

Cet article est issu de la version initiale d'un chapitre du prochain livre de Ginette Michaud (Université de Montréal, Québec), à paraître fin 2013 aux Éditions Nota Bene, collection « Empreintes ». Avec son aimable autorisation ainsi que celle de l'éditeur, Guy Champagne – qu'ils en soient remerciés –, l'étude est mise en ligne sans les reproductions qui figureront dans l'ouvrage.

Pour voir, simultanément à la lecture de l'étude, les reproductions de ce tableau et de l'iconographie de l'exposition sur lesquels elle s'appuie – le dossier de l'exposition et le « carton de Londres » notamment –, se reporter aux sites du Musée du Louvre et de la National Gallery par les liens suivants (pages encore actives en janvier 2013) :

<http://www.louvre.fr/expositions/lultime-chef-doeuvre-de-leonard-de-vinci-la-sainte-anne>

<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/leonardo-da-vinci-the-burlington-house-cartoon>

Voir aussi le dossier sur l'exposition parisienne et le tableau que le journal Le Monde a constitué depuis son site (page encore active en janvier 2013) :

[http://www.lemonde.fr/culture/infographie/2012/03/28/la-sainte-anne-de-leonard-de-vinci-au-musee-du-louvre\\_1676936\\_3246.html](http://www.lemonde.fr/culture/infographie/2012/03/28/la-sainte-anne-de-leonard-de-vinci-au-musee-du-louvre_1676936_3246.html)

Isabelle Ullern  
Paris, le 30 janvier 2013.

P. S. Sur ce site, voir aussi la « brève » présentant cette étude de Ginette Michaud : « D'un inachèvement, l'autre : penser à l'épreuve des "tableaux d'une exposition" »

## Savoir voir

### Petite étude sur *La Sainte Anne* de Léonard de Vinci

Ginette Michaud ©  
ginette.michaud[at]umontreal.ca

Oui, la mélancolie dont on méconnaît les méandres de souffrance emprunte parfois, petits miracles d'un instant, épiphanies pourvoyeuses de petite éternité, des chemins, des sentiers plutôt, d'une douceur telle que même contre son gré la douleur d'être hors de son être se retourne vers sa patrie hœlderlinienne qui est, d'un seul tenant, monde et langage, et accepte de travailler là où la lumière chancelle sous tant d'ombre.

Jacques Brault, *Chemins perdus, chemins trouvés*.

#### 1. Souvenir et ambivalence, ce « plus d'une mère »...

De tous les tableaux de Léonard de Vinci, *La Sainte Anne* est sans doute le plus remarquable, le plus subtil. Du moins à mes yeux, et ce n'est pas là propos de spécialiste. Tout simplement, ce tableau est étroitement lié pour moi à l'œuvre de Sarah Kofman, à l'ambivalence suscitée par sa double et douloureuse allégeance à ses deux mères, la naturelle et celle d'adoption, dont elle

évoquera les figures dans *Rue Ordener, rue Labat*, son dernier récit paru en 1994 (Paris, Galilée). Mais l'image de ce tableau avait été choisie par Sarah Kofman bien avant, puisqu'il figurait déjà sur la couverture de son tout premier livre, *L'Enfance de l'art* (Paris, Payot, 1970), au commencement de sa réflexion philosophique et esthétique. De manière significative, c'est l'image du « carton de Londres » qu'elle avait retenue (*cf.* à la fin de ce §) celle où « la Vierge et sainte Anne, étroitement accolées, se penchent avec un “bienheureux sourire” sur l'Enfant Jésus qui joue avec saint Jean-Baptiste » (1994, p. 73), image qui place les têtes des deux femmes assises côte à côte sur une même ligne horizontale ou latérale, accentuant ainsi leur gémellité ou « sororité », estompant la distance générationnelle entre elles, brouillant les limites distinctes de leur corps et gestes propres en une « unité mixte », trouble. L'expression est de Freud, tirée du long passage d'*Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* (1910) que Sarah Kofman cite sans le commenter, comme pour expliciter la portée des guillemets apposés à ce « bienheureux sourire » de sainte Anne et qui s'éclairent de l'analyse que fait Freud de la scène du Roman familial de Léonard, dont « l'idée d'enfance fut placée sous la sauvegarde d'une mère et d'une grand-mère », sa mère, Catarina (« à qui on l'arracha entre trois et cinq ans »), et sa jeune et tendre grand-mère paternelle, Donna Albicia, qui le recueillit dans la maison grand-paternelle et « supplanta, dit Freud, sans aucun doute sa mère dans son cœur ». Loin de s'attarder à l'interprétation du fameux voutour que Freud crut voir dans les plis du manteau de la Vierge et qui fit couler tant d'encre, Sarah Kofman s'intéresse plutôt à la fine inversion des affects et des signes que Freud, suivant en cela la manière de Léonard lui-même, est si habile à déchiffrer : « Et l'artiste recouvrit et voila, avec le bienheureux sourire de la sainte Anne, la douleur et l'envie que ressentit la malheureuse, quand elle dut céder à sa noble rivale, après le père, l'enfant [...] » (S. Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, 1922 ; cité par S. Kofman, 1994, p. 74). Cette histoire de mère double ne pouvait que me parler, comme on dit, entrant en résonance avec ma propre histoire – moi qui, de naissance, ai aussi connu ce « plus d'une mère ».

Mais je laisse de côté pour le moment la dimension affective de ce tableau pour plutôt souligner quelques aspects que la récente exposition présentée au musée du Louvre du 29 mars au 25 juin 2012 a exemplairement mis en lumière. Le tableau, qui a fait l'objet d'une restauration fondamentale (ayant exigé un soin minutieux et donné lieu à des polémiques et des critiques sévères, *cf.* la note après les deux figures suivantes), renouvelle en effet de manière saisissante plusieurs données sur lesquelles s'étaient construits au fil du temps commentaires et interprétations. Mais voilà, on peut se le demander : avait-on jamais vu, ce qui s'appelle voir, ce tableau ? Comme le dit Vincent Delieuvin, qui assura le commissariat de l'exposition, « après l'enlèvement des repeints désaccordés et l'allègement des vernis jaunes et oxydés », c'est de fait un tout autre tableau qui ressurgit aujourd'hui au point qu'il en recrée presque complètement le sens. Car cette restauration de *La Sainte Anne* de Léonard de Vinci fut bien un événement – dans ce cas, il n'y a nulle hyperbole à l'affirmer – permettant, grâce à la présentation de toutes les pièces nécessaires (« documents d'archives, dessins préparatoires, carton, tableau, versions d'atelier et œuvres influencées par la composition », *ibid.*), non seulement de prendre toute la mesure de la complexité de la genèse de ce tableau mais peut-être, de manière plus rare, de vraiment le percevoir enfin pour la première fois (près de cinq siècles plus tard), grâce à ses couleurs ravivées.

## **Avant et après la restauration**

La restauration fut approuvée en 2009 après des décennies de tergiversations ; le laboratoire du C2RMF du musée du Louvre mena un long travail d'analyses (pas moins de 478 images et 113 rapports et documents scientifiques, radiographies du bois de peuplier, ultraviolets des repeints, réflectographie infra-rouge des repentirs et dessins sous-jacents), selon le commissaire de l'exposition, Vincent Delieuvin, qui n'hésite pas à dire de *La Joconde* qu'elle est, en comparaison de *La Sainte Anne*, « comme une poêle sale », tant les épaisseurs de vernis ont encrassé les surfaces. Ce qui est évident comme le jour, c'est à quel point « le vernis engloutit les détails », assombrit les couleurs, durcit les modelés. Tout le problème est de délester la toile de sa crasse et de ses taches sans toucher au *sfumato*, « carnation unique au monde qui ne saurait tolérer une toilette agressive ». (V. Delieuvin, propos cités par Pauline Mari dans « Restaurer Léonard : au millième de millimètre près ! », *BeauxArts magazine*, « Léonard de Vinci. Les secrets d'un génie », 2012, p. 94.)

Cf. V. Dieulevin (dir.), *La Sainte Anne. L'ultime chef-d'œuvre de Léonard de Vinci. L'Album de l'exposition*, Paris, Musée du Louvre Éditions et Officina Libraria, 2012 et *Dossier de l'art*, « L'exposition du Louvre. Léonard, une révolution de la peinture », n° 195, 2012 ; et l'introduction à l'*Album* de Vincent Delieuvin pour ma citation *supra*. [Ajout de l'éditeur du site : voir aussi la **Bibliographie** en fin de cet article.]

## 2. Une thanatographie conjoignant la vie et la mort

Cette *Sainte Anne* est en effet unique tant dans l'œuvre de Léonard de Vinci, dont elle révèle le lent cheminement et confirme le raffinement des techniques et les choix esthétiques, que dans l'histoire de la peinture elle-même. Ce tableau devint en effet, dès sa conception et sans même attendre sa réalisation effective, une « source » importante, donnant lieu, entre émulation et rivalité, à plusieurs variations, dont les plus célèbres sont celles de Michel-Ange, de Raphaël et de Pontormo, au point qu'on peut être tenté de parler, au sujet de *La Sainte Anne*, d'un « tournant iconographique » (Élisa de Halleux, « Michel-Ange, Raphaël, Pontormo... Ses rivaux s'inspirent de sa conception de l'art ! », *BeauxArts magazine*, *loc. cit.*, p. 74). *La Sainte Anne* de Michel-Ange, violente antithèse de celle de Léonard, met plutôt en relief la puissance de la Vierge et le respect que la tendresse. Aux imperceptibles transitions de la lumière de Léonard, il oppose un tout autre traitement : « des corps héroïques et musclés, [...] sculpturaux » (*ibid.*, p. 80), des formes nettes aux contours bien délimités et des couleurs brillantes. Raphaël consacre pour sa part deux œuvres majeures à ce motif iconographique, s'en inspirant tout en le renouvelant : dans *La Sainte Famille à l'agneau* (1507), il reprend l'orientation des personnages et la diagonale des regards du premier carton de Léonard de Vinci, mais substitue à la figure de sainte Anne celle de Joseph, en réintroduisant donc la figure paternelle ; dans *La Belle Jardinière*, peinte la même année, sainte Anne est également évincée de la composition triangulaire, au profit cette fois du petit saint Jean-Baptiste. Au sujet de ce tableau, dont l'esthétique tout en retenue et en éclat lumineux inscrit sa filiation à Léonard, Manon Lancelot fait remarquer que tout n'y est pas si paisible qu'il y paraît : ainsi, le rouge vibrant de la robe de la Vierge fait signe, tout comme la croix de saint Jean-Baptiste qui touche sa manche, vers le sacrifice à venir et des symboles funestes s'insinuent dans ce cadre si harmonieux, telle cette « ancolie, plante vivace, [qui] représente la tristesse, et annonce les pleurs de Marie devant le supplice de son fils » (« Une promesse de Passion », *BeauxArts magazine*, *loc. cit.*, p. 82). Quant à *La Vierge à l'enfant avec sainte Anne et quatre saints* de Pontormo, XVI<sup>e</sup> siècle, de facture plus maniériste, l'œuvre multiplie les personnages et, accentuant le théâtre des mains en une véritable « conversation », atténue toute l'intimité de la scène.

Léonard avait entrepris la première élaboration de l'œuvre dès 1500 (il commença de la peindre en octobre 1503), « mais en 1517 il poursuivait encore l'exécution de l'œuvre, qu'il laissa finalement inachevée à sa mort en 1519 » (V. Dieulevin, *L'Album, op. cit.*, p. 3). En vérité, Léonard en tire les premières esquisses dès 1478 (cf. *l'Étude pour la Madone au chat*), ce qui confirme son attachement particulier à cette œuvre et son indéniable qualité auto-analytique. L'œuvre est donc en gestation à la fois intermittente et continue pendant près de vingt ans (ce qui n'est pas sans faire penser à une autre œuvre-vie, celle des *Essais* de Montaigne, qui pratique elle aussi l'art des variations, repentirs et autres allongements, et réserve toujours l'achèvement pour plus tard...). *La Sainte Anne* de Léonard de Vinci traverse ainsi plusieurs phases dont témoignent les multiples esquisses et cartons où l'on voit Léonard hésiter sur plusieurs possibilités d'agencement des personnages, dont il inverse puis renverse de nouveau l'orientation. Ces tâtonnements donnent lieu chaque fois à des remaniements significatifs conduisant lentement à la cristallisation de l'image, selon un mouvement de perlaboration jamais entièrement stabilisé, comme le montre l'usage, sans doute volontaire (j'y reviendrai), du *non finito* astucieusement fondu dans la composition dite finale du Louvre (de fait, la fin du tableau, infiniment suspendue, ne vaut ici que comme interruption, la mort du peintre survenant le 2 mai 1519).

Par ailleurs, et c'est un autre indice de l'importance accordée par Léonard à ce tableau, le maître le garda avec lui jusqu'à sa mort (avec les deux autres, le *Saint Jean-Baptiste* et la *Joconde*, qu'il emporte en France, au château du Clos-Lucé qui fut sa dernière demeure), ne cessant donc d'y investir sa pensée et sa méditation. Freud, dans son célèbre commentaire, avait, on le sait, lié le sujet de ce tableau à la réélaboration d'un souvenir d'enfance très ancien, le « tout premier » du peintre, suivant en cela une voie interprétative déjà frayée par Léonard lui-même : « [...] Il me vient à l'esprit comme tout premier souvenir qu'étant encore au berceau, un vautour est descendu jusqu'à moi, m'a ouvert la bouche de sa queue et, à plusieurs reprises, a heurté ma bouche de cette même queue », selon la traduction (erronée) de Freud (*Gesammelte Werke*, VIII ; cité par Jeanne Faton dans « *La Sainte Anne*, l'ultime chef-d'œuvre de Léonard », *Dossier de l'art, loc. cit.*, p. 18). Mais, plutôt que de simplement suivre cette trace autobiographique, peut-être serait-il plus juste de penser ici à l'énigme des « Derniers, premiers mots » décrite par J.-B. Pontalis dans *Perdre de vue* (Paris, Gallimard, 1988), quand il interroge la portée thanatographique de certaines œuvres autobiographiques où les signifiants de la vie d'un sujet sont ainsi remaniés, remodelés, retouchés (et c'est bien le cas ici) jusqu'à la fin. N'est-ce pas de cette « mélancolie active » dont nous parle cette *Sainte Anne* ? « Telle pourrait être, écrit Pontalis, la définition de l'autobiographie endeuillée – mais moins mortifiée que tout animée par ses deuils, et comme saisie par la “mélancolie active” capable d'opérer la mue de *l'objet* perdu en *espace* créé, de s'inventer un “arrière-pays” loin du pays, un exil volontaire [...] » (*ibid.*, p. 273 ; Pontalis souligne). L'expression « mélancolie active » est de Van Gogh qui l'utilise dans une lettre à son frère Théo, en soulignant, quelques lignes plus haut, ces mots : « *J'ai souvent le mal du pays dans le pays des tableaux* », passage cité par Pontalis lorsqu'il évoque cette puissance de la mélancolie, sa capacité de création, de métamorphose, et la rapproche de la *Sehnsucht* freudienne : « *Sehnsucht* : ce n'est pas la nostalgie ou la douleur d'un retour impossible ; c'est l'aspiration vers un lieu ne figurant sur aucune carte : l'avenir du passé, à perte de vue. »

Le poète Jacques Brault traduit lui aussi au plus près ce sentiment d'exil nostalgique dans *Chemins perdus, chemins trouvés* (Montréal, Boréal, 2012, p. 29) : « Ma patrie mystérieuse et menacée n'est pas de ce monde mesuré, clôturé ; elle n'apparaît pas au cadastre. À peine tient-

elle dans les mots qui me la chantent et figurent. Vous l'avez deviné depuis longtemps : je me reconnais paysan d'une contrée que l'exil me rend désirable à proportion de la douleur qu'il m'inflige. Ce ne sont pas là jeux de langage et préciosité de sentiments. Nous avons assez vécu et assez souffert et ainsi d'autres avant nous et d'autres après nous... quand donc la vie simple et tranquille, la vraie sera-t-elle présente ? Quand la poésie viendra-t-elle par un droit chemin s'asseoir à notre table, à notre feu, et l'accueillerons-nous pour ce qu'elle est : la réalité qui de tout temps nous aura rêvés ? »

Ce « lieu ne figurant sur aucune carte », cet « espace créé », nul ne le dessine plus précisément que Léonard de Vinci, rêveur éveillé, lorsqu'il peint ce paysage des lointains en nous le rendant si proche, si intime. Car il est évident que ce tableau tout entier, parle d'engendrement, mieux : d'enfantement, les deux mères pouvant être vues comme un même corps hybride en train d'« accoucher » de l'Enfant à leurs pieds. (La composition de *La Sainte Anne* garde en surimpression ou en palimpseste, de manière presque invisible mais néanmoins prégnante, une autre maternité encore, celle de Lédà et de ses enfants. Cette « impression » demeure latente ou sous-jacente au tableau, mais est bel et bien confirmée par la feuille de Windsor, où l'on voit les figures de deux petites Lédà (*Cheval cabré avec cavalier, étude pour La Bataille d'Anghiari – Étude de composition pour Lédà et le Cygne*, vers 1503-1504, fusain ou pierre noire tendre, en partie retravaillé à la plume et encre brune, 29,2 x 41,2 cm, Windsor Castle, Royal Library, 12337<sup>r5</sup>, The Royal Collection ; j'y reviens au § 7.) Le tableau peut également être lu comme une telle inscription thanatographique de la part du peintre qui, même très âgé, ne se sépara pas de ce tableau et le garda devant ses yeux – le garde pour le regarder, donc – jusqu'à sa mort. Cette œuvre marquante de la « Renaissance » prend ainsi son acception la plus forte et trouve dans ce corps de peinture une incarnation unique, conjoignant la vie et la mort.

Unique, ce tableau de Léonard de Vinci l'est également du fait que, de manière assez rare chez lui, il ne semble pas s'agir ici d'une commande. En témoigneraient, selon les experts, « l'étrange silence des sources » le concernant et les spéculations sur ses commanditaires supposés (cf. V. Delieuvin, *L'Album*, op. cit., p. 4). Le choix du sujet aurait ainsi pu être politique, le motif de la sainte Anne trinitaire faisant l'objet d'un culte particulier très répandu à l'époque dans toute l'Europe, notamment en raison des débats sur la nature de la conception de Marie et de la thèse de l'Immaculée Conception (une question qui, on le verra, loge bien au cœur de l'œuvre même), Léonard décidant dès lors « de composer un tableau sur ce sujet très florentin, afin de marquer son retour dans le centre artistique le plus important d'Italie » (*ibid.*). Mais il semble surtout qu'il suivit librement, dans le cas de cette œuvre, son impulsion, en toute autonomie si l'on veut (ni commande ni demande), ce qui lui confère une place toute singulière dans sa production.

Ces raisons politiques ou « symboliques » restent toutefois bien superficielles en regard de ce qui nous attire dans ce tableau. En choisissant ce motif iconologique alors que les représentations « allégoriques » de la scène – un épisode sans fondement historique, brodé à partir du récit biblique – sont depuis longtemps codifiées, Léonard de Vinci réinterprète de manière forte le *topos*, selon lequel « [L]a Vierge Marie peut être représentée assise sur les genoux de sa mère (Benozzo Gozzoli, 1470) ou dominée par elle, dans un schéma vertical et hiératique (Masolino et Masaccio, 1425) » (P. Mari, « Comment est né l'ultime chef-d'œuvre de Léonard... », *BeauxArts magazine*, loc. cit., p. 58). Or, dès le premier carton, qui place Marie et Anne dans une sorte de « tête-à-tête » (littéral et figuré), Léonard remobilise ce *topos* de manière

audacieuse (il est intéressant de voir que, dans les versions ultérieures, il revient à la tradition iconologique en rétablissant la hiérarchie de la relation, mais, *concesso non dato*, son traitement allège toujours de manière significative les gestes, déstabilise les corps, en leur insufflant mouvement et sensualité, et surtout ébranle l'idée cardinale de « fondation », en plaçant le trio au bord d'un ravin). Le traitement de Léonard ne se limite pas à un simple jeu de variations sur le motif, il entraîne au contraire, à travers ses agencements mobiles et tâtonnants, une refonte entière du sens du tableau. Et surtout, le peintre condense et déplace – les opérations du travail du rêve même – toute cette scène filiale pour lui donner une portée insoupçonnée, à la fois fortement personnelle et universelle, comme le veut l'époque.

Ainsi, on pourrait penser que dans la transmission généalogique et la question de l'engendrement qui font ici à l'évidence l'objet d'une « exposition » (c'est bien le « sujet » de la monstration), il y va aussi du rapport de l'artiste à toute cette tradition picturale, rapport tendu, tout comme l'attitude empreinte d'ambivalence de la Vierge, entre deux pulsions opposées : celles de l'attachement et du détachement, de la reproduction et de l'invention, de la filiation et de l'émancipation – de la lignée et de l'interruption. Oui, ce tableau met bien en scène, entre ascendance et descendance, toute une « dramaturgie de la famille, de l'origine, de la naissance et de la filiation » et, comme ce qui se passe pour toute scène d'héritage, dès lors qu'un génie se mêle de genèse et de généalogie, c'est aussi qu'il entend se soustraire à cette lignée ou alignement, en déranger l'ordonnance, comme l'a bien montré Jacques Derrida dans *Genèses, généalogies, genres et le génie. Les secrets de l'archive* (Paris, Galilée, 2003, p. 16). Il écrit (et c'est lui qui souligne) : « Beaucoup plus tard, si je devais proposer quelque chose comme une thèse, j'essaierais de montrer en quoi le concept de *génie*, si c'en est un, doit se soustraire et à son sens courant et même à son appartenance pourtant évidente et vraisemblable à la série homogène, homogénéique, génétique, générationnelle et générique (genèse, généalogique, genre). S'y soustraire et en déranger l'ordonnance. » La génialité, nous rappelle Derrida, est séparée « de tout ce qui pourrait la relier continûment à une genèse, à une généalogie ou à un genre » (*ibid.*, p. 57). Difficile en effet de ne pas penser, devant cette *Sainte Anne* de Léonard, à cette « adoration muette devant l'ineffable de ce qui, dans la valeur courante du mot “génie”, associe souvent le don à la naissance, le secret au sacrifice » (*ibid.*, p. 12). Et si ce tableau nous retenait à lui moins pour le fil de vie qu'il semble représenter (les mères, l'enfant, l'agneau) que pour le fil coupé qu'il *est*, qu'il donne à voir, à entrevoir plutôt en l'encryptant, appartenant à ces « événements de coupure absolument singuliers, inauguraux, instituant, sans passé et sans imitation possibles ? [...] Génial n'est pas un sujet, ni un sujet imaginaire, ni un sujet de la loi ou du symbolique, un sujet possible, mais ce qui arrive. Génial est l'unique d'une arrivance impossible [...] » (*ibid.*, p. 91).

Voici donc *La Sainte Anne* qui nous arrive, et l'une des sources de sa fascination loge sans doute dans le rapprochement de ces mots, « secret » et « sacrifice », sacrifice innocenté dans la figure d'un jeu enfantin (mais un peu cruel déjà...), celui de l'Enfant étreignant l'agneau, mais aussi et surtout (cette fois passé sous silence, ou plus exactement : sous sourire), sacrifice de l'Enfant par la mère, sacrifice de la mère par l'Enfant (car ces scènes d'infanticide/matricide ne cessent de se renverser), sacrifice de la fille par la mère (Marie sous le regard d'Anne) – ce tableau nous présentant moins une scène de filiation qu'une chaîne de substitutions infinie... Comment en effet ne pas penser au « sursaut » de ce mot, « sacrifice », vocable « en fission, en fission de fils et de filiation criante » (*ibid.*, p. 47) ? Jacques Derrida cite dans ce passage une scène tirée du récit d'Hélène Cixous, *Manhattan. Lettres de la préhistoire* (Paris, Galilée, 2002,

p. 30) : « *À force de l'écouter froter ses élytres funèbres sur mon silex, je l'entends et note ses notes. Ah ! Ça crie : fils ! Tu en as mis du temps me dis-je.* » (Les italiques sont dans le texte.) Qui a entendu ce « *Ça crie : fils !* » dans ce tableau si calme, si recueilli ? Et qui pousse le cri ? La mère pour l'enfant devant l'horreur de ce mot qui va bientôt décomposer cette famille (trop bien soudée ? Le fils, criant ou muet, *infans* ? Ou le peintre qui recouvre la scène d'un voile et substitue au sacrifice sa composition sublime ?

### **3. Peinture-cosa mentale et signature-non finito : ce qui ouvre infiniment**

Le rappel de ces quelques éléments factuels et historiques, si indispensables soient-ils, reste bien évidemment secondaire en regard de l'attirance exercée par cette œuvre, qui a tout à voir (c'est le cas de le dire) avec un art d'un raffinement extrême, jeux d'ombres et de lumières, d'ombrage et d'éclat plutôt, jouant de subtiles transitions lumineuses tant dans le modelé des visages que dans les esquisses du lointain (« Veille à ce que tes ombres et lumières se fondent sans traits ni lignes, comme une fumée », recommande Léonard au dessinateur ; cité par Armelle Le Gendre dans « Les leçons techniques du maître », *BeauxArts magazine, loc. cit.*, p. 50). Tout ici est variation, mouvement de transposition, intensité de la couleur, aspect revivifié par cette restauration, mais qui est tout aussi prégnant dans les dessins, où Léonard utilise des couleurs beaucoup plus retenues (des noirs, des gris, des bruns, des sanguines, quelques rehauts de blanc) mais tout aussi délicates – qu'on pense à ses *Études de paysage*, cette sanguine sur papier rouge par exemple où les cimes des massifs sont finement saupoudrées de blanc ; à cette *Étude d'arbres* où il capte « l'incidence de la lumière sur un groupe d'arbres qui forme un ensemble confus où la couleur et la lumière ne cessent de varier du fait de la densité et du mouvement des feuilles » (V. Dieulevin, *L'Album, op. cit.*, p. 20) ; ou encore à cette admirable *Étude de rochers* (*ibid.*, p. 22), qui se retrouvera à l'avant-plan du tableau, au bord de l'abîme où se tient, non sans étrangeté, ce groupe de personnages) où il dessine avec une précision inégalée, dans une sorte de précipité rythmique, des stratifications rocheuses superposées horizontalement non pas tant en copiant fidèlement un motif précis, comme le remarque Vincent Delieuvin, qu'en « restitu[ant] la force créatrice de la nature » (*ibid.*, p. 22).

Transposition, condensation, cristallisation de l'image : c'est bien de cela qu'il s'agit au premier chef dans ce tableau où ces processus affleurent partout, l'image gardant trace de ces motions, déplacements, inversions, renversements, recouvrements, si proches des opérations du rêve décrites par Freud. Car ce tableau n'a cessé de penser ce qu'il donnait à voir : penser, c'est-à-dire réfléchir, au double sens du mot, avec ses outils et matières propres (« le papier teint, l'encre noire, la plume, le pinceau, la pointe de métal, la pierre noire, la sanguine, le fusain, la craie », A. Le Gendre, *loc. cit.*, p. 46), et en expérimentant sans arrêt tout un éventail de techniques (ombres et lumières, *sfumato*, estompe, *levando e ponendo*, etc.), les problèmes qui se posaient à lui, de la conception à la réalisation de l'œuvre, comme le montre éloquemment la floraison d'esquisses anatomiques, de griffonnages virtuoses, d'études de têtes (remarquables ou grotesques), de croquis sur le vif, de taches et traits incohérents même – toutes formes venant à la vie pour Léonard de Vinci.

L'exposition du Louvre, en donnant accès aux dessins préparatoires de même qu'aux œuvres présentes dans l'atelier du peintre, permet précisément de saisir comment ce travail de

superposition et de transposition – de transfiguration, au sens fort du mot – s’est mis en œuvre. C’est là en effet un aspect passionnant du travail de Léonard qui est mis au jour, car l’on sait à quel point la peinture est d’abord pour lui *cosa mentale*. En effet, à la Renaissance, faut-il le rappeler ?, « Loin d’être réduite à une pratique servile ou condamnable, l’imitation est alors perçue comme un puissant moteur d’invention » (É. de Halleux, *loc. cit.*, p. 74, 80) :

[...] contrairement à l’idée reçue, il n’y a pas que la main ou l’autographe qui comptent. Puisque la peinture est *cosa mentale*, objet de l’esprit, c’est d’abord l’invention léonardesque qu’on recherche et qui fait œuvre. [...] Le réel bouleversement introduit par ce génie universel regarde la conception même de la création artistique. Ainsi les multiples esquisses, dessins et cartons préparatoires qui témoignent de la gestation progressive du tableau, nous montrent que l’artiste chérissait par-dessus tout la phase du projet, de l’idée, favorisée par rapport à celle de l’exécution finale. Celle-ci était d’ailleurs souvent confiée à ses assistants. [...] Cette pratique réitérée du dessin préalable à l’œuvre définitive en dit long sur la nature même de la créativité de Léonard. [...] Cette quête insatiable de nouvelles explorations, de nouvelles solutions, ne quitta jamais Léonard, dont l’énergie créative se nourrissait de formes perpétuellement en mouvement. [...] C’est pourquoi, comme Paul Klee l’a formulé, Léonard désirait, dans son art, faire sentir « la formation sous la forme ».

Thomas Schlessier précise d’ailleurs utilement à cet égard qu’il y a, dans l’approche du maître, au moins quatre étapes qui peuvent être distinguées dans le processus de la création matérielle : les études préparatoires, d’abord ; les prototypes expérimentaux, où le maître « dirige ses collaborateurs et les corrige (ou plutôt se corrige lui-même à travers eux pour qu’ils la concrétisent) » (« Et si c’était Léonard le copiste ? », *BeauxArts magazine, loc. cit.*, p. 44) : cette étape est particulièrement importante puisque s’y trouve ébranlé le concept d’« auteur », le maître se retrouvant copiste de ses élèves) ; puis l’exécution proprement dite à partir de ces « visions mises en image », mais exécution jamais « finie », puisqu’il s’agit de l’étape la plus décisive et la plus indéfinie à la fois, celle justement de... l’inachèvement – ce fameux *non finito* qui est paradoxalement la signature la plus accomplie de l’artiste, tant il est impossible de discerner en toute certitude entre ce qui est inachevé et ce qui ne l’est pas : qui pourrait dire par exemple du paysage sublime en arrière-fond de *La Sainte Anne* qu’il est tout simplement non fini ? Chez Léonard, cette distinction même est finement analysée dans le corps même de l’œuvre : cette alliance du fini et de l’infini est précisément la pensée qui œuvre dans sa peinture, qui l’œuvre infiniment.

#### **4. Ce « en rapport ou non » qui donne à penser**

L’un des aspects les plus captivants de cette nouvelle présentation de l’œuvre réside donc dans la complexité de sa genèse. On devrait d’ailleurs plutôt parler ici d’engendrement et de naissances multipliées, cellulaires, pour faire écho au motif iconographique du rapport mère/fille au cœur de *La Sainte Anne*, mais aussi au feuilleté même des esquisses préparatoires et de ses diverses versions : comme si la manière de *concevoir* picturalement l’œuvre mettait elle-même en abyme jusque dans le processus créateur ce qui la travaille au dedans comme au dehors, en surface comme en profondeur.

De fait, la reconstitution des étapes de la genèse tumultueuse du tableau, si elle a pu grandement être précisée grâce à ce travail de restauration, met bien en relief – et non sans



paradoxe – une certaine confusion, une sorte de tremblement dans l’enchaînement des pièces, tant certaines datations (notamment en ce qui concerne les tout premiers essais, particulièrement déterminants) restent toujours impossibles à fixer. De plus, les cartons préparatoires, même si l’on connaît leur existence, ont disparu : c’est le cas du second carton, connu à travers une copie peinte par Andrea del Brescianino (et même seulement sa photographie, puisque « la peinture jadis conservée au Kaiser Friedrich Museum a été détruite pendant la guerre », P. Mari, « Comment est né l’ultime chef-d’œuvre de Léonard... », *loc. cit.*, p. 61), et du troisième carton, également perdu, mais dont l’image a été reportée sur le panneau de bois du Louvre, comme l’a révélé la réflectographie lors de la restauration. Tout cela fait – on serait tenté de dire : fabrique, fictionne – une genèse qui demeure à ce jour mystérieuse, à l’image du mycélium enchevêtré et « inconnaissable » du rêve freudien, toujours constellée de points d’inconnu. Quand donc commence une œuvre ? Quand naît-elle au juste ? Dans quel état se révèle-t-elle au plus près ? Et à qui ? Son concepteur, son spectateur, celui de la Renaissance ou celui d’aujourd’hui ? Qui est le contemporain de cette *Sainte Anne* dans tous ses états, toutes ses feuilles où son secret n’est jamais avoué, divulgué, mais sans cesse, et chaque fois, approché, effleuré, protégé ? (Il y a du *Noli me tangere* dans ces mains (celles d’Anne, de la Vierge) qui ne parviennent pas à tenir, à retenir ce qui glisse hors de leur portée, qui touchent ce qui leur échappe, et dans ces regards (ceux d’Anne, de la Vierge, de l’Enfant, de l’agneau) qui jamais ne se croisent vraiment, pas plus qu’ils ne regardent qui les regarde : le spectateur.)

L’un des premiers dessins (peut-être le tout premier ?) offre d’ailleurs une saisissante représentation de ce « point d’origine ». Ce croquis sommaire, selon la forme en formation du « *componimento inculto* » privilégiée par Léonard, capte en quelque sorte l’œuvre au noir, comme un négatif photographique en attente de son développement et de son exposition. Avec une rare densité dramatique, s’impose d’abord la masse, presque noire, de la composition, dans une sorte de nœud inextricable, un *nucleus* en expansion, un magma de marques fébriles, entre distinction (les têtes des « deux mères » devisant, leurs jambes emmêlées) et indistinction (la forme presque fœtale de Jésus entre les deux femmes). Ce dessin est un bon exemple du flottement des dates : certains experts indiquent pour ces études « vers 1500 », d’autres « vers 1505-1508 », un écart considérable qui déplace d’emblée leur signification dans l’enchaînement chronologique des divers états du tableau. Lors de l’exposition au musée du Louvre, cette étude préparatoire était placée au tout début du parcours, s’imposant ainsi au spectateur comme le point d’impulsion (d’émulsion ?) de l’œuvre. Vincent Delieuvin la décrit en ces termes : « cette étude préparatoire est [...] l’une des plus belles illustrations des méthodes de travail de Léonard. L’artiste laisse aller sa main à une exploration totalement libre de l’ordonnance de ses figures, pour en découvrir le meilleur agencement. C’est manifestement sur la position de la Vierge et l’action de Jésus qu’il a le plus hésité, créant ainsi une merveilleuse confusion des formes. Léonard parle à ce sujet de “componimento inculto”, sorte de composition instinctive indispensable à toute création » (*L’Album, op. cit.*, p. 7). Mais pourquoi est-ce dans ce dessin tout particulièrement qu’on sent à ce point toute la force poétique de l’artiste ? Peut-être en raison de la poussée de la forme en gestation, pas encore formée, en train de s’extirper, de se dégager – de naître – de la confusion. « *Nelle cose confuse l’ingegno si desta* », écrivait Léonard, qui aimait voir émerger de tels traits mobiles, aux contours indécis, gros de plusieurs possibilités encore, des formes picturales significatives. (*Ingegno* : tout à la fois imagination créatrice et esprit, selon le propos de Léonard. Manuscrit MS A, inv. 2185, fol. 22v<sup>6</sup> ; cité par C. C. Bambach, « Les croquis de Léonard et l’imagination créatrice », *Dossier de l’art, loc. cit.*, p. 65.) D’ailleurs, il faut, me semble-t-il, lire d’un seul tenant cette étude de composition et les croquis techniques (des roues et

de l'eau) apposés sur cette même feuille dans une contiguïté aussi étonnante qu'éloquente : dans les deux cas, n'est-il pas question d'un même mouvement, d'un même geste circulaire de la main, tour de main compulsif, voire même mécanique (geste instinctuel, machinal de la main), qui active et fait précisément circuler une idée commune de l'une à l'autre de ces différentes formes ? Selon Carmen Bambach, les notes sur l'étude des rivières inscrites sur la feuille et ces croquis préparatoires à des moulins et des machines hydrauliques « étaient probablement destinées au *Libro dell'acqua* » (*ibid.*, p. 77). Or cette question de l'eau, apparemment étrangère à la composition des personnages, intéresse pourtant également, de manière souterraine, une composante essentielle du tableau, encore invisible pour l'heure mais néanmoins en germe, soit le paysage de *La Sainte Anne*, et tout ce bleu aqueux qui viendra s'y vaporiser sous la forme d'une brume légère. Quoi qu'il en soit, entre cette primitive *Étude des personnages* et ces croquis de machines, circule non seulement une même *dynamis*, une même énergie, mais on est frappé par le fait que les croquis techniques traduisent graphiquement, dans une autre langue, scientifique, les questions esthétiques qui préoccupent alors Léonard avec les tensions de ses personnages (dans les six petits groupes de figures de la partie inférieure de la feuille, on voit des adultes qui « essaient de retenir avec véhémence un enfant, en rapport ou non avec le groupe principal du haut » (*ibid.*, p. 77) : c'est justement ce « en rapport ou non » qui donne ici le plus à penser).

## 5. Ce regard abaissé, retenue de la retenue

Il existe donc trois cartons de l'œuvre, qui scandent son élaboration, mieux : qui donnent à lire les différentes phases du travail, du labeur, car il n'est pas exagéré d'emprunter ici à la métaphore de l'accouchement. Dans le premier carton préparatoire, *Vierge à l'Enfant avec sainte Anne et saint Jean-Baptiste enfant*, dit aussi *Carton de Burlington House*, Anne et Marie sont côte à côte, leurs visages tournés l'un vers l'autre : on distingue quatre jambes, mais seulement deux bras : le bras (droit) de Marie qui retient l'enfant et le bras (gauche) d'Anne, dont l'index pointe vers le haut (le sacrifice à venir). Jésus, sur les genoux de sa mère, bénit le petit saint Jean-Baptiste (le corps de l'enfant est de fait « partagé », en travers du corps des « deux mères », ainsi à égalité sur le plan symbolique) ; le geste de la main de Jésus est prolongé par l'index d'Anne (dont le geste est très proche d'un autre tableau important de Léonard, *Saint Jean-Baptiste*). Lors de cette première étape, la direction verticale donnée par la main d'Anne est lourde de sens théologique : Léonard éliminera ce mouvement ascendant dans la version définitive du tableau en repliant le bras d'Anne sur la hanche et en alignant les regards des personnages (Anne, Marie, Enfant, agneau compris) selon une oblique descendante, prenant son « origine » dans la tête de sainte Anne, pointe la plus élevée du triangle, avec ses yeux baissés et la fine arête rectiligne de son nez qui accentue l'effet de son regard surplombant.

Dans le second carton (1501), Léonard passe de cette disposition horizontale non hiérarchisée des corps de la Vierge et de sainte Anne à une disposition verticale qui modifie le sens de l'action et imprime un tout autre rythme à la composition en soulignant fortement la succession des générations : la Vierge est désormais installée sur les genoux de sa mère selon la convention du *topos*, mais elle est dans position instable voire intenable, qui la propulse vers l'avant de la toile (et le regardeur), déséquilibrée par le geste de prévenance qu'elle s'apprête à poser envers l'Enfant et auquel le spectateur ne peut que s'identifier. La figure du petit saint Jean-Baptiste du premier carton est remplacée par celle de l'agneau, ce qui déplace les regards des

personnages sur une même ligne diagonale. Mais, transformation significative, il n'y a désormais plus aucune réciprocité entre eux : Anne, déroband son regard (le fin voile sur son front, d'une extraordinaire transparence, traduit lui aussi le non-dévoilement de sa pensée qui marque toute son attitude), observe Marie, qui regarde l'Enfant, qui regarde, lui, plutôt Anne que sa mère, tout comme l'agneau), ce qui accentue de manière décisive le mouvement dynamique de la composition sur la droite.

Enfin, dans la version finale du tableau du Louvre, les mains de sainte Anne ont complètement disparu, mais son épaule et celle de la Vierge sont dans le prolongement l'une de l'autre, si bien qu'elles paraissent partager un seul et même bras. Le geste de Marie est dès lors beaucoup plus ambigu que dans les premières esquisses préparatoires où elle retenait avec force l'élan de Jésus alors qu'ici, sous la « supervision » bienveillante de sa mère, elle semble aussi y consentir (tension contradictoire révélatrice de son geste ambivalent envers son fils, entre acquiescement et mélancolie, activité et passivité, élan et retenue : on dirait mieux : retenue *de* la retenue. Je pense ici à cette réflexion de Jacques Brault, au sujet du ton retenu, et qui pourrait également trouver une traduction sur le plan pictural dans ce tableau de Léonard : « *Le ton retenu* que l'on prête volontiers aux écrivains intimistes n'est pas tellement un indice de pudeur comme celui d'un désir d'allonger, de tenir longuement, je dirais même d'étirer, sémantiquement l'énoncé » (*Chemins perdus, chemins trouvés, op. cit.*, p. 111 ; Brault souligne). Dans cette dernière version du tableau, il n'y a plus aucune redondance (ni explication ni démonstration) entre les regards et les gestes des figures : le mouvement des corps est fluide et l'expression des visages, des plus subtile, passe par la qualité diffuse, indéfinissable, des sourires. Le visage de sainte Anne, de face mais les yeux baissés, domine toute la composition et en constitue littéralement et figurativement l'« assise », le récit tirant toute sa clarté de sa figure génitrice.

(« Baisser les paupières » : n'y aurait-il pas là la figure même du peintre lui-même, s'il est vrai, comme le rappelle Georges Didi-Huberman dans *La Peinture incarnée* (Paris, Minuit, 1985, p. 10), qu'« Il est certes arrivé que le peintre baissât les paupières pour terminer son tableau » ? Ce regard abaissé de sainte Anne, je le vois comme celui du peintre même qui savait que, pour voir, il faut fermer les yeux. Joyce se souviendra également de cette leçon d'aveuglement par lequel se révèle le véritable aspect de la peinture, son secret.)

## **6. L'entre-deux où rendre sensible la limite**

J'ai évoqué plus haut la qualité des couleurs ravivées par cette restauration. On doit le souligner : il n'y va pas seulement de débarrasser l'œuvre des taches et salissures, maculatures et autres déplacages qui l'avaient obscurcie, mais de toucher, avec le plus grand tact possible, à ce qui émeut tant dans la couleur même : les échanges de la visibilité et de l'invisible, du vivant et de l'inanimé, du mouvant et de l'immobile qui s'y trament – et bien entendu ces effets de sens (signifiante, sentiment, sensation mêlés) sont étroitement entrelacés par Léonard de Vinci dans cette œuvre. « La couleur n'est pas une robe ; la couleur ne devrait jamais venir sur les corps, comme un recouvrement ; lorsqu'elle le fait, elle n'est qu'un linceul, ou bien qu'un fard », comme le rappelle Georges Didi-Huberman. « Et si la couleur sait montrer qu'elle n'est pas simplement déposée sur son "objet", mais en constitue l'apparaître même, le coloris, alors elle

devient ce qui rend à la peinture le “vivant” et le “naturel” qu’elle vise traditionnellement » (*La Peinture incarnée, op. cit.*, p. 21).

*La Sainte Anne* de Léonard de Vinci fascine d’abord parce qu’elle incarne par excellence cet entre-deux (entre les deux femmes d’abord, mais aussi entre l’avant-plan et l’arrière-fond du tableau, entre les visages et les sourires des personnages et les nuances tout aussi subtiles des montagnes) ; ce tableau est la mise en œuvre du passage infiniment recommencé et frayé entre surface et profondeur, minutieusement analysé dans toutes les valeurs déclinées des tons (les uns contrastés, les autres fondus), et cela, de manière aussi inventive dans les plis d’un drapé, le voile transparent posé sur un front à la limite de la perception, l’expression évanescence glissant telle l’aile de la mélancolie ou de la grâce sur les traits du visage, que dans les galets du sol ou les cimes poudreuses au loin). Dans l’élément iconographique de la surface et de la profondeur, on peut également reconnaître toutes les autres « espèces successives de l’obstacle et de la profondeur, du tactile et de l’optique, du corps et du tableau, du désir et de l’idéal, du vu et du non-vu, du local et du global, enfin de la beauté et du deuil » (G. Didi-Huberman, *La Peinture incarnée, op. cit.*, p. 44). Quant à la mélancolie, on pense ici à ce que dit Jacques Derrida de l’effet de beauté, du plaisir devant la beauté qui détermine « l’énigme du rapport *endeuillé* – travail du deuil d’avance entamé – à la beauté » (*La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, p. 52 ; Derrida souligne, cité par G. Didi-Huberman dans *La Peinture incarnée, op. cit.*, p. 114). Dans tout cela, il est toujours question de rendre sensible la limite, c’est-à-dire, pour emprunter de nouveau à Didi-Huberman, « quelque chose qui fonctionne à la fois comme vérité absolue et comme altérité absolue » (*ibid.*, p. 26).

« Restaurer » ne signifie donc pas, on s’en doute, seulement retirer tout ce qui avait, au fil du temps et des manipulations maladroites, terni l’éclat des coloris et tout bruni à coups d’opacification, de décolorations, d’amincissements de la couche picturale et d’oxydations des vernis, altérant et affadissant le voir, en l’empêchant justement de se mouvoir, de s’émouvoir (c’est tout un), de circuler entre le corps de la peinture et le tableau. Il ne s’agit donc pas seulement de passer d’une chair un peu triste à un incarnat plus frais, émanant de l’intérieur, ni de lever sous un paysage brun et indistinct un lointain d’un bleu aérien et diaphane, ni même de retrouver tant de détails qui avaient été perdus de vue, tels ces plis ondulants du manteau disparus dans les déplacements de la couche picturale, ou ces fossiles marins incrustés dans le sol pierreux. Il ne s’agit pas seulement de retrouver l’incarnat de cette peau du tableau, mais encore tout ce qui est d’avant la couleur, ce chaos de tons, de nuances indécises, cette vapeur sans forme qui sublimise tout : le corps « sublime », écrit Derrida, est toujours « *entre* un trop près et un trop loin » (*La Vérité en peinture, op. cit.*, p. 162). Non, il s’agit à l’évidence de quelque chose de beaucoup plus essentiel puisque, en retrouvant l’éclat de la couleur, « le coloris en acte et en passage », c’est la limite même de la peinture qui est touchée, « le passage coloré n’étant qu’une dialectique indiscreète, toujours imprévisible, de l’apparition (*épiphasis*) et de la disparition (*aphanisis*) » (G. Didi-Huberman, *La Peinture incarnée, op. cit.*, p. 25). Pour que la toile retrouve son air, son atmosphère – et toute *La Sainte Anne* tient dans cet impalpable, dont elle tire toute sa lucidité (sa *lucidezza*, comme le dit mieux l’italien, qui garde trace de la distinction entre *lux* et *lumen*) – ; pour qu’elle fasse sentir ce jeu labile de la limite, cette motilité « de plans en plans dans l’espace, selon l’air, selon l’eau » – le diaphane selon Aristote (« [...] le nom de la couleur en puissance. C’est une pure *dynamis*, donc incolore comme telle, invisible mais incorporée, labile, au sens où elle s’épand dans tout l’espace, traverse tous les corps »), la couleur, donc, « est pensé[e] comme une nature mixte (*koïnè physis*) de l’air et de l’eau : l’atmosphérique et l’aqueux,

les deux éléments dont l'œil est d'ailleurs constitué » (*ibid.*, p. 28-29, 30) ; pour qu'elle se détende, se colore de nouveau et qu'on y sente « ce souffle léger et mobile qu'on appelle l'âme » (selon l'expression de Diderot, cité dans *ibid.*, p. 25) –, il fallait retrouver le coloris, sa fluidité liquide, son animation intérieure permettant « l'oscillation d'une double traversée, de surface vers profondeur, et retour » (*ibid.*, p. 27) : là où il est impossible de discerner, dans le corps de la peinture, à même ce corps, entre *dedans* et *dessus*. Cela – l'air, l'atmosphère, l'aquique –, ce sont les « moyens de la peinture elle-même : regard et couleur liquide » (*ibid.*, p. 26). Cette « restauration » nous redonne donc en quelque sorte la peau du tableau, cette « surface d'interposition entre le sensible et le sens », où plus que jamais la tactilité de la toile nous est rendue dans toute sa clarté et sa transparence : « La couleur n'est pas une surface : elle est dans les corps, entre le diaphane (le passage invisible) et la peau (l'intensité d'une caresse) » (*ibid.*, p. 32).

## 7. Inconcevable conception

Voir un tableau dans l'opulence de ses couleurs retrouvées (sans jamais pouvoir être absolument certain, bien sûr, qu'il s'agisse là des couleurs d'*origine*), voilà qui en change le sens, et donc les interprétations. Ainsi, la vibration rendue aux différentes valeurs de bleu du manteau de la Vierge rend aujourd'hui bien plus hasardeuse encore l'interprétation du fameux vautour que Freud crût y déceler (vautour qui n'en était d'ailleurs pas un puisque Freud avait mal traduit le mot italien utilisé par Léonard et avait substitué un vautour à un milan. Il est devenu courant d'ironiser sur la « bévue » de Freud. Cela n'invalide pas pour autant toute son interprétation, car force est de reconnaître – et c'est encore plus frappant maintenant que la toile est restaurée – qu'il se passe bien *quelque chose* dans cette région médiane du tableau à laquelle font maintenant écho les « célestes montagnes » de la partie supérieure du tableau. Ce n'est certes pas la scène que Freud y projeta (cette histoire de « vautour » lui fut d'ailleurs suggérée par le pasteur Pfister), mais il avait, d'une autre manière, vu juste en élisant cette zone (le giron de la Vierge) comme un lieu d'une forte condensation (et confusion) du sens, induisant un trouble certain, sexuel, dans le tableau (j'y reviens plus loin). Désormais, en raison du léger mais net contraste distinguant les bleus différents qui se succèdent dans les plis du manteau recouvrant les genoux et le bras gauches de la Vierge (où le bleu, moins soutenu, teinté de luminescentes touches violettes, crée un camaïeu subtil avec la manche grise de la robe de sainte Anne, comme si les couleurs elles-mêmes, en se déclinant de la sorte, parlaient naturellement la langue de la généalogie), cette interprétation montre sa faiblesse et tient beaucoup moins bien sur le strict plan pictural parce que des distinctions fines sont de nouveau perceptibles là où les couches de vernis avaient en quelque sorte fondu et éteint les nuances. Le manteau de la Vierge est maintenant tout autrement accidenté, dans ses plis et ses creux, lui-même lisible à la manière d'un paysage déjà, sa couleur le mettant en forte résonance symbolique avec l'arrière-fond du tableau, le paysage des massifs bleutés au loin.

En revanche, le fait de savoir que se trouvait, dans l'atelier de Léonard de Vinci, un tableau à sujet mythologique, *Léda et le Cygne* de Giovanni Francesco Melzi (vers 1508-1515, voir plus bas), dont le visage est nul autre que celui, idéalisé, de sainte Anne (mêmes énigmatique sourire et regard abaissé), ne peut manquer de faire venir à l'esprit une tout autre chaîne associative pour peu que l'on soit sensible à ce jeu de substitutions/permutations. Léonard de Vinci légua ce

tableau à Salai (ce qui confirme l'importance qu'il lui accordait), qui le rapporta en Italie après la mort du maître. Rappelons que le thème de la conception n'est pas si étranger à celui de la Vierge de *La Sainte Anne* : Léda fut, on le sait, courtisée par Jupiter, le Dieu de l'Olympe, et quatre enfants, des jumeaux, naquirent de cette union, éclos d'œufs pour le moins hors norme. Dans les deux cas, il est donc bien question d'une... inconcevable conception. Si, dans ce tableau fait à partir de l'original de Léonard, sainte Anne peut de la sorte échanger sa tête avec celle de Léda, et un sujet profane ainsi s'infiltrer dans un sujet religieux sinon « sacré », peut-être le « vautour » de Freud, dissimulé dans les plis de son manteau, fait-il plutôt signe pour sa part du côté de ce cygne (déjà sous le signe de la métamorphose), d'autant que, dans le tableau de Melzi, il est aussi question de naissance, et multipliée dans sa fécondité puisque des coquilles brisées de deux œufs émergent deux couples de bambins, frères jumeaux dont les traits ne sont pas sans faire penser à l'Enfant Jésus de *La Sainte Anne* et à saint Jean-Baptiste (qui figurait d'abord dans la scène avant d'être remplacé, autre substitution, par l'agneau. Intéressante gémellité, puisque ce thème rejoint celui, majeur, du tableau de Léonard, la mère et la fille étant si semblables (trait noté par tous les commentateurs), qu'on les prendrait volontiers pour deux sœurs. Notons que, dans le premier carton préparatoire, l'Enfant Jésus bénissait le petit saint Jean-Baptiste, redoublant ainsi le motif des deux mères par celui des deux enfants.). Si l'on prenait au sérieux les associations suscitées par le rapprochement de ces images, voisines dans l'atelier au moment de leur conception et réalisation respectives, on pourrait rêver sur la mêlée du sacré et du profane, du religieux et du mythologique qui se produit ici, précisément dans cette partie du tableau qui avait retenu l'attention de Freud, qui n'est évidemment pas n'importe laquelle, les plis du manteau recouvrant le lieu même de la conception (de l'inconcevable conception) de la Vierge Marie. (Que la Vierge recouvre, sous une forme idéalisée (et souvent déssexualisée), une déesse mythologique (Aphrodite, Vénus, ici Léda), c'est ce que Georges Didi-Huberman nous a appris à déchiffrer. Comme la Vénus de Botticelli – et cela même si, évidemment, elles ne sont pas nues comme elle, mais complètement recouvertes, à l'exception des mains et pieds –, la sainte Anne et la Vierge de Léonard sont d'une semblable beauté « reclose, aussi impénétrable qu'elle est belle » (G. Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus*, Paris, Gallimard, 1999, p. 11).) Si l'on regarde, donc, la « tête » à l'emplacement du manteau où Freud hallucina son vautour, on pourrait, sans trop de mal, suggérer de la remplacer par celle... de ce Cygne ! Léonard, on le sait, exhortait lui-même à fixer les taches des murs jusqu'à y voir éclore des formes et des images. Comment ne pas citer cette « Méthode » de Léonard (*ekphrasis* qui est déjà en elle-même peinture de ce qu'elle imagine avant de voir, *pour voir*) et qui est pour moi l'équivalent plastique de la *talking cure* de Freud ?

Méthode pour accroître et éveiller l'imagination à des inventions variées. Je ne vais pas m'abstenir d'inclure parmi ces préceptes une nouvelle méthode de recherche qui, bien qu'elle puisse paraître petite et risible, est néanmoins d'une grande utilité dans l'éveil de l'esprit à de nombreuses inventions, et la voici. Quand tu regardes un mur avec des taches ou des pierres de forme différentes, si tu dois inventer une scène tu y pourras peut-être voir une ressemblance avec des paysages divers, embellis de montagnes, de rivières, de rochers, d'arbres, de vides, de larges vallées, et de collines en des dispositions variées ; de plus, tu y verras peut-être des batailles diverses et des figures animées de mouvements rapides, des visages et des costumes étranges, et une infinité de choses, dont tu pourras extraire des formes belles et pleines semblables à celles de ces murs et des veines de ce marbre [...] Ne méprise pas cette suggestion que je te fais, par laquelle je te rappelle que ce n'est pas une grande perte de temps que de t'arrêter parfois pour regarder les taches sur les murs, ou dans les cendres d'un feu, dans les nuages, dans la boue ou dans autre lieu similaire [...] parce que cela peut te conduire sur le chemin des honneurs et parce qu'à partir de choses chaotiques l'imagination peut s'éveiller à de nouvelles inventions [...].

(Selon la compilation faite par G. F. Melzi dans le *Codex Urbinas Latinus 1270*, fol. 35v<sup>o</sup> ; cité par C. C. Bambach, « Les croquis de Léonard et l'imagination créatrice », *Dossier de l'art, loc. cit.*, p. 71-72.)

Quoi qu'il en soit de ces « images dans le tapis », il reste que cela fait vive impression de découvrir dans cette exposition le tableau de Melzi et de voir la tête de la sainte Anne placée sur le corps nu de Lédia en constatant à quel point les deux petits croquis de Lédia (feuille de Windsor) cherchant, à travers force contorsions, à se saisir d'un enfant pour l'allaiter (ou en retenant un autre sur son sein), sont dans une porosité, une intimité troublante avec celles de la famille de *La Sainte Anne*, où la Vierge retient d'abord elle aussi très fermement l'Enfant (selon la description que donne Carmen C. Bambach de cette feuille : « Le petit croquis de gauche montre une Lédia très compacte, agenouillée, un enfant au sein et la tête tournée dans la direction opposée. Le croquis plus grand, au centre, la représente en train de se relever, dans une position plus sinueuse et un *contrapposto* complexe, avec deux positions différentes pour la tête, un bras nonchalamment croisé sur le torse pour saisir un enfant à droite. Ce détail de sa pose rappelle certains des dessins pour *La Sainte Anne* du Louvre » (*loc. cit.*, p. 77). Quelque chose s'échange ici, entre des scènes provenant de mondes si différents et pourtant étrangement familiers : une même poussée pour retenir et se dégager, un élan et une contrainte, une même violence doucement *déniée* peut-être, dans l'énergie contrariée de ces figures agitées.

## 8. Péché ou cruauté, monstrueuse hybridité

L'exposition révèle aussi d'autres « surimpressions » précieuses. Parmi celles-ci (et là encore, ce sont les esquisses préparatoires de l'œuvre qui nous le révèlent), il y a la présence étonnante de ce chat dans les bras de l'Enfant Jésus, qui se transforme ensuite dans l'agneau sacrificiel de *La Sainte Anne*. Substitution particulièrement intéressante, puisque le chat est, dans l'iconographie picturale, généralement associé au diable. Cette *Madone au chat*, croquée sur le vif, avec une vivacité extraordinaire et si moderne, Léonard ne l'exécuta jamais. Cette *Étude* est pourtant une pièce essentielle à la compréhension de l'œuvre, à la formation de l'image, une sorte de scène primitive en quelque sorte.

Sur ce dessin esquissé vers 1478, soit plus de vingt ans avant la conception du tableau proprement dite, on voit déjà le dessein qui va s'imposer et prendre corps : les deux têtes d'Anne et Marie y sont posées sur un seul corps (un trait circulaire les reliant en outre, comme pour mieux les fusionner, comme si Léonard hésitait entre l'identité de l'une et l'autre ; dans les esquisses de la *Madone au chat*, il est intéressant de noter que Léonard essaie simultanément plusieurs positions différentes pour la tête, de sorte qu'on ne peut être assuré de l'identité des figures ainsi tracées, retracées, effacées (jamais gommées) : s'agit-il de la même tête en train de modifier son inclinaison, ou de deux têtes distinctes ? Quoi qu'il en soit, l'effet esthétique puissant de ces « changements rapides, [que Léonard] n'a pas cherché à cacher, [et qui] renforcent la grande expressivité de ses croquis » (C. Bambach, *loc. cit.*, p. 68), et qui ne sont pas même des repentirs *stricto sensu*, dit bien la *vérité* du rapport : la mouvance labile de la forme – et de l'identité même). Le groupe trinitaire est alors orienté vers la droite : la Vierge tient l'enfant qui tient le chat ; Anne, l'Enfant et le chat regardent dans la même direction, vers la droite, alors que seule la Vierge, la tête penchée (son visage brouillé paraît accablé), se détourne et regarde de

l'autre côté. L'Enfant est assis sur les genoux de la Vierge, où elle prendra elle-même place plus tard sur les genoux d'Anne. Des traits de plume en forme de raies strient finement les figures d'Anne et de Marie, comme si la lumière (divine ?) les balayait. Un mouvement tournoyant emmêle les formes vagues, aux contours indiscernables des deux corps qui n'en forment qu'un. Ici, plus que dans le Carton de Burlington House encore, on ne sait pas qui fait quoi (un seul bras, celui de la Vierge, est visible).

Ce dessin qui montre le chat (de taille assez forte d'ailleurs) cherchant à se dégager des bras de l'Enfant qui le retient (tout comme lui-même cherche à échapper aux bras de la Vierge) est très suggestif : s'y projette une mise en abyme de l'image quant au rapport entre sainte Anne et sa fille, la mère cherchant dans les premières représentations à « retenir » sa fille de « retenir » l'Enfant jouant avec l'agneau, disposition qui sera ensuite déplacée dans la composition au profit d'un geste plus ambigu de sa part, Anne n'intervenant plus explicitement (on ne voit plus son bras retenir la Vierge : je dis bien « explicitement », car son bras est dissimulé derrière celui de la Vierge et se confond avec le sien dans la composition finale). Que le chat (figure du péché selon les interprétations convenues) disparaisse au profit de l'innocent agneau n'est certes pas sans intérêt, d'autant que la cruauté du chat n'est pas (même s'il se volatilise, lui, comme figure) complètement absente de l'attitude, quelque peu brusque, de l'Enfant avec l'animal, qu'il est en train d'enjamber et auquel il tord le cou en s'accrochant à ses oreilles (tel un enfant jouant avec un chat précisément ?). Plusieurs commentateurs ont remarqué cette brusquerie de l'Enfant, à laquelle Marie semble consentir avec indulgence et non sans ambiguïté elle aussi par son doux sourire. Tout n'est pas si léger ni tendre dans cette image quand on examine en plans rapprochés ce qu'elle met si habilement en scène...

Dans l'*Étude pour la Madone au chat*, le visage de Marie traduit une certaine gravité, voire une solitude, un abandon qui font presque d'elle une *Pieta*. Les deux têtes accolées sur un seul tronc donnent plus que jamais à lire une hybridité monstrueuse, incestueuse, dont Marie cherche peut-être à se distancier. Car cette *Étude* le montre en clair, plus que les versions savamment composées qui estomperont toute aspérité dans la relation entre mère et fille, cette tension est ici saisie au plus vif et prend la forme d'un dilemme rendant impossible l'identification de la figure centrale de cette composition : est-ce Marie... ou Anne ? Marie est-elle encombrée par la toute-puissance tutélaire de sa mère ou, au contraire, Anne est-elle la figure par excellence de la discrétion bienveillante, une ombre spectrale veillant sur elle, lui donnant force et soutien ? (Dans certaines esquisses, l'image est plus trouble encore, le rôle d'Anne prenant agressivement le pas sur le geste défensif de sa fille, qui se retrouve dépossédée de sa maternité : ainsi, dans un dessin intermédiaire entre le Carton de Londres et le tableau du Louvre, Léonard montre Anne en train de tourner l'Enfant vers l'agneau sacrificiel et, donc, de sceller son destin : le conflit entre la mère et la fille est ici patent. (Cf. *Étude de composition pour une sainte Anne trinitaire avec un agneau*, vers 1500-1501, pointe métallique, pierre noire, reprises à la plume avec deux encres brunes différentes, Galleria dell'Accademia, Gabinetto dei Disegni e Stampe, Venise, *Album*, p. 10 ; *BeauxArts*, p. 59.) Dans cette étude, Léonard hésite entre deux triangulations possibles qui modifient profondément le sens de la scène, selon qu'on relie les têtes de la Vierge, d'Anne (sa « première » tête, très proche de la Vierge, comme dans le Carton de Burlington House) et de l'Enfant, ou plutôt les têtes de la Vierge, d'Anne (sa « deuxième » tête, le point plus élevé de la composition) et... l'agneau regardé par elle. Dans le premier cas, le triangle suggère une scène de collusion filiale/familiale ; dans le second, une scène d'opposition et d'écart entre la mère de la Vierge (qui pousse le fils vers l'animal sacrificiel) et sa fille (qui retient le fils).



Cette mère veillant, trop bienveillante, surveillant tout de son regard dérobé, ne serait-ce pas d'elle que la Vierge, dans sa position inconfortable, cherche à se détacher, à s'éloigner ? À la fois fille et mère, Marie est la figure même de l'entre-deux et de la conjonction, le point de contact entre le divin et l'humain. Sa figure porte l'empreinte de ce point de jonction/disjonction : ainsi, si l'on insiste toujours sur le geste de protection qu'elle esquisse par rapport au fils, peut-être faut-il aussi interpréter l'expression de son visage, aligné sous celui de sa mère dans la composition finale, par rapport à Anne, comme si la fille s'efforçait de paraître gaie pour contenter (ou consoler ?) sa mère. Plus la fusion entre elles est suggérée avec force, comme c'est le cas dans ce dessin primitif, plus on sent chacune de ces figures, le chat compris, capté dans un mouvement de fuite, d'esquive, qui contredit cette apparente coalescence de l'unité. (Cf. Léonard de Vinci, détail, *Étude pour la Madone au chat*, vers 1478-1480, plume et encre brune, 21,3 x 14,9 cm, The British Museum, Londres, *Dossier de l'art*, p. 66.)

## 9. Renversement ?

La substitution de l'agneau au chat est évidemment décisive à plus d'un titre, tirant la scène familiale, si quotidienne et « humaine », vers une acception plus divine et conforme aux allégories qui ont cours. La figure de l'agneau (qui change progressivement de taille) est bien entendu importante parce que c'est sur elle que repose une des lectures les plus significatives du motif de la sainte Anne trinitaire, soit le fait que cette scène se présente comme l'inversion ou le renversement, le *pendant* symbolique si l'on veut, d'une autre scène cardinale : celle du sacrifice d'Abraham. Là aussi, il est en effet question de lignée et de filiation, à la différence que celles-ci sont toutes masculines, sinon patriarcales dans ce sacrifice d'Abraham (ou d'Isaac) où la transmission de sens passe de Dieu (invisible) à Abraham, à Isaac, au bélier du sacrifice, et en excluant, comme on le sait, la figure de la mère de cette scène du secret et de l'alliance avec Dieu. Dans *La Sainte Anne*, il est à l'évidence aussi question d'une succession générationnelle, matrilineaire cette fois (ce que le déplacement du premier carton au tableau final montre clairement, en structurant verticalement le sens de la transmission généalogique), selon un mouvement peut-être plus complexe que l'alliance père-fils de la scène d'Abraham puisqu'elle implique dans sa filiation le fils (ce qui introduit une différence sexuelle exclue du sacrifice d'Abraham) et l'agneau (qui mêle l'animal et le divin). Quoi qu'il en soit, la scène du sacrifice d'Abraham trouve ici un écho, ou une sorte d'inversion, ne serait-ce que dans la masse estompée des montagnes escarpées, le bleuissement des lointains (bleu qui redouble en le « sublimisant » le manteau de la Vierge) qui pourraient être vus comme l'éloignement du mont Moriah où se déroula cette scène de sacrifice. (De manière intéressante, les successeurs de Léonard adjoindront souvent saint Joseph au groupe : cf. *la Vierge à l'Enfant avec sainte Anne, saint Joseph et le petit saint Jean-Baptiste* de Bernardino Luini (vers 1520) ou *la Sainte Famille* de Jan Sanders Van Hemessen (XVI<sup>e</sup> siècle) et surtout *La Sainte Famille à l'agneau* de Raphaël (1507). Ainsi dans le jeu des substitutions, y a-t-il équivalence symbolique entre la figure, dominante dans la famille triangulaire, de sainte Anne et celle de Joseph, qui la « remplace ».) À la scène menaçante du secret scellé entre père et du fils, la *Sainte Anne* répondrait par son énigme, transmission passant de mère en fille, fille elle-même mère, à l'exclusion de toute présence de père géniteur, mais consentant néanmoins (la robe rouge de la Vierge le suggère éloquemment) au sacrifice de l'Enfant étreignant l'agneau.

## 10. Atteindre à l'atmosphère psychique

Autre transformation importante que laissent mieux comprendre les autres tableaux présents dans l'atelier de Léonard de Vinci ou encore certaines copies exécutées par ses élèves à partir des cartons préparatoires du maître : la source, l'eau, le bleu, l'humidité. Il est en effet très frappant de voir dans les versions intermédiaires des tableaux inspirées par celui de Léonard à quel point la végétation, la présence d'arbres révélant un sol fertile (on voit même de petites fraises pointer tout près des pieds de la Vierge, des feuilles dentelées avec précision) vont être traités de manière épurée et rigoureuse par lui. Ainsi, le tableau réalisé dans l'atelier par un élève, *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant jouant avec un agneau* (vers 1508-1513), présente un état intermédiaire justement par la place et l'importance qui y sont encore données au « paysage intermédiaire, situé entre le sol et le grand cours d'eau au fond, [qui] présente des fleurs et des arbustes sur une terre vallonnée » (V. Delieuvin, *L'Album, op. cit.*, p. 22). (Cf. Atelier de Léonard de Vinci, *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant jouant avec un agneau*, vers 1508-1513, huile sur bois (peuplier), 178,5 x 115,3 cm, Armand Hammer Museum of Art, collection Willits J. Hole, University of California, Los Angeles ; version intéressante en ce qu'elle montre des « finitions » absentes de la version ultime : par exemple, les sandales aux pieds de Marie et d'Anne) ; ou la copie plus tardive encore (atelier de Léonard de Vinci, vers 1514-1516 ?, bois, Galleria degli Uffizi, Florence), où la végétation au premier plan masque presque complètement le ravin.) Tout cela sera écarté par Léonard dans le tableau du Louvre, de même que certaines parties dessinées ici par lui (les sandales ornées de la Vierge par exemple) qui disparaîtront. S'agit-il de finitions absentes, destinées à une exécution ultérieure ? Rien n'est moins sûr, le peintre délestant plutôt la composition de tout élément décoratif, anecdotique, pour utiliser le *non finito*, plus suggestif encore d'être seulement esquissé ou brossé rapidement : « Que les croquis des compositions soient rapides (*il bozzare delle storie sia pronto*), et que les membres des figures ne soient pas trop finis », selon sa prescription (cité par C. Bambach, *loc. cit.*, p. 68).

De fait, ce qui est tout à fait éblouissant et caractéristique de la manière de Léonard, ce sont les proportions insolites qu'il donne au tableau en le structurant verticalement et par strates : à l'avant-plan, le « fond » : le sol sur lequel est posé le groupe des personnages ; au centre : la masse des figures ; à l'arrière-plan, dans la partie supérieure, le « ciel », ici remplacé par un paysage de montagnes alors qu'on attendrait des nuages et l'azur, mais qui produit exactement cet effet de légèreté atmosphérique, aérienne. La structure verticale de la composition est ainsi non seulement appelée par la ligne formée par les têtes et les regards des personnages qui incitent le spectateur à refaire le trajet de bas en haut, puis de haut en bas, mais encore par les deux plans qui les bordent : en bas, le ravin, pierres et galets stratifiés ; en haut, le paysage d'une délicatesse brumeuse, qui « élève » le regard vers lui et lui réserve une ouverture, une échappée infiniment disponible. Là où chez les disciples du peintre la végétation n'était toujours encore qu'un élément purement accessoire (un « décor » justement), Léonard sait, lui, faire entrer en résonance personnages et paysage, l'animation des corps et l'inanimé (apparent), le proche et le lointain, la partie et le tout. Ainsi, de manière étonnante, la source – un cours d'eau est en effet très souvent dessiné à proximité des personnages dans les autres représentations de la scène – se fait presque invisible, impalpable, dans la composition finale de *La Sainte Anne*. C'est comme si Léonard asséchait en quelque sorte ce cours d'eau et toute la végétation fertile (feuilles, fruits et fleurs) qui

en découle, pour désormais mettre l'accent sur le précipice rocheux, les galets de l'avant-plan, les « montagnes célestes » de l'arrière-plan, bref, sur le monde minéral qui est beaucoup plus présent ici. (Cf. Léonard de Vinci, détail de *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant jouant avec un agneau*, dite *La Sainte Anne*, vers 1503-1519, huile sur bois (peuplier), collection du musée du Louvre, Paris, *BeauxArts*, p. 70.) « On peut s'étonner, remarque Florelle Guillaume, de la présence du précipice rocheux au tout premier plan. S'il permet de tenir à distance respectueuse le spectateur, il vient signifier aussi [...] la stabilité du groupe trinitaire face à l'abîme terrestre. La terre rocailleuse fait écho horizontalement au paysage de l'arrière-plan et représente la Terre sur laquelle est descendu Dieu fait homme pour sauver l'Humanité. De surcroît, la restauration du chef-d'œuvre a permis de redécouvrir la présence parmi les rochers de petits fossiles et d'eau, renvoyant à la primitivité du monde et à la thématique du baptême » (« Portfolio. Au plus près de Léonard », *BeauxArts magazine*, loc. cit., p. 70).

De fait, Léonard change radicalement la perspective (et non seulement picturale mais théologique aussi) par l'importance qu'il accorde à la terre rocailleuse et au paysage lointain dans ces deux zones du tableau, laissant ses personnages pour ainsi dire suspendus entre ciel et terre (mais ce « ciel » se fait encore ici « terre », et terre habitée, « humanisée »), entre descendance (le bord du gouffre) et ascendance (l'ouverture d'une provenance ou d'une projection indéfinie). Aux deux extrémités du tableau, le monde est là, inconnu, inconnaissable. Comme s'empresment de le souligner les commentateurs de l'exposition : « On pourrait croire alors à un décor de rêve, primitif et cataclysmique, si ce n'était le pont et les villages minuscules récemment découverts. La scène se déroule bien dans un monde humanisé ! » (F. Guillaume, loc. cit., p. 65.) Le conservateur en chef du laboratoire du C2RMF, Vincent Pomarède, témoigne de même : « *La Sainte Anne* a été pour ma part une redécouverte. Je ne savais pas qu'il y avait autant de cascades. Il y a même un ruisseau et des petits personnages au-dessus. Ce fut un moment merveilleux » (cité par P. Mari dans « Restaurer Léonard : au millième de millimètre près ! », loc. cit., p. 94). Ce désir de rapprochement – « au plus près » devient dans ces discours sur l'œuvre un véritable leitmotiv – serait lui-même à interroger...

L'effet dramatique est certes saisissant, la seule façon de se sauver des gorges menaçantes étant d'élever le regard dans un mouvement ascendant pour le laisser se perdre dans ce Bleu infini. Le coup d'éclat singulier de Léonard consiste donc dans le détournement du cours d'eau, le déplacement de la source représentée, désormais absorbée, intériorisée dans le tableau même. Serait-ce trop dire qu'il la fait couler à rebours, cette source, et lui fait remonter le temps ? En tout cas, il l'infuse de manière proprement sublime dans l'éclat bleuté du paysage, qui distille une atmosphère aqueuse si particulière, vapeur légère et laiteuse, de sorte que la grâce de ce paysage est bien l'exact équivalent des expressions énigmatiques des personnages. Je trouve soudain cette expression chez Jacques Brault qui décrit ainsi le retour d'un souvenir, ressenti qui n'est peut-être pas étranger au tableau de Léonard : « En aval, d'un semblant de chute, monte une vapeur légère et laiteuse où tournoie à mon étonnement un soir ancien de ma vie », sensation où il dit avoir retrouvé ce « brouillard du même lait vaporeux que [s]a petite rivière [l]'enveloppait de songes » (*Chemins perdus, chemins trouvés*, op. cit., p. 28). Et si cette vapeur laiteuse était la traduction sensible de la sollicitude maternelle même affleurant à même le tableau de Léonard ?

Entre l'infiniment petit et l'illimité (plus que jamais la Renaissance est ici grâce, beauté, mais aussi hybridité composite, forme impossible), Léonard accomplit ici, en alliant la fascination pour le détail minuscule qui englobe l'immense et l'éternel, ce que Didi-Huberman

décrit ailleurs comme une « rigoureuse, une structurale *inversion des mêmes termes* : façon de dire la distance, mais aussi une paradoxale proximité » (cf. *Ouvrir Vénus*, op. cit., p. 50 ; Didi-Huberman souligne). Certes, il n'y a plus de source dans ce paysage : mais c'est que Léonard lui a donné la fluidité de la seule couleur et l'a faite toute peinture. Et ce paysage où l'on ne quitte pas la terre (pas d'arrière-monde ou d'outre-monde ici), mais où le regard se perd de vue, glisse et fuit infiniment là-bas, ne nous sollicite pas à y revenir ou à y retourner seulement parce qu'il serait imprégné d'onirisme et présenterait une peinture de rêve – ou, alors, à la condition de se rappeler cette note de Léonard lui-même, écrite vers 1404-1405 (citée par C. Bambach, *loc. cit.*, p. 73 : « Pourquoi un œil voit-il en rêve une chose plus clairement qu'à l'éveil par l'imagination ? » –, mais parce qu'il atteint à cette « atmosphère psychique », à la « beauté rêveuse et passive » évoqué par Aby Warburg au sujet des tableaux de Botticelli dans ses *Essais florentins* (Paris, Klincksieck, 1990, p. 90) :

On est tenté de dire, à propos de certains de ses figures féminines ou de certains de ses jeunes gens, qu'ils viennent juste de sortir d'un rêve pour s'éveiller à la conscience du monde extérieur ; et, bien qu'ils se tournent activement vers lui, les images du rêve hantent encore leur esprit.

On sait que pour Léonard le rêve n'est pas une fiction qui nous éloigne de la réalité mais qu'il est, au contraire, l'existence même. Sans doute cela éclaire-t-il ce que nous pourrions nommer ici, en suivant Georges Didi-Huberman, le « *réel de la vision* », et notamment dans le « *figurable psychique* » qu'on décèle dans ce tableau et qui passe par toute une série d'opérations complexes : « insensibilité à la contradiction, décalage des affects et des représentations, travail du déplacement, irruption de l'informe, rythmicité de la hantise... » (*Ouvrir Vénus*, op. cit., p. 90 ; Didi-Huberman souligne).

## 11. L'exposition d'une tension : voir ce qui se dérobe

Que voit-on quand on regarde ce tableau ? On voit mieux aujourd'hui, comme l'écrit Pauline Mari, « qu'il y a du monstrueux dans ce tableau » (« Comment est né l'ultime chef-d'œuvre de Léonard... », *loc. cit.*, p. 56) :

Il suffit de rompre un temps l'admiration, et cela saute aux yeux. Quelle curieuse composition ! Voilà un indésirable entrelacs de jambes émergeant d'une montagne d'étoffes. Voilà une mère bien jeune, sainte Anne, accueillant sur ses genoux une fille bien lourde. Voilà des bras qui s'allongent et se rétractent au gré des superpositions que l'œil effectue, malgré lui, d'une silhouette à une autre. Sans parler du ravin, qui s'ouvre à pic sous les pieds des femmes et menace d'emporter dans sa chute ce magma de corps. Mais comment tout cela tient-il ensemble ?

*La Sainte Anne* est bien cela, en effet : une tension. À même sa surface paisible, apaisée, un frémissement inapaisable a cours, entre coupure et empathie, entre mise à distance et mise en contact, entre grâce et touche de cruauté. Entre attachement et détachement, pourrait-on ajouter. Ce qui entraîne sans doute que le sens n'y soit encore et toujours que « *glissement* vers quelque chose qui “se dérobe sans trêve à la représentation distincte” » :

[...] le glissement est la raison pour laquelle l'objet du désir, dont la réalité est provocante, se dérobe sans trêve à la représentation distincte.

(Georges Bataille, *Histoire de l'érotisme*, cité par G. Didi-Huberman, qui souligne, dans *Ouvrir Vénus*, *op. cit.*, p. 94-95.)

Ce qui demeure de *La Sainte Anne*, c'est le... *Stabat mater*, précisément. Mais avec désormais l'assurance que cette mère elle aussi, et peut-être plus que le *pater incertus*, est l'*incertissima* et que toute genèse est « une série de premières fois » (J.-B. Pontalis, *Perdre de vue*, *op. cit.*, p. 271).

\*

Mais pourquoi l'intensité de la joie à voir ce bleu du manteau ou du fond, tout ce Bleu revenu, non pas simplement perdu et retrouvé mais *trouvé* ? Bleu : couleur du temps.

## Bibliographie

Carmen C. BAMBACH, « Les croquis de Léonard et l'imagination créatrice », *Dossier de l'art* (Dijon, Éditions Faton), « L'exposition du Louvre. Léonard, une révolution de la peinture », n° 195, 2012, p. 65-77.

Georges BATAILLE, *Histoire de l'érotisme* (1950), dans *Œuvres complètes*, VIII, Paris, Gallimard, 1976.

Jacques BRAULT, *Chemins perdus, chemins trouvés. Essais*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2012.

Vincent DELIEUVIN, *La Sainte Anne. L'ultime chef-d'œuvre de Léonard de Vinci. L'Album de l'exposition*, Paris, Musée du Louvre Éditions et Officina Libraria, 2012.

Jacques DERRIDA, *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1978.

—, *Genèses, généalogies, genres et le génie. Les secrets de l'archive*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2003.

Denis DIDEROT, *Œuvres esthétiques*, Paul Vernière (éd.), Paris, Garnier, 1968 ; rééd., 1994 et 2001).

Georges DIDI-HUBERMAN, *La Peinture incarnée* suivi de *Le Chef-d'œuvre inconnu* par Honoré de Balzac, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1985.

—, *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté. L'image ouvrante*, I, Paris, Gallimard, coll. « Le temps des mages », 1999.

Jeanne FATON, « *La Sainte Anne*, l'ultime chef-d'œuvre de Léonard. Entretien avec Vincent Delieuvin, commissaire de l'exposition du Louvre », *Dossier de l'art*, « L'exposition du Louvre. Léonard, une révolution de la peinture », n° 195, 2012, p. 4-19.

Sigmund FREUD, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* (1910), tr. fr. Marie Bonaparte, Paris, Gallimard, 1927.

Florelle GUILLAUME, « Portfolio. Au plus près de Léonard », *BeauxArts magazine* (Issy-les-Moulineaux, TTM Éditions), « Léonard de Vinci. Les secrets d'un génie », numéro hors série, 2012, p. 62-73.

Élisa de HALLEUX, « Michel-Ange, Raphaël, Pontormo... Ses rivaux s'inspirent de sa conception de l'art ! », *BeauxArts magazine*, « Léonard de Vinci. Les secrets d'un génie », numéro hors série, 2012, p. 74-80.

Sarah KOFMAN, *L'Enfance de l'art. Une interprétation de l'esthétique freudienne*, Paris, Payot, 1970 ; rééd., Paris, Galilée, coll. « Débats », 1985.

—, *Rue Ordener, rue Labat*, Paris, Galilée, 1994.

Manon LANCELOT, « Une promesse de Passion », *BeauxArts magazine*, « Léonard de Vinci. Les secrets d'un génie », numéro hors série, 2012, p. 82.

Armelle LE GENDRE, « Les leçons techniques du maître », *BeauxArts magazine*, « Léonard de Vinci. Les secrets d'un génie », numéro hors série, 2012, p. 46-55.

Pauline MARI, « Comment est né l'ultime chef-d'œuvre de Léonard... », *BeauxArts magazine*, « Léonard de Vinci. Les secrets d'un génie », numéro hors série, 2012, p. 56-61.

—, « Restaurer Léonard : au millième de millimètre près ! », *BeauxArts magazine*, « Léonard de Vinci. Les secrets d'un génie », numéro hors série, 2012, p. 86-95.

Jean-Bertrand PONTALIS, *Perdre de vue*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'Inconscient », 1988.

Thomas SCHLESSER, « Et si c'était Léonard le copiste ? », *BeauxArts magazine*, « Léonard de Vinci. Les secrets d'un génie », numéro hors série, 2012, p. 44-45.

Aby WARBURG, « *La Naissance de Vénus* et *Le Printemps* de Sandro Botticelli » (1893), dans *Essais florentins*, tr. fr. Sibylle Müller, Paris, Klincksieck, 1990 ; rééd., Klincksieck, coll. « L'esprit et les formes », 2003.

## Sources bibliographiques pour les illustrations référées dans l'étude

Léonard de Vinci, *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant jouant avec un agneau*, dite *La Sainte Anne*, vers 1503-1519, huile sur bois (peuplier), collection du musée du Louvre, Paris.  
(*Album*, p. 27 ; *Dossier de l'art*, p. 51)

Léonard de Vinci, *Étude de rochers*, vers 1500-1510, Plume et encre brune, traces de pierre noire, Windsor Castle, The Royal Collection, Royal Library.  
(*Album*, p. 22 ; *BeauxArts*, p. 48)

Léonard de Vinci, *Études de composition pour une sainte Anne trinitaire avec saint Jean-Baptiste – Études de machines*, vers 1500. Pierre noire reprise à la plume et à l'encre brune, puis au lavis gris et brun, avec quelques rehauts de blanc, traces de styilet, 26,5 x 19,9 cm, British Museum, Londres.  
(*Album*, p. 8 ; *Dossier de l'art*, p. 76 ; *BeauxArts*, p. 58)

Léonard de Vinci, *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant Jésus bénissant saint Jean-Baptiste*, dit *Carton de Burlington House*, vers 1499-1500, craie blanche et pierre noire, sur un montage de huit feuilles de papier brun collées sur toile, 141,5 x 104,6 cm, National Gallery, Londres.  
(*Album*, p. 9 ; *Dossier de l'art*, p. 7 ; *BeauxArts*, p. 57 ; détails : *Dossier de l'art*, p. 14 ; *BeauxArts*, p. 65 et 70)

Giovanni Francesco Melzi, *La Léda et le Cygne*, d'après l'original perdu de Léonard de Vinci, 1508-1515, huile sur bois, 130 x 78 cm, Galleria degli Uffizi, Florence.

**(Album, p. 31 ; BeauxArts, p. 43)** (Atelier de Léonard de Vinci ?, *Léda*, vers 1510-1520 ?, bois)

Léonard de Vinci, *Cheval cabré avec cavalier, étude pour La Bataille d'Anghiari – Étude de composition pour Léda et le Cygne*, vers 1503-1504, fusain ou pierre noire tendre, en partie retravaillé à la plume et encre brune, 29,2 x 41,2 cm, Windsor Castle, Royal Library, 12337r<sup>5</sup>, The Royal Collection.

**(Dossier de l'art, p. 75)**

Léonard de Vinci, *Étude pour la Madone au chat*, vers 1478-1482/1483, plume, encre brune et lavis brun, 13,1 x 9,5 cm, British Museum, Londres.

**(Dossier de l'art, p. 64, détail p. 66)**

Léonard de Vinci, *Étude de composition pour une sainte Anne trinitaire avec un agneau*, vers 1500-1501, pointe métallique, pierre noire, reprises à la plume avec deux encres brunes différentes, 8,7 x 15,2 cm, Galleria dell'Accademia, Gabinetto dei Disegni e Stampe, Venise.

**(Album, p. 10 ; BeauxArts, p. 59)**

Atelier de Léonard de Vinci, *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant jouant avec un agneau*, vers 1508-1513, huile sur bois (peuplier), 178,5 x 115,3 cm, Armand Hammer Museum of Art, collection Willits J. Hole, University of California, Los Angeles.

**(Album, p. 23 ; Dossier de l'art, p. 12)**