que la lumière traversant les branches, évoquée plastiquement par le contraste de seulement deux coups de pinceaux, serait, là encore, d'un modernisme ahurissant, s'il ne s'agissait pas d'une œuvre de Leonardo da Vinci en personne, capable de ce genre de transcendance. Mais à l'inverse, regardez bien sa couronne de feuillage : n'est-elle pas réalisée avec de simples taches juxtaposées, comme ce qu'on obtient à l'aide d'un traitement rudimentaire au tampon, armé d'une simple brosse en cône ? Sauf si nous étions en l'espèce (de là où nous sommes placés et du fait du manque de finesse de la reproduction que nous avons sous les yeux, nous n'en mesurons que partiellement les détails) en présence d'un nouvel exemple de peinture au doigt : de quelle importance cette information serait-elle porteuse en soi ? Y aurait-il des possibilités concrètes d'y rechercher des empreintes ? Mais la toile, il est vrai, nous demeure inaccessible.

## Un roman historique

En conséquence de quoi, il nous faut plutôt raisonner par l'absurde... Si peinture au doigt il y a eu, quel faussaire, au tout début du XX<sup>e</sup> siècle, savait qu'il arrivait à Leonardo da Vinci de peindre à même la toile avec ses doigts, particulièrement dans les zones de feuillage ? Mais, à l'inverse, si tel n'était pas le cas, ne pourrions-nous pas en conclure que, pour ce type de traitement particulier, cela constituerait à coup sûr une faute d'interprétation évidente du faussaire ? L'accumulation de ce genre de détails devrait pouvoir nous orienter rapidement vers une conclusion logique, même en l'absence de l'original, ne pensez-vous pas ?

- Je ne peux que constater que vous avez raison dans le principe, admit Antonio Natali. Reste l'énigme des colonnes. Enigme qui touche aux deux tableaux à la fois. Car la présence de l'amorce de leurs bases, dans la représentation même de la Joconde (qui serait donc, selon toute probabilité, finale ou postérieure), cautionnerait ce qualificatif d'antérieur donné à la Mona Lisa, puisqu'on ne peut pas reconstituer ex nihilo un détail dont la présence, pourtant avérée, vous est soustraite (ou du moins sans en connaître par ailleurs l'existence par le dessin de Raffaello). C'est-à-dire, pris du point de vue d'une reproduction de faussaire, restituer un élément complet sans savoir au préalable qu'il existe un indice de leur présence sur le tableau original de la Joconde. Or le départ des deux bases de colonnes était caché aux yeux des visiteurs jusqu'à une période récente par le cadre surchargé dans lequel avait été placée la Joconde. Aucune explication sensée n'a pu être, sur ce point, avancée jusqu'à ce jour, et toutes les parties en restent sur leur faim.

## Un roman historique

Car nous nous retrouvons de facto face à une contradiction apparente majeure et peu commune : nous décelons bien des parties d'un tableau qui pourraient paraître sujettes à caution ; et sur la même toile, nous observons des indices qui ne peuvent pas, avec certitude, être qualifiées de fausses...

- Bref, si je voulais être ironique, je dirais que nous progressons, mais sans réellement avancer, reprit le premier intervenant. Je voudrais malgré tout apporter quelques précisions sur le point de l'historicité dont vous parliez tout à l'heure. En réalité, nous pouvons être plus précis que ce qu'a montré la présentation quelque peu sommaire de Louis Barbier, tout à l'heure. Premier détail : Hugh Blaker est mort en 1936. Ce n'est donc pas lui en personne, mais bien sa succession, qui organisa la vente à Henry Pulitzer, vingt-six ans après son décès. Mais reprenons le fil de cette histoire comme l'a fait lui-même Louis Barbier, c'est-à-dire en sens inverse, chronologiquement parlant. En 1915 - petite anecdote croustillante de l'Histoire, avec un grand H cette fois... -, le tableau est envoyé par Blaker aux États-Unis. Plus précisément, au Museum of Fine Arts de Boston, afin de le protéger des sévices potentiels de la première guerre mondiale. Il n'en reviendra qu'en 1918. Ce qui veut dire que dès sa réapparition au début du XX<sup>e</sup> siècle on supposait déjà sa très grande valeur.

Mais c'est juste avant que ne se déroule cet épisode anecdotique que les choses nous intéressent le plus. Et que sait-on précisément ? Que la Mona Lisa aurait appartenu à une certaine Jane Blaker, dont on ne sait avec certitude (mais au vu du contexte, cela paraît fort probable) s'il s'agissait ou non d'une parente directe de Hugh Blaker. Cette femme aurait elle-même vécu dans le manoir des sœurs Margaret et

## Un roman historique

Gwendoline Davies de Powys, connues pour avoir amassé une des plus brillantes collections privées d'œuvres d'art, au début du XX<sup>e</sup> siècle, en Angleterre. Or Hugh Blaker était l'un de leurs conseillers artistiques. Pourquoi, dès lors, cette toile particulière a-t-elle suivi un chemin différent des deux cent soixante toiles composant le reste de la collection des sœurs Davies ? Collection aujourd'hui entièrement publique, puisque léguée par elles dans son intégralité à l'institution qui deviendra ultérieurement le Musée national du Pays de Galles. La réponse la plus probable serait celle-ci : parce que son authenticité, à l'époque déjà, ne pouvait être garantie.

Il semblerait pourtant que l'on retrouve trace de la Mona Lisa (ou d'une toile approchante) en 1856, puis en 1858, lors de deux expositions qui se seraient tenues à la Yeovil Fine Arts Exhibition, non loin de Bristol, puis à la Avishayes House, dans le Somerset. Je précise approchante, car n'ayant pas eu en main les catalogues de ces deux expositions, je ne peux affirmer que la toile présentée alors sous le titre *La Joconde* correspondait bien à notre Mona Lisa antérieure « actuelle ».

Quoi qu'il en soit, cette mention semble apporter un jalon crédible entre la date de 1913 et celle de 1778, qui est celle avancée pour le retour dans sa demeure anglaise de notre jeune nobliau nommé James Thomas Benedictus Marwood, en provenance d'Europe continentale, et plus précisément d'Italie. On le voit, les éléments ne sont pas si maigres que cela... Quoique difficilement vérifiables dans leur ensemble, cela va sans dire.

\*

\*

\*

## Un roman historique

### Mandement du Queyras et Comté de Saluces, 1479-1480 Situation hypothétique N°1 (préambule)

Il commençait à faire froid et les journées rapetissaient à vue d'oeil. Le vent glacial perçait les habits et traversait jusqu'à la peau des ouvriers. Le fond de la roche, dans l'anfractuosité que les hommes, à tour de rôle, continuaient de percer laborieusement, formait un abri salubre contre les assauts répétés des éléments déchaînés : mers de nuages oppressantes et mouvantes, averses drues de neige et de grêle confondues, gel matinal au froid pénétrant. Pourtant, de temps à autre, il fallait bien sortir de la galerie artificielle qui s'approfondissait un peu plus chaque jour, car les hommes travaillaient désormais à plus de trente mètres à l'intérieur de la paroi rocheuse et l'air qui s'y faisait rare était rapidement consommé par les lampes que les sapeurs étaient obligés d'allumer, au fond du fin boyau, afin de guider leur travail. Aussi, chacun venait relayer l'autre, après avoir porté sa lourde charge de déchets de taille arrachés à la pierre – arrachés à ces entrailles de pierre noircies au feu, afin de mieux les faire éclater -, dans le but de procéder à l'évacuation vers le dehors des sacs remplis de déblais, dont les contenus iraient grossir un à un l'éboulis naturel situé au pied de la barre rocheuse qui obstruait le paysage.

Les mineurs savaient que, de l'autre côté du promontoire, à plus de deux mille neuf cents mètres d'altitude, les hommes du comté de Saluces opéraient de concert, et qu'ils ressentaient probablement la même hâte qu'eux : terminer au plus vite leur besogne, avant que l'automne ne s'installe définitivement aux alentours, dans le but d'opérer la jonction tant attendue entre les deux tronçons du fin tunnel. Bientôt, il en irait de leur sécurité et, en cas d'insuccès, leur

## Un roman historique

paye annuelle ne serait pas garantie, leur avait prédit, sarcastique, le capitaine de la place forte de Château-Queyras, d'où partait toute l'organisation du chantier, avec sa logistique de charrois, de poudre et d'outils en fer forgé.

Cet ouvrage colossal avait été décidé quelques décennies auparavant. Mais il n'avait jamais abouti jusqu'alors : pas assez d'enthousiasme ni d'entrain n'avaient été observés jusqu'à présent pour ce projet, de chaque côté des deux vallées alpines. Sa justification ? Les relier plus aisément, car ces deux enclaves déshéritées étaient séparées par une barre rocheuse difficilement franchissable, et un très long détour par Gap, Embrun et Briançon s'avérait nécessaire pour que cet arrière-pays du Piémont, par l'emprunt du col de Montgenèvre, puisse être correctement ravitaillé depuis la Provence. Or ce qui lui manquait le plus était sa ration de sel qu'il faisait venir des marais salants de l'étang de Berre, positionné face à la Méditerranée. Plus un peu de bétail en transhumance, du tissu provençal à motifs colorés et la capacité de réaliser son propre commerce, afin d'écouler ses maigres productions locales, de fromage notamment. Bref, la demande initiale émanait du côté italien.

Puis, bizarrement, vers la toute fin des années 1470, c'est l'administration royale française qui relança l'idée de ce chantier et qui devint fer de lance de sa réalisation. L'administration comtale transalpine n'en demandait pas tant ! Dans les faits, le jeune roi Louis XI, qui fut anciennement Dauphin de France en Dauphiné, connaissait donc parfaitement les problématiques inhérentes à cette région alpine. Étant de plus entré en possession, peu de temps auparavant, des Comtés de Provence et de Forcalquier, et fort désireux de moderniser son royaume par un système de communication à la hauteur de son ambition de voir éclore un puissant pouvoir centralisateur, il souhaitait préparer l'extension de son royaume vers le sud-est. À l'époque, les revendications de

## Un roman historique

souveraineté pullulaient dans l'Europe entière (fait dont il espérait secrètement pouvoir tirer profit), situation héritée de ce système féodal des mariages arrangés dans le seul but de transmettre un lignage. Mais Louis XI, homme prudent, préparait en secret d'autres alternatives. La période qui se profilait allait donc être une époque de mise à sac généralisée de territoires déjà fragilisés, car depuis fort longtemps morcelés.

C'est ce que ne savaient ni ne pouvaient mesurer les habitants de cette enclave plutôt défavorisée de l'arrière-pays du Queyras, contrée aride et peu propice à voir passer les richesses de cour. Les hivers y étaient rudes et longs, et boucler une année consistait parfois en un exercice périlleux et sans réelle solution. Travailler pour le pouvoir central, sous la houlette de la garnison locale, fut une aubaine pour nombre de pères de familles, simples bergers d'alpage pour la plupart. Quelques mines de cuivre disséminées ça et là, dans les hauteurs avoisinant le mont Viso, leur avaient donné suffisamment d'expérience dans le maniement de la pointerolle et du burin, et ces gaillards, quoi qu'il arrivât, ne s'en laissaient jamais conter !

Ils allaient donc à travers la montagne, fiers, rudes et la poitrine au vent, pour la plupart râblés sur leurs deux courtes jambes, un esprit paysan bien ancré en eux et toujours en alerte. Car tant de leurs parentés étaient mortes lors de divers travaux alpestres, particulièrement sylvicoles, habitués qu'ils étaient à en tirer l'essentiel de leur maigre subsistance... Mais ils se sentaient forts et indépendants de tout pouvoir extérieur depuis qu'ils avaient racheté leurs charges seigneuriales et signé, avec le dauphin de la province cette fois-ci, du temps où cette dernière était particulièrement endettée, une charte de franche bourgeoisie. Et c'était donc libres de toute contrainte et engagement seigneurial qu'ils avaient décidé, d'un commun accord voté au sein de leur gouvernement local (lui qui ne devait rien à personne et que les textes dénomment *escarton*), de

## Un roman historique

donner de leur temps et de leur sueur pour un prix qui leur ferait passer l'hiver - une fois n'était pas coutume - en toute sérénité.

\*

\*

\*

Milan, été de l'année 1515  
Situation hypothétique N°1 (suite)

Leonardo s'en revenait donc vers Milan, le cœur rempli d'un entrain inespéré. Dans cette ville des Préalpes lombardes, il avait déjà eu l'occasion de mener nombre de travaux : artistiques, tout d'abord, pour le compte de la famille Sforza. Mais, par la suite, il y effectua aussi de plus en plus de travaux d'architecture et d'ingénierie.

Tout compte fait, se disait-il, c'était peut-être là qu'il avait le plus assidûment travaillé, durant sa vie de labeur. L'urbanisme de cette ville lui convenait à merveille. Elle qui fut la capitale de l'Empire romain d'occident durant plus d'un siècle, au milieu de l'époque antique, elle en gardait l'aisance, le faste et une certaine noblesse de ses monuments. Aujourd'hui, on aurait plutôt tendance à oublier ce détail anodin de l'Histoire, songeait-il en lui-même, tellement le voyageur se frayait naturellement son chemin au cœur de calmes et nobles quartiers centraux qui en formaient le noyau. Au débouché du dédale de ses ruelles, la façade du Duomo brillait comme une vraie splendeur dont Leonardo ne se lassait pas, au point d'éprouver parfois une pointe de jalousie intérieure pour ne pas avoir été l'instigateur d'un tel bâtiment. De quelle heureuse conjonction de formes et de couleur se parait cet édifice, dans sa blancheur absolue de pierre et son élégante pureté sans défaut, toutes deux alliées à ces

## Un roman historique

gigantesques découpes de dentelles, se disait-il ! Il en éprouvait des frissons à chaque fois qu'il se retrouvait face au bâtiment.

Depuis que la ville s'était établie en duché ; depuis qu'elle englobait de vastes pans de campagnes qui se regroupaient fièrement autour du château aéré de jardins hérités des princes de la famille Visconti, antérieurement à l'avènement de la dynastie actuelle des Sforza, il s'y trouvait assemblés de nombreux livres qui facilitaient les recherches que Leonardo venait y mener régulièrement, car les rencontres étaient encouragées par le climat d'échange qui y fleurissait, comme à la croisée d'un carrefour. Les foires ancestrales que l'antique cité milanaise accueillait en son sein, et ce depuis de nombreux siècles, contribuaient très certainement à y maintenir une ambiance de calme érudition, en mal d'une secrète ébullition.

Pour l'occasion de son retour dans la ville de Milan, Leonardo s'était fait accompagné du père de Franscesco Melzi, son assistant prodige du moment. Sage précaution, il était vrai. Car ce sénateur de la cité était aussi connu pour avoir servi durant de nombreuses années comme capitaine dans l'armée française. Or les troupes françaises se rapprochaient à nouveau dangereusement de cette partie de la Lombardie... Et, en l'occurrence, qu'ils aient, à un moment ou à un autre de leurs itinéraires personnels, tous les deux servi directement sa majesté Louis XII, serait un atout certain, si le pouvoir descendu du nord quadrillait à nouveau le pays et se réinstallait dans les palais disséminés un peu partout dans les faubourgs et la campagne de Milan.

À nouveau, Leonardo ressentait en lui un dilemme. Quel parti allait-il servir ? La situation avait bien changé, avec le temps, et il ne lui restait que peu de place pour le calcul, dorénavant. Sa position personnelle lui revenait en pleine mémoire, accentuant

## Un roman historique

l'appréhension qu'il avait eu à envisager ce retour vers un lieu dans lequel, pourtant, il se sentait si familier.

Les français avaient occupé Milan dès 1505, se souvenait-il. À cette époque, Leonardo était déjà en relation avec cette riche agglomération, et se lia d'amitié avec Charles d'Amboise, le gouverneur militaire qu'y avait nommé Louis XII, ainsi qu'avec Florimond Robertet, son émissaire. Au point que Leonardo n'avait pas hésité à leur demander d'intervenir en sa faveur dans le cadre de son procès en héritage, qu'il eut à subir à Florence de la part de ses demi-frères, ce qu'ils avaient fait tous les deux de bonne grâce. Aussi, lorsque le roi Louis XII revint s'installer à Milan en 1509, Leonardo ne put se soustraire à l'obligation de se mettre à son service, et dut l'accompagner en tant qu'ingénieur militaire spécial de sa majesté royale dans sa campagne contre la cité de Venise, qu'il connaissait par ailleurs fort bien.

Leonardo se souvenait aussi comment, à la suite de la bataille perdue de Ravenne en 1512, le français Louis XII fut chassé du milanais. Raison pour laquelle Leonardo trouva effectivement délicate la situation dans laquelle il se retrouva, quelque temps plus tard, lorsque le pape Léon X le fit appeler à Rome, en 1513... Était-ce pour mieux le faire surveiller ? Peut-être Leonardo abandonna-t-il un peu trop vite ses soupçons initiaux à ce sujet, se remémora-t-il à la lumière des événements récents.

Et désormais, qu'allait-il advenir de lui ? En même temps, Leonardo se fit la réflexion qu'il avait toujours su honorer toutes ses commandes, quel qu'en fût le commanditaire : sans sélection d'intérêt ni patriotisme aucun. Il considérait qu'il s'agissait d'un trait caractéristique de la modernité de ce nouvel âge renaissant que soient acceptées toutes les sollicitations, comme un marché ouvert en toute circonstance. Cet élément indiquait combien la bourgeoisie

## Un roman historique

commerçante prenait peu à peu le dessus, au sein de cette société en pleine mutation, et que les formes ancestrales de pouvoir allaient peut-être, pour l'avenir, avoir à prendre cette donnée émergente en considération. Lui ne voyait pas cette diversité de donneurs d'ordre comme des marques mesquines de revirements ou d'atermoiements de sa part, et encore moins de trahison. Et avoir travaillé aussi bien pour un duc de Milan, un diplomate florentin, un sultan turc, un doge de Venise, un roi de France, un pape romain, entre autres, Leonardo éprouvait ces faits hauts d'armes comme gratifiants, d'autant qu'aucun des commanditaires qu'il venait de se remémorer ne s'était jamais plaint de ses services, jusqu'à présent. Il priaient cependant pour que cette situation perdurât.

Mais présentement, le petit groupe chevauchant à travers la ville s'approchait lentement de la puissante cathédrale milanaise, et le cœur de Leonardo se soulevait d'émotion. Il voyait cette façade immaculée se rapprocher d'eux et, avec sa découpe en pignon ouvert et sa base élargie, à l'image des basiliques antiques dont elle était la magnifique héritière, ses arêtes découpées en crénelages et ses tourelles finement élancées vers le ciel, il percevait cette vision comme une gigantesque porte d'entrée céleste ouvrant majestueusement vers les Alpes du sud, que l'on sentait vibrer dès l'environnement immédiat de la ville.

D'ailleurs, puisqu'il y réfléchissait un tant soit peu, n'était-ce pas ici même, dans cette antichambre d'un territoire alpin qu'il jugeait à ce point enchanteur, qu'il avait, pour la première fois, conçu, puis formulé l'idée qui lui restait à concrétiser, que l'arrière-fond de sa Joconde (cette pièce maîtresse de son œuvre qu'il escomptait bien pouvoir achever dès qu'il aurait retrouvé l'opportunité de s'établir à nouveau dans un vaste et lumineux atelier taillé à la mesure de son talent) pourrait peut-être s'identifier au paysage féérique qu'il y avait jadis rencontré ? Un paysage plus ample, plus détaillé et plus réaliste

## Un roman historique

que ce qu'il n'avait jamais peint en arrière-plan de ses nombreuses madones ?

Et plus intimement encore : à partir de quel moment, dans le cours de sa trajectoire personnelle, avait-il concrétisé l'image que l'eau représentait l'élément féminin par excellence ? Que la femme, par sa physiologie, s'identifiait totalement à l'eau, lui qui ne l'avait jamais connue charnellement parlant ? Cet aspect de sa vie intérieure et de sa personnalité le questionnait toujours autant et le troublait : car tout, en ce bas monde, ne se résolvait-il jamais qu'en termes de concepts ? N'était-il, lui, Leonardo da Vinci, qu'un pur esprit : cette dernière assertion n'étant, bien évident, pas à prendre dans son acceptation religieuse du moment, mais bien à envisager de son seul point de vue social ? Sa relation particulière à l'univers n'était-elle pas tronquée par le fait même qu'il n'examinait cette question que dans sa plus extrême froideur ? Qu'il ne la décortiquait qu'avec l'outil même de sa rigueur intellectuelle ? Car qu'en était-il, au reste, de la condition sociale de la femme ? Cette interrogation jouait-elle un rôle - et si oui, à quel niveau ? - dans ce rapport étrange qu'il entretenait à distance avec la gente féminine ?

Et était-ce en cela, d'ailleurs, que consistait la vraie nature des questions qu'il ne s'était jamais autorisé à envisager en face ? Celles qui le laissaient toujours en marge de quelque chose, profondément insatisfait de sa propre quête vitale ? Encore une fois, il se trouvait bien prompt à éluder ce genre de débat intérieur, se contentant de conforter en sa personne la certitude du bien fondé de sa démarche consciente, comme s'il cherchait à se rasséréner par l'exactitude d'un diagnostic. Et en effet, pensait-il en lui-même, tout le reste ne devait pas l'atteindre...

## Un roman historique

\*

\*

\*

Le Louvre, Paris, vers la fin juillet 2006 (en matinée)  
Situation hypothétique N°4 (suite) - analyse historico-culturelle,  
troisième session

La journée qui scintille dans le ciel de Paris est magnifique à souhait, et la pyramide de verre et d'acier du nouveau Louvre resplendit de ses mille feux. Aux alentours, tout est baigné de lumière. Tout est paré d'un bleu azuré intense, et aussi loin que portent les regards, un air de vacances s'est emparé de notre capitale, d'ordinaire si pressée de montrer à la multitude de ceux qui sont venus se perdre en sa consistance combien elle existe !

Dans les entrailles du Louvre, l'agitation règne de nouveau. Le séminaire va bientôt reprendre ses droits. Pour tenter d'équilibrer les débats - lesquels se sont pourtant déroulés, jusqu'à présent, dans une ambiance feutrée, chaleureuse et totalement respectueuse d'autrui -, l'équipe qui gère l'organisation de ces rencontres entre spécialistes internationalement reconnus de l'œuvre peinte de Leonardo da Vinci a cette fois-ci convoqué Martin Kemp, professeur émérite en histoire de l'art de la prestigieuse Université d'Oxford, comme modérateur de session. Celui-ci est l'un des rares experts à ne pas avoir rallié publiquement la thèse d'une Mona Lisa peinte par le maître toscan lui-même, au moins pour sa partie centrale. Ce geste d'impartialité, parmi les nombreuses personnalités conviées à venir s'exprimer, fait plutôt bonne impression et est bien accueilli. En homme simple et courtois à la fois, il remercia, lui aussi, la nombreuse assistance pour sa présence assidue à ces sessions, ainsi que pour sa participation active aux débats. Puis il se lança :

## Un roman historique

- Pour commencer cette séance et aborder un thème nouveau dont vous savez qu'il m'est cher, j'aurai moi aussi une question à poser à la cantonade : en restant dans le cadre de l'hypothèse évoquée, entre autres, par Louis Barbier d'une première version nommée Mona Lisa, version strictement florentine dans son élaboration, il en découlerait qu'une peinture sur toile d'une même œuvre serait antérieure à sa pendante peinte sur bois. Or, dans l'évolution générale des techniques picturales, l'histoire de l'art observe que c'est l'inverse qui s'est produit : la technique sur toile est venue supplanter les supports rigides. Comment peut-on expliquer ce qui pourrait passer dès lors pour un anachronisme ?

- En réalité, lui répondit une personne indistincte à qui l'on venait de confier le micro qu'elle avait sollicité, nous avons déjà évoqué cette question en signalant deux éléments qui vont dans un sens identique. En premier lieu, Leonardo da Vinci est avant tout un expérimentateur. Aussi, il ne serait pas étonnant en soi que, dès lors qu'il a eu vent d'une nouvelle technique picturale, il s'y soit essayé. Or, nous devons signaler ici que la technique d'un support souple conçu spécifiquement pour la peinture à l'huile (c'est-à-dire autre que les paravents portatifs qui l'ont précédée) est une innovation vénitienne datant du courant du XIV<sup>e</sup> siècle. Et Leonardo da Vinci revenait justement de la région de Venise lorsqu'il est supposé avoir entrepris pour la première fois cette toile énigmatique.

Le deuxième élément vient renforcer le premier : sa vie durant, Leonardo a pris des notes en vue de rédiger un vaste *Traité de la peinture*. Traité à visée encyclopédique, dans lequel il évoque cette technique de peinture à l'huile sur toile. Or nous ne connaissons pas d'autre peinture sur toile de

## Un roman historique

Leonardo que celle-ci. Nous sommes plusieurs historiens à penser que cette expérimentation a bien eu lieu, et que la probabilité n'est pas nulle qu'elle puisse avoir consisté, entre autres, en cette Mona Lisa, d'ailleurs qualifiée d'antérieure. Cette observation ne constitue, certes, aucunement une preuve en soi ; mais entérine une supputation on ne peut plus crédible, vu le contexte.

- Cependant, une autre chose m'intrigue, rétorqua Martin Kemp (il était clair que, en l'occurrence, ce dernier cherchait à jouer le jeu de l'animation du débat en abordant de nouveaux aspects de la question, dont il connaissait en grande partie les réponses) : une toile est une matière organique, tout comme le sont, d'ailleurs, les éléments constitutifs d'un cadre en bois. Ne peut-on pas les dater, notamment par la méthode du radiocarbone ? Nous pourrions, dans ce cas, nous appuyer sans arrière-pensée sur des certitudes, et non plus seulement sur des conjectures.

- La chose n'est pas aussi simple que cela, et vous le savez fort bien, lui rétorqua son interlocuteur du moment. D'une part, pour les raisons déjà évoquées, qui montrent qu'il n'existe pas d'impartialité totale dans la conduite d'une démarche d'analyse. Tout dépend de la question que l'on pose ; de comment on la pose ; de la façon dont les outils et les procédures sont choisis ; de l'environnement dans lequel ils sont appliqués... Tout cela a un impact direct sur les résultats et leurs interprétations. Tout comme une enquête d'investigation criminelle qui ne doit jamais négliger les possibilités de pollution extérieure. Raison pour laquelle, par exemple, les scènes de crimes sont immédiatement circonscrites. Mais cette donnée est impossible à intégrer dans sa totalité avec les œuvres d'art au vécu souvent trouble

## Un roman historique

et ancien. Ces considérations nous amènent donc tout doucement à rechercher un autre type de réponse.

Et en effet, nous devrions tenir compte de manière juste - et non pas exagérée - du fait que ce tableau appartiendra bientôt à un consortium. Car qui dit consortium, dans ce cas particulier, dit volonté d'établir une entreprise commerciale. Or la question est : jusqu'à quel point cette réalité est-elle compatible avec une attitude d'impartialité ? Ce n'est pas pour rien si, depuis le fondement de la République française, la notion de bien public est autant mise en exergue, et comme placée sur un piédestal. Cette idée force ne nous garantit en rien contre tout écart de procédure, loin s'en faut. Mais elle est censée protéger de certaines dérives, en permettant notamment la mise en place de garde-fous.

Dans le cas présent, je dois saluer la volonté affichée par les propriétaires actuels et potentiels de la toile d'entamer une approche scientifique cohérente, de grande ampleur, tout en s'appuyant sur des avis faisant autorité. Mais qu'observe-t-on réellement, au bout du compte ? Premièrement, que la situation n'est, à ce jour, aucunement tranchée (d'où notre présence ici, d'ailleurs) ; deuxièmement, que replacer la toile incriminée dans un contexte plus vaste que la simple question de son attribution reste d'une portée limitée, du fait que son original n'est pas directement accessible à l'ensemble de la communauté des chercheurs ; et qu'enfin, on nous promet une publication de synthèse de grande ampleur sur les résultats qui seront scientifiquement acquis, sans pouvoir mesurer au préalable quelle en sera la logique interne, ni pour quel horizon.

## Un roman historique

Encore une fois, cette position n'exprime pas une ligne de conduite dure et définitive à l'encontre du consortium. On pourrait faire à peu de chose près les mêmes reproches à certaines recherches menées dans un cadre strictement public. Notamment pour ce qui est de la Joconde elle-même, dont la valeur et l'état de conservation nécessitent de s'entourer d'innombrables précautions ! On se prendrait simplement à désirer que la frontière si hermétique qui délimite les deux domaines, privé et public, en vienne à se fissurer, puis à s'atténuer d'elle-même, à défaut de totalement s'estomper ! Et puis, rendons au passage hommage à Leonardo da Vinci lui-même, qui ne trouverait certainement rien à redire à la situation que je viens d'évoquer, lui qui fut l'un des prototypes vivants d'un « libéralisme économique » naissant. Mais cependant, constatons dans le même temps que le halo de mystère entourant son œuvre n'en demeure que plus épais. Et qu'il n'en sera que plus long et difficile à dissiper !

\*

\*

\*

Milan - Bologne, septembre à décembre de l'année 1515  
Situation hypothétique N°1 (suite)

Dans le courant du mois de septembre de l'année 1515, le jeune roi de France fraîchement émoulu s'appelle François Ier. Pour son premier grand exploit militaire, cet homme pressé a reconquis sans coup férir l'ensemble du milanais. De fait, pas le temps de s'arrêter sur le terrain sans avenir de la bataille de Marignan, jonché de ses seize mille morts : le roi est rentré directement dans la ville de Milan,

## Un roman historique

où il a rejoint ses hommes de confiance. Il a, en effet, une mission de la plus haute importance à leur confier.

Le roi veut rencontrer le pape en personne. Négocier avec lui. C'est-à-dire, profitant de cet impact psychologique qu'a pu laisser sa victoire éclair sur les fameux lanciers suisses - ces mercenaires les plus redoutés d'Europe, à l'époque, car équipés de ces lances qui tiennent en respect les cavaleries du monde entier -, le forcer à accepter sa reddition. Pour se faire, il veut demander conseils à ceux que son prédécesseur a mis en place et qui doivent connaître mieux que personne les arcanes particulièrement confuses, il est vrai, de la politique de la péninsule italienne.

Ses ambassadeurs et chefs de guerre locaux ne se sont pas préparés à recevoir une telle mission, aussi soudaine qu'inattendue. Ils ressassent en tous sens le pourquoi du comment de cette demande, cherchant en premier lieu à plaire à leur souverain. Ou, en tout cas, à ne point le décevoir. C'est alors que Charles d'Amboise (encore lui !), seigneur de Chaumont et Grand Maréchal de France, fait une proposition : il a été informé que Leonardo da Vinci est revenu de Rome. Qu'il est présentement même à Milan. Qu'il a déjà accompagné Louis XII en tant que conseiller militaire : campagne entièrement couronnée de succès, puisque les vénitiens se sont désormais ralliés aux français. Il suppose aussi - et François Ier le lui confirme sans l'ombre d'une hésitation -, que le nom de Leonardo da Vinci est auréolé, de l'autre côté de la frontière, d'une réputation qui intrigue autant qu'elle émerveille. Et que la cour ne parle que de ce prodige de la nature qu'est son savoir éloquent, flanqué d'un talent artistique qui semble vouloir s'exprimer sans limite. Leonardo da Vinci est la source d'une curiosité avide et insolente.

C'est ainsi qu'en décembre de la même année, Leonardo da Vinci assiste aux pourparlers de paix menés entre le roi de France, François

## Un roman historique

Ier, et le pape Léon X, dans la petite ville de Bologne. Pour parler qu'il a contribué à établir en un terrain qu'il considère comme neutre et dont il est censé être le médiateur impartial. À cette occasion, il doit atteindre favorablement sa sainteté le pape par un biais qui lui est à la fois coutumier et qui lui assure une certaine indépendance de mouvement, si ce n'est de parole : il est nommé maître des cérémonies, des fastes et du protocole.

Des fêtes, il en a déjà ordonnées en maintes occasions (cette activité aujourd'hui méconnue fut d'ailleurs à l'origine de sa notoriété initiale, acquise auprès des grands de ce monde), toutes plus lumineuses les unes que les autres, usant autant de son savoir militaire - pour contrôler et faire s'embraser à volonté, par exemple, les feux et poudres : manière d'empêcher que de trop longues soirées de désœuvrement n'autorisent la tenue de conciliabules secrets - que de ses connaissances d'ingénieur pour contenir, canaliser puis libérer en toute sécurité les jeux d'eau et cascades, ainsi que pour ordonner d'extravagantes reconstitutions de combats nautiques, au sein de décors somptueux. Ces festivités sont autant destinées à charmer le souverain pontife qu'à détourner son esprit suspicieux d'éventuelles pensées parasites.

En tout, les pourparlers auront duré un peu moins d'un mois. Ce qui est relativement peu pour ce genre de tractations qui s'avèrent d'ordinaire assez tortueuses et démontre, s'il en était besoin, que celles-ci ont été menées tambour battant, paraissant avoir été à deux doigts d'aboutir. En toute franchise ? ou sous le couvert d'on ne sait quel coup fourré ? La haute diplomatie, lui aurait appris l'intraitable Machiavel, n'est jamais un exercice sans surprise.

Finalement, le pape y met une condition : que François Ier lui fasse préparer un présent digne de son rang et apte à impressionner son pouvoir. Qu'il lui offre un lion, symbole de cette force dont le

## Un roman historique

souverain français s'enorgueillit ; mais qui serait en même temps capable de venir déposer délicatement à ses pieds, sans intervention humaine, un lys, symbole de cette pureté dont son hôte prétend vouloir parer ses intentions. François Ier fera effectivement inscrire cette commande insensée d'automate auprès de la seule personne capable de relever un tel défi : un certain Leonardo da Vinci...

Et pendant ce temps-là, notre très infortuné Leonardo (qui, très certainement, a pleinement conscience de l'enjeu de la requête) se lamente : quand retrouvera-t-il ses pinceaux et ses chers instruments d'optique, lesquels lui permettaient, à Rome comme à Florence, d'assouvir ses recherches sur la vision en relief ? Pour ce faire, il avait conçu le projet d'une double *camera obscura* qui « laissait pénétrer les images des objets éclairés par un petit trou (...), interceptant alors les images (de ces objets) sur une feuille blanche placée dans cette chambre ; mais ils seront plus petits et renversés. » Car son ambition intime, celle qu'il avait escompté pouvoir imprimer aux yeux de tous sur le mur de fond de la chapelle Sixtine, aurait consisté à reproduire une scène à ce point saisissante de grandeur et de réalisme qu'elle aurait marqué à jamais les esprits subjugués de ses semblables, et même au-delà : une perle unique montée dans un écrin d'éternité !

Pour l'artiste qu'il était et celui qu'il souhaitait ardemment devenir, l'instrument scientifique lui-même s'intronisait en tant que source d'art. Il s'érigerait, après lui, comme le moyen infaillible d'atteindre l'art en soi ! De cela, Leonardo en était convaincu, car l'instrumentation était porteuse, selon lui, d'une plus grande véracité (lois de l'optique obligeant), préalable incontournable à la découverte de l'authenticité de l'être, pris dans sa relation étroite avec le monde physique. Cette quête qui le hantait secrètement, et qu'il avait malheureusement échoué à mettre en œuvre à Rome, avec l'appui divin et sous la bienveillante surveillance papale, ce serait désormais

## Un roman historique

cette seule « toile » de la Joconde (pâle substitut de son irréfutable démonstration romaine) qui en porterait, aux yeux du monde, l'unique et brillante évidence, pour peu qu'il parvienne un jour à recréer les conditions nécessaires à son achèvement !

\*

\*

\*

Milan, Mandement du Queyras, printemps 1516  
Situation hypothétique N°1 (préambule, suite)

Finalement, la manœuvre initiée par François Ier avait lamentablement échoué. Là encore, Leonardo devint, malgré lui, le jouet de circonstances voulues par les puissances politiques du moment, et il dut, sous le coup de grands regrets intérieurs, faire son deuil d'un possible retour en grâce auprès de sa sainteté le pape. Il dut se faire une raison au sujet de ses propres ambitions secrètes et sa blessure intime, ainsi, le réveilla au cœur. Elle le réveillait la nuit, elle l'alanguissait le jour. Il en errait sans fin parmi les tristes salles des immenses palais, perdant toute appétence pour la vie même, toute conscience, aussi, de la réalité triste et froide qui l'entourait.

Ainsi fut-il bien aise, finalement, ayant retrouvé Salaï, son fidèle assistant, tandis qu'il rentrait à Milan, de constater que ses biens les plus chers - dont la Joconde ! - avaient été placés en sécurité. Plus à son aise encore de se voir, dans la foulée des entretiens de paix, être convoqué de nouveau par le roi François Ier et de s'entendre proposer par lui de le suivre, car ce dernier devait rentrer précipitamment dans son royaume de France, afin d'échapper à la

## Un roman historique

vindicta italienne que fomentait sourdement contre lui la garde rapprochée du pontife retors.

Leonardo était donc amené à prendre une décision immédiate. À peine débarquées, ses affaires allaient-elles être de nouveau triées, sélectionnées, réempaquetées et, pour une partie d'entre elles, à nouveau dispersées ? Ou, à tout le moins, mises en attente, sans certitude de les retrouver intactes le jour venu ? Mais il n'eut pas à tenir de conciliabules : en effet, de choix, il n'y en avait pas vraiment. La seule échappatoire possible à cette situation d'enlèvement s'imposait d'elle-même. La poursuite de sa vie d'artiste - cette vie qui déjà s'étiolait... - en dépendait directement.

Et puis, il eut soudain un petit pincement au cœur. Un signe du destin, peut-être, vint subrepticement le titiller. Car cette faveur royale, lui indiqua François Ier, n'était pas une initiative de son seul fait. Ni l'expression de son unique bon plaisir. Mais elle consistait plutôt en une coutume anciennement instaurée par ses prédécesseurs. Et de lui citer, entre autres exemples, l'architecte qui venait de terminer à Paris la construction du pont Notre-Dame. Et ce dernier se trouvait se nommer... Fra Giovanni Giocondo ! Leonardo savait que le patronyme de Giocondo était un nom courant en Italie, dont la traduction française se rapprochait du qualificatif de Joyeux. Mais de là à imaginer un tel rapprochement...

C'est ainsi que Leonardo prit armes et bagages. Qu'il s'engagea, sans enthousiasme véritable cependant, sur la route sinueuse des Alpes. Il fut accompagné, en la circonstance, d'une escorte personnelle triée sur le volet. Il partit dans un dénuement quasi-total : seulement cinq toiles (en réalité, des panneaux peints) inachevées l'accompagneraient dans son périple transalpin, bien arrimées aux flancs de deux mulets. Histoire de se rassurer un peu sur la finalité cachée de son escapade... ?

## Un roman historique

Contrairement à ce à quoi il aurait pu s'attendre, son escouade emprunta, bille en tête, la route du comté de Saluces. Dans un premier temps, peu en intimité avec les hommes qui l'escortaient, Leonardo ne leur posa aucune question. Puis, arrivé à cette ville qu'il savait être logée au fond d'une vallée étroite et formant un cul-de-sac, il s'enhardit enfin et osa s'enquérir de la raison de leur présence en ces lieux reculés. « Secret d'État » s'entendit-il répondre sèchement.

Le lendemain, ils montaient sur le chemin escarpé d'une montagne abrupte qu'il n'avait jamais envisagé d'emprunter. S'il avait su, peut-être même n'aurait-il pas pris ses précieuses toiles avec lui ? Et si elles se perdaient en cours de route ? Si lui-même était tombé, sans le savoir, dans un guet-apens, et que l'intention réelle de ses géôliers était de le faire disparaître corps et biens, après l'avoir maltraité, dépecé et assassiné sur ordre du roi ?

Ce n'est qu'arrivé devant le tunnel de la Traversette que Leonardo comprit de quoi il retournait. Un passage secret s'ouvrait devant lui, qui avait permis aux troupes des rois de France successifs d'envahir, sans être outre mesure inquiétées de représailles, les plaines et les vallées lombardes, et même au-delà, durant les différentes campagnes des guerres d'Italie. Il comprenait mieux, désormais, la facilité avec laquelle les français s'étaient régulièrement installés autour de sa région natale ! Et comment ils avaient pu atteindre, par voie de terre uniquement, jusqu'à la pointe la plus méridionale de la péninsule italienne...

Cependant, ce qu'il retint de ce périple ; ce qui l'intéressa le plus vivement et l'intrigua tout à la fois sur le chemin de son exil, au point de le marquer profondément, fut ailleurs. L'épisode qui le marqua prit place alors que la petite troupe entraînait dans le fort crénelé du

## Un roman historique

comté de Château-Queyras : une masse gris sombre qui s'élevait gaillardement sur son promontoire de rochers abrupts, barrant à elle seule l'entrée étroite de la vallée. Là, dans la basse-cour du château, au milieu de cages exposées au grand jour, étaient enfermées des sorcières que l'on destinait au bûcher.

Vues de l'extérieur, ces femmes semblaient la furie même. Mais en même temps, elles savaient qu'elles allaient mourir. Elles avaient intégré cette vérité en elles avant même d'avoir été arrêtées. En réalité, elles la connaissaient avant seulement d'avoir été inquiétées. Elles la savaient presque depuis le jour de leur naissance. Car on leur avait enseigné un savoir qui les marquait au fer rouge, bien malgré elles. Et en quoi consistait ce savoir ? Celui d'une communauté d'êtres qu'on qualifiait de guérisseurs, de rebouteux. Car elles aimaient et maîtrisaient les plantes, les minéraux, et tous les secrets rassemblés de cette nature organique que Leonardo lui-même avait traqués dans leurs moindres détails. Grand écart des destins, se disait-il. Injustice latente de l'incompréhension organisée. Elles qui n'avaient pas même eu la chance de fréquenter une école, hormis celle des grands espaces, et à qui l'on venait reprocher de ne pas connaître les tenants de la raison bien-pensante !

Il le savait : ce combat était perdu d'avance. C'était le combat de la connaissance vitale, aux prises avec le monde concret des choses factices et arbitraires imposées par la raison théologique. Le combat d'un monde ancien et fallacieusement appelé occulte, car abstrait par essence et se basant sur une connaissance de tradition orale, contre le monde en marche qui pensait pouvoir tout contrôler. Qui s'arrogeait le droit de vouloir tout maîtriser, jusqu'au tréfonds de l'âme de ces créatures humaines qu'il considérait être en perdition, simplement parce qu'il ne les comprenait pas et ne cherchait pas même à les comprendre. D'où ces légendes à moitié fabriquées, qui portaient en elles le ressentiment du regard accusateur que la société citadine

## Un roman historique

condescendait à leur accorder, plutôt que la réalité objective des faits. Seul Leonardo semblait disposer en lui-même de la compassion suffisante pour le comprendre.

En était le témoin cette fable des Sabbats nocturnes durant lesquels les sorcières, prétendument, augmentaient par pure malignité le désir sexuel des participants, jusqu'à en obtenir la transe, en leur fardant les yeux à l'aide d'extraits d'une plante appelée belladone. Cette recette, il le savait fort bien, était une réalité. Mais tout autant était aussi une réalité tangible la nécessité absolue d'enfanter et de contrôler les naissances, pour les communautés alpestres qui ne pouvaient espérer combattre le dénuement que par le nombre et la robustesse de leur descendance. Lorsque l'on intégrait au cœur de son raisonnement ce fait déterminant, tout ne devenait-il pas plus clair et limpide ? Tout ne s'expliquait-il pas instantanément et sans ambiguïté ? Tout ne devenait-il pas « acceptable » en soi ? Mais, de là à faire comprendre un tel état de fait à un esprit voué à devenir par nature tortionnaire...

\*

\*

\*

## Un roman historique



*Guernica*, Pablo Picasso, 1937  
huile sur toile, Madrid © wikipédia