

« COMPARAISON ET DIFFÉRENCE
ENTRE PEINTURE ET POÉSIE » :
LÉONARD DE VINCI ET ANGE POLITIEN

Léonard de Vinci et Ange Politien, qui étaient contemporains, se sont connus à Florence dans les années 1470. Léonard était né en 1452 à Vinci de naissance illégitime et, après avoir reçu dans une école destinée aux fils de commerçants (la *scuola d'abaco*) quelques rudiments d'arithmétique, il était arrivé adolescent à Florence pour entrer dans l'atelier d'Andrea Verrocchio en 1469¹. Politien, né en 1454 dans la petite ville de Montepulciano, était le fils aîné d'une famille de notables, mais il avait perdu son père, assassiné, à l'âge de dix ans. Placé sous la tutelle d'un oncle à Florence et dans une situation financière précaire, il avait eu droit cependant à l'enseignement en grammaire réservé aux jeunes gens de sa naissance et il était entré au *Studio*, l'Université de Florence, également en 1469². Nombreux sont les éléments qui pouvaient alors opposer ces deux hommes. Léonard, travaillant dans l'ombre de son maître à des tâches modestes, était encore un inconnu. Ange Politien, lui, était déjà la gloire littéraire de Florence et le protégé de Laurent de Médicis. Dans les ateliers d'orfèvrerie, Léonard avait reçu une formation technique, alors que *Politiannus* – surnom qui signifie en latin, le « raffiné » –, était l'élève surdoué de l'Université de Florence – il s'était distingué à l'âge de quinze ans en traduisant trois chants de l'*Iliade* du grec au latin – et incarnait la culture humaniste et l'érudition des lettres anciennes. Mieux, on est tenté, comme l'a fait longtemps la critique, d'opposer la langue et la pensée des deux écrivains. Léonard serait le défenseur de la langue vulgaire et l'inventeur de la prose scientifique³. Politien, le philologue, serait au contraire le partisan et l'artisan de la survie du latin et

¹ Cf. D. Arasse, *Léonard de Vinci. Le rythme du monde*, Paris, Hazan, 1997, p. 39 sq. et C. Vecce, *Léonard de Vinci*, Paris, Flammarion, 2001, p. 33 sq. Pour la bibliographie, immense, sur Léonard de Vinci, je renvoie le lecteur à la fin de ces deux ouvrages.

² Sur Ange Politien, voir I. Maier, *Ange Politien. La formation d'un poète humaniste (1454-1480)*, Genève, Droz, [Travaux d'Humanisme et de Renaissance n° LXXXI], 1966 ; E. Bigi, *La Cultura del Poliziano e altri studi umanistici*, Pise, Nistri-Lischi, 1967 ; V. Branca, *Poliziano e l'umanesimo della parola*, Turin, Einaudi, [Saggi 655], 1983 ; *Angelo Cini de' Ambrogini e la universalità del suo umanesimo*, atti del XXV Conv. Int. del Centro di Studi umanistici « Angelo Poliziano », Montepulciano, Palazzo Tarugi, 1983, publié dans *Validità perenne dell'Umanesimo*, s. d. G. Tarugi, Florence, Olschki, 1986 (avec *L'Umanesimo nel passato e nel presente*, atti del XXVI Conv. Int. del Centro di Studi umanistici « Angelo Poliziano », Montepulciano, Palazzo Tarugi, 1984) ; A. Bettinzoli, *Dadaleum iter : studi sulla poesia e la poetica di Angelo Poliziano*, Florence, Olschki, [Studi e Testi LI], 1995 ; P. Galand-Hallyn, *Le reflet des fleurs : description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, Droz, [Travaux d'Humanisme et de Renaissance n° CCLXXXIII], 1994 (ch. VII : « Ange Politien : le sourire de la terre. *Rusticus* ou la quête d'une poésie universelle »), p. 483-563 ; *Les yeux de l'éloquence. Poétiques humanistes de l'évidence*, Orléans, Paradigme, [L'Atelier de la Renaissance], 1995 (II, ch. 3 : « L'enargeia chez Politien », p. 135-162 et III, p. 189 à 196) ; M. Martelli, *Angelo Poliziano : storia e metastoria*, Lecce, Conte, [Attraverso la storia], 1995 ; *Poliziano nel suo tempo*, atti del VI Conv. Int. Dell'Istituto Petrarca, Chianciano-Montepulciano, 18-21 juillet 1994, s. d. L. Secchi Tarugi, Florence, F. Cesati, 1996 ; *Poliziano nel suo tempo*, atti del VI Conv. Int. Dell'Istituto Petrarca, Chianciano-Montepulciano, 18-21 juillet 1994, s. d. L. Secchi Tarugi, Florence, F. Cesati, 1996 ; *Poliziano latino (II)*, atti del Seminario di Lecce, 28 avril 1994, s. d. P. Viti, Galatina, Congedo, 1996 et E. Séris, *Les étoiles de Némésis. La rhétorique de la mémoire dans la poésie d'Ange Politien (1454-1494)*, Genève, Droz, [Travaux d'Humanisme et de Renaissance n° CCCLIX], 2002.

³ Cf. G. de Santillana, « Léonard et ceux qu'il n'a pas lus », *Léonard et l'expérience scientifique au seizième siècle*, Paris, C.N.R.S., 1953, p. 43-59 et F. Flora, « Umanesimo di Leonardo », *Atti del Convegno di Studi Vinciani*, Florence, Olschki, 1953, p. 115-125.

l'auteur par excellence de fables poétiques telles que les appelaient de leurs vœux les philosophes néo-platoniciens réunis autour de Laurent le Magnifique à l'académie de Careggi⁴. Enfin, Léonard de Vinci, le génie précurseur, aurait admis pour seule maîtresse l'expérience, quand Ange Politien ne jurait que par l'imitation des Anciens et la réinterprétation de la tradition littéraire. Toutefois, depuis quelques décennies l'approfondissement des connaissances a amené à reconsidérer ses distinctions un peu hâtives. Tout d'abord, nous savons maintenant ce que doit le prodige Léonard de Vinci à l'humanisme, et en particulier au milieu florentin qui en fut le berceau⁵. On est troublé de trouver dans les manuscrits des *Carnets* une longue liste de mots latins écrite avec une application de collégien par cet homme désormais âgé de quarante ans et adulé pour ses merveilles en peinture. Léonard de Vinci, l'homme qui défiait les lettrés, a passé secrètement une grande partie de sa vie à s'efforcer de combler ses lacunes dans une culture à laquelle sa naissance et sa formation ne lui avaient pas donné accès. Il a appris du latin en autodidacte et s'est monté peu à peu une bibliothèque personnelle de plus de deux cents ouvrages. La découverte de l'inventaire de ces livres a amené à reconsidérer la question de la culture de Léonard de Vinci : il possédait notamment, pour les classiques, Ésope, Tite-Live, Ovide, Lucain et Pline l'Ancien, et pour les humanistes Pétrarque, Giorgio Valla, la *Théologie platonicienne* de Marsile Ficin ainsi que des manuels de grammaire et de rhétorique dont les *Rudiments de grammaire* de Niccolo Perotti⁶. D'ailleurs, ne dit-il pas lui-même quelque part dans ses *Carnets* : « L'imitation des choses antiques est plus louable que celle des modernes⁷ » ? D'autre part, quelle que soit l'originalité de la méthode et de la vision du monde de Léonard, il n'en reste pas moins un homme de son temps. Ce monde en perpétuelle transformation qu'il peint et qu'il décrit garde les traces du cosmos ancien régi par les lois de l'analogie. Quant à Ange Politien, ce serait une erreur d'en faire un intellectuel enfermé dans la bibliothèque des Médicis à scruter les manuscrits anciens, même s'il est vrai qu'il a été pendant des années le bibliothécaire en titre de la cour. Ce serait oublier qu'à l'instigation du prince lui-même, il a composé la moitié de son œuvre en langue vernaculaire et contribué à l'enrichissement du toscan. Outre de nombreuses chansons populaires, un recueil de bons mots proche des *Facéties* ou des *Fables* de Léonard lui a été attribué assez récemment⁸. On sait aussi que son admiration pour les modèles antiques allait de pair avec une revendication de la liberté et de la singularité de l'auteur. Il s'est opposé à ce sujet dans une polémique violente au cicéronien Paolo Cortesi qui prônait l'imitation stricte de Cicéron et la pureté de la langue⁹. Enfin, Politien est certainement le moins néo-platonicien des poètes et humanistes florentins. S'il a été l'élève de Marsile Ficin, il s'est rapidement écarté de lui pour se consacrer au commentaire d'Aristote. Il en a tiré

⁴ Cf. M. Martelli, *Angelo Poliziano*, et F. Bausi, *Angelo Poliziano. Poesie volgari*, Rome, Vecchiarelli, 1997 (2 vol.), introduction.

⁵ Cf. G. Fumagalli, *Leonardo, omo sanza lettere*, Florence, Sansoni, 1952 ; « L'omo sanza lettere' e la poesia », *Raccolta Vinciana*, XVII, Milan, 1954, p. 39-62 ; « Leonardo e Poliziano », dans *Poliziano e il suo tempo*, p. 131-160 et *Leonardo ieri e oggi*, Pise, Nistri-Lischi, 1959 ; C. Dionisotti, « Leonardo, uomo di lettere », *Italia Medioevale e Umanistica*, 5, 1962, p. 183-216 et C. Maccagni, « Considerazioni preliminari alla lettura di Leonardo », dans E. Bellone e Paolo Rossi, *Leonardo et l'età della ragione*, Milan, Scientia, 1982, p. 53-67.

⁶ Cf. A. Marinoni, « I libri di Leonardo », *Leonardo da Vinci. Scritti letterari*, Milan, Rizzoli, 1974, p. 239-257 et « La biblioteca di Leonardo », *Raccolta Vinciana*, 22, 1987, p. 291-342.

⁷ Atl. 147 r.b.

⁸ Angelo Poliziano, *Detti piacevoli*, a cura di T. Zanato, Rome, 1983.

⁹ Les lettres échangées entre Politien et Paolo Cortesi en 1491 à propos de l'imitation ont été éditées et traduites par Luc Hersant dans *Giovanni Francesco della Mirandola et Pietro Bembo De l'imitation*, Paris, 1996. Sur ce point de contact entre Politien et Léonard de Vinci, voir G. Fumagalli, « Leonardo et Poliziano », p. 133 sq.

l'idée d'une « philosophie rationnelle » fondée sur le langage et l'expérience de la nature¹⁰. Cette théorie du savoir, qui revalorisait les arts mécaniques et intégrait des traités techniques contemporains, annonce par beaucoup d'aspects l'encyclopédisme. Dans un discours intitulé *L'Omniscient*¹¹, Politien dresse le portrait d'un homme universel dont la curiosité s'applique à la totalité de l'expérience humaine sans exclure aucun domaine, pas même les disciplines les plus pratiques. Comme le suggère Giuseppina Fumagalli¹², Léonard de Vinci n'aurait peut-être pas laissé le sentiment d'une telle différence, si les autres esprits nés en même temps que lui et formés également à Florence avaient pu poursuivre, eux aussi, la formidable aventure intellectuelle de la Renaissance. Mort prématurément avant le tournant du siècle, Politien n'a pu réaliser l'ambitieux programme scientifique qu'il avait esquissé. Mais, rétrospectivement, Léonard est apparu comme l'illustration la plus éclatante de cet homme « omniscient », c'est-à-dire, précisément, du parfait humaniste. À ce titre, il est d'ailleurs probable que Politien a une part de responsabilité dans l'édification du mythe de Léonard de Vinci comme génie universel.

Désormais, le rapprochement entre ces deux figures majeures de la Renaissance italienne paraît plus pertinent. Je propose d'étudier le débat théorique entre Poésie et peinture, la complémentarité effective des arts dans la scénographie de la *Fable d'Orphée* et enfin les affinités stylistiques des deux écrivains.

LE DEBAT THEORIQUE

Dans les fragments des *Carnets* concernant les préceptes de peintures¹³, Léonard de Vinci lance de très violentes attaques contre les poètes. On a suggéré déjà l'animosité que Léonard pouvait avoir contre des hommes à qui la naissance avait permis de recevoir un héritage culturel dont il avait été exclu. Ces invectives acerbes et répétitives contre les lettrés et son désir de placer les mathématiques et la géométrie, dont il avait eu quelques notions, au fondement de toute vraie connaissance, ne sont pas, sans doute, sans exprimer une certaine frustration et un certain dépit. En effet, Léonard de Vinci, qui n'a pas trouvé sa place à la cour des Médicis, a dû partir à Milan auprès de la famille Sforza. Renversant le sort, Léonard a revendiqué ce qui faisait sa différence par rapport au milieu savant de son époque. Pourtant, ces diatribes sont assez précises et il est évident qu'elles visaient des personnalités littéraires en vue à cette époque. Or, Politien apparaît comme la cible idéale de cette « comparaison des arts ». En effet, le *Traité* aurait été composé au début des années 1490¹⁴. À cette date, Politien n'était plus seulement un poète parmi ceux du cercle médicéen. Nommé par Laurent à la chaire de poétique du *Studio*, il était désormais le théoricien d'un art poétique dont il enseignait les principes depuis une dizaine d'années. Ses

¹⁰ Cf. Ange Politien. *Les Silves*, facsimilé des premières éditions, traduction et présentation P. Galand, Paris, Les Belles Lettres, [Les classiques de l'Humanisme], 1987, p. 41-54.

¹¹ *Praelectio cui titulus Panepistemon*, Florence, 21 février 1492, Antonio Miscomini. Ce texte a été édité, traduit et commenté par J. M. Mandosio dans *La classification des sciences et des arts à la Renaissance : Ange Politien, Panepistemon (L'Omniscient, 1492)*, thèse de Doctorat soutenue à l'E.P.H.E. en 1998 sous la dir. de D. Jacquart.

¹² Cf. G. Fumagalli, « Léonardo et Poliziano », p. 160.

¹³ Cf. A. Chastel, *Léonard de Vinci. Traité de la peinture*, Paris, Berger-Levrault, 1987 et C. Pedretti et C. Vecce, *Leonardo da Vinci, Libro di pittura*, Florence, Giunti, 1995. Les fragments concernant la comparaison entre peinture et poésie ont été réunis par L. Scarpati dans *Leonardo da Vinci, Il paragone delle arti*, Milan, Vita e Pensiero, 1993. L'ensemble des *Carnets* de Léonard de Vinci a été édité par J. P. Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci compiled and edited from the original Manuscripts*, Londres, 1883 (rééd. Oxford, 1970, 2 vol.) et traduit en français par L. Servicen, *Les carnets de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, 1942 (rééd. 1987, 2 vol.).

¹⁴ Le Codex Ashburnam 2038, conservé à la Bibliothèque Nationale, est daté de juillet 1492.

cours d'introduction, les *Silves*¹⁵, avaient été publiées et commençaient à faire école. Porté par l'engouement de la cour des Médicis pour les Muses – rappelons que Laurent composait lui-même¹⁶ – Politien avait fait de la Poésie, mère nourricière des arts, la clé de voûte du savoir. À bien des égards, le *Paragone* de Léonard apparaît comme une réaction à cette vogue et au nouvel enseignement d'Ange Politien.

Contre la poésie didactique

Une première attaque de Léonard de Vinci contre les poètes consiste à montrer qu'ils n'ont pas de savoir propre, mais que leur maîtrise du langage leur permet de s'appropriier le discours de toutes les autres disciplines.

Mais s'il [le poète] emprunte l'aide des autres disciplines, il peut se présenter à la foire comme les marchands porteurs de divers produits inventés par d'autres. Il agit ainsi quand il emprunte la science d'autrui, par exemple de l'orateur ou du philosophe, astronome, cosmographe, etc..., qui sont toutes sciences entièrement distinctes de la poésie. Il est donc comme un courtier qui rassemble plusieurs personnes pour conclure un marché. Si tu veux définir la fonction propre du poète, tu trouveras qu'il n'est autre chose qu'un ramasseur de biens volés à diverses disciplines, dont il fait un composé menteur, ou si tu veux l'exprimer plus civilement, un composé fictif¹⁷.

C'est en réalité une reprise de la condamnation antique de la poésie depuis la *République* de Platon. Le poète est éloigné de deux degrés de la vérité. Le poème est une copie de l'objet dont elle parle, qui est lui-même une copie de l'idée de la chose. Quand Homère compose l'*Iliade*, il donne ainsi l'illusion d'un savoir militaire qu'il n'a pas. Cette idée, largement exploitée par la scolastique pendant tout le Moyen Âge, faisait partie du sens commun. Mais, dans le contexte florentin des années 1480, cette affirmation est une contestation claire de la poésie didactique à l'antique que Politien prétendait ressusciter. En effet, dans ses *Silves* il avait rappelé que la philosophie métaphysique, naturelle et éthique s'était exprimée en vers depuis les origines. Il invoquait les prophètes, les présocratiques, Ennius, Lucrèce¹⁸. Il avait fait d'Homère la figure du poète mythique qui, par son chant, aurait enseigné aux hommes toutes les techniques, les aurait tourné vers la morale et le droit, les aurait initié au culte des dieux¹⁹. De plus, les termes dans lesquels Léonard attaque le poète sont également révélateurs. Il lui reproche d'emprunter, de piller, de falsifier les connaissances apportées par d'autres auteurs, spécialistes de leurs domaines respectifs. Ces expressions renvoient à une querelle contemporaine sur l'imitation. Comme Leon Battista Alberti, Politien était partisan d'une imitation éclectique visant à recomposer une variété d'éléments empruntés à des modèles variés anciens et modernes. Le principe de la docte variété permettait selon lui d'écrire une littérature à la fois érudite et originale. Mais cette conception de la composition littéraire lui avait valu, depuis la fin des années 1480, de vives récriminations tant de la part des puristes cicéroniens que des adeptes du style personnel

¹⁵ Cf. *Ange Politien. Les Silves et Angelo Poliziano. Silvae*, éd. et présentation F. Bausi, Florence, Olschki, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, [Studi e Testi XXXIX], 1996.

¹⁶ Cf. Laurent de Médicis, *Canzoniere*, intr. et trad. de C. Bec, Paris, Impr. Nat., 2000.

¹⁷ C.U. 19 r. Trad. A. Chastel, *Léonard de Vinci. Traité de la peinture*, p. 94.

¹⁸ Cf. Politien, *Silves, Nutricia*, 454-498.

¹⁹ Cf. Politien, *Silves, Ambra et Oratio in expositione Homeri*.

dans la lignée d'un Pétrarque²⁰. La critique de Léonard de Vinci contre « le poète » pourrait bien n'être qu'une charge supplémentaire à l'encontre de Politien et de sa *docta uarietas*.

Léonard récuse, dans tous les cas, dans son traité, la possibilité d'une poésie didactique et toute prétention, quelle qu'elle soit, de la poésie à la connaissance. Il lui oppose la « vraie science » qu'est la peinture. La peinture est *cosa mentale* car fondée sur l'arithmétique et la géométrie. C'est une science dont les principes sont les points, les lignes, les surfaces, les rapports quantitatifs de la distance et qualitatifs de l'ombre et de la lumière. Elle est universelle encore parce que, contrairement aux mots, les formes échappent à la particularité des langues : elles sont directement rapportées à l'œil par l'expérience sans passer par le sens commun. À la divine Poésie dont Politien avait peint l'allégorie dans la silve *Nutricia* (1486)²¹, Léonard oppose la « divine science de la peinture ».

Mais la science divine de la peinture traite des œuvres de l'homme comme de Dieu, selon les limites de leurs surfaces, c'est-à-dire les contours terminaux des corps ; ce qui lui permet de prescrire au sculpteur la perfection de ses statues ; par son fondement, qui est le dessin, elle enseigne à l'architecte de faire en sorte que son édifice soit agréable à l'œil ; de même pour les potiers de toute espèce, pour les orfèvres et les tisserands, brodeurs ; elle a inventé les caractères pour s'exprimer en différentes langues, elle a donné les chiffres aux arithméticiens, a appris aux géomètres le tracé des figures, et instruit opticiens, astronomes, dessinateurs de machines et ingénieurs²².

C'est donc la peinture, qui, par le dessin, a enseigné aux hommes l'art de bâtir les statues et les édifices pour honorer Dieu ; c'est elle, et non la poésie d'Homère, qui a enseigné les techniques jusqu'au tissage ; elle, enfin, qui a appris aux hommes à tracer le contour des lettres et des chiffres. Identifiée au *disegno*, le dessin intellectuel, la peinture est la matrice du système des arts libéraux, tant les disciplines du langage – le *trivium* – que celles du nombre – le *quadrivium*. Le renversement est complet : ce n'est pas la poésie qui a appris aux hommes la peinture, mais la peinture qui leur a enseigné l'écriture.

Contre la poésie figurative

Pour Léonard de Vinci, la peinture est par excellence la philosophie de la nature. La peinture, dit-il, est « l'authentique fille de la nature », ou plus exactement sa petite-fille car elle est l'imitatrice des œuvres visibles enfantées par la nature. Le peintre s'inscrit ici dans la tradition antique qui définit l'art comme *mimesis*. Rappelons toutefois que depuis la *Poétique* d'Aristote, la poésie se donnait elle-même pour fonction l'imitation de la nature, la fiction donnant l'illusion de la vie. Or, le manuscrit du texte original de la *Poétique* d'Aristote, longtemps conservé dans l'oubli, venait d'être redécouvert et circulait dans les années 1490 à Florence²³. Son exhumation allait redonner vigueur aux prétentions mimétiques des poètes. D'autre part, pour Léonard, le champ d'exploration privilégié de la peinture est la nature dans la diversité de ses formes : « sa spéculation philosophique et ingénieuse », dit-il, « prend pour thèmes toutes les sortes de formes, apparences, scènes, végétaux, animaux,

²⁰ Cf. cf. F. Bausi, « Poésie et imitation au Quattrocento », dans *Poétiques de la Renaissance. Le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVI^e siècle*, dir. P. Galand-Hallyn et F. Hallyn, Genève, Droz, [Travaux d'Humanisme et Renaissance n° CCCXLVIII], 2001, p. 444-449.

²¹ Politien, *Silves*, *Nutricia*, 67-115.

²² C.U. 12 v. Trad. A. Chastel, p. 87-88.

²³ La *Poétique* d'Aristote fut traduite du grec au latin par Laurent Valla en 1498 et éditée pour la première fois par Alde Manuce à Venise en 1508.

herbes et fleurs, baignées de lumière et d'ombre²⁴ ». Précisément, il existait à Florence une poésie descriptive qui prétendait au naturalisme et qui se donnait pour thèmes également la peinture des animaux et des plantes. Elle était née sans doute du pétrarquisme et de l'émerveillement pour la nature dont témoignent en particulier la *Vie solitaire* ou les *Bucoliques* de Pétrarque. Elle se nourrissait aussi à la source des *Travaux et des jours* d'Hésiode, des églogues de Théocrite, des *Bucoliques* et des *Géorgiques* de Virgile, ainsi que des traités agraires de Varron et de Columelle. Mais elle avait produit une nouvelle floraison d'une fraîcheur étonnante et qui était en train de faire de la Florence des Médicis un nouveau mythe, celui du printemps. Si Laurent le Magnifique avait commis lui-même dans cette veine, le représentant le plus accompli en était cependant l'auteur des *Silves*, ces poèmes si bien inspirés de la nature dans les jardins des villas médicéennes, où ils avaient été composés, qu'ils se nommaient eux-mêmes « forêts ».

C'est à cette sorte de poètes tout particulièrement que s'adresse le *Traité de peinture* de Léonard de Vinci, parce que le poète qui décrit la nature est, selon Léonard, le seul qui rivalise avec le peintre :

« De la poésie et de la peinture »

Quand le poète renonce à figurer, au moyen des mots, ce qui existe dans la nature, il n'est plus l'égal du peintre : car si, abandonnant cette description, il reproduit les paroles fleuries et persuasives de celui qu'il veut faire discourir, il deviendra orateur et non plus poète ou peintre. Et s'il parle des cieus, il devient astrologue ; et philosophe ou théologien en dissertant des choses de la nature ou de Dieu. Mais qu'il retourne à la description d'un objet, il serait l'émule du peintre, s'il pouvait avec des mots satisfaire l'œil comme fait avec la couleur et le pinceau le peintre, qui, grâce à eux, crée une harmonie pour l'œil comme la musique²⁵.

Entre tous les poètes, celui que Léonard redoute et déteste le plus, ce n'est pas celui qui se prend pour un philosophe, un théologien ou un astrologue, c'est celui qui imite le peintre, car, s'il réussissait, il serait son égal. S'il était un poète qui aimait à rivaliser avec les peintres et qui s'était fait une spécialité de la description de la nature, c'est bien Ange Politien. Sa conception de la nature, il la tirait essentiellement d'Aristote – qu'il avait connu, comme Léonard de Vinci, grâce à Argyropoulos, ce savant grec venu enseigner à Florence sous l'hospice des Médicis – et du traité *De la nature* de Lucrèce. La poésie toscane comme latine de Politien chante les œuvres d'une divine nature identifiée tantôt à Vénus comme principe de fécondité, tantôt à Cérès, la terre mère. Cette nature est animée et jusque dans la moindre de ses créatures, mue par des puissances qui la transforment et la régénèrent. Il y a chez Politien une curiosité native, un appétit insatiable de décrire le monde visible²⁶. Cet appétit se traduit par une écriture essentiellement descriptive, dans laquelle la syntaxe cède à la parataxe, juxtaposant les objets peints sous forme de listes visant à l'exhaustivité. Les parallélismes, les anaphores soulignent l'abondance des productions de la nature, les

²⁴ Ms 2038 Bib. Nat. 20 r. Trad. L. Servicen, *Les carnets de Léonard de Vinci*, vol. 2, p. 228.

²⁵ Quaderni III 7 r. Trad. L. Servicen, vol. 2, p. 230.

²⁶ G. Di Pino, « Gusto figurativo nella poesia del Poliziano », *Lettere italiane*, 2, 1955, p. 130-144 ; « Il linguaggio visivo del Poliziano e il mito albertiano di Narciso », *Umanità e Stile*, Messine-Florence, 1957, p. 65-86 ; G. C. Oli, « Disegno e composizione nel Poliziano », *Lettere italiane*, 14, 1962, p. 170-189 ; P. Galand-Hallyn, « Le paysage dans les *Silves* de Politien ou la rhétorique de l'âge d'or », *Le paysage à la Renaissance*, actes du Colloque de l'Association d'études sur l'Humanisme, la Réforme et la Renaissance, Cannes, mai-juin 1985, s. d. Y. Giraud, Fribourg, 1988, p. 181-193 ; « La poétique latine d'Ange Politien : de la *Mimesis* à la métatextualité », *Latomus*, 47, 1988, p. 146-155 et E. Séris, « Du *topos* au paysage : les *Stances* et l'*Orphée* d'Ange Politien », dans *Le paysage dans la littérature italienne de Dante à nos jours*, dir. G. Sangirardi, Dijon, EUD, 2006, p. 41-55.

éléments s'engendrant les uns les autres indéfiniment. C'est le cas dans les *Stances pour la joute de Julien de Médicis*, quand il peint le royaume de Vénus²⁷. Cette digression copieuse emporte le poète très loin de la circonstance historique que Laurent lui avait demandé de célébrer, le tournoi remporté par son jeune frère Julien de Médicis en 1475 et qui marquait, avec sa majorité, son accession au pouvoir aux côtés de Laurent. C'est en réalité une peinture systématique de la nature répartie en règne végétal et règne animal. Politien y détaille les espèces d'arbres, de fleurs, de mammifères, d'oiseaux et de poissons avec un plaisir non dissimulé. On retrouve la même technique dans la silve *Rusticus* (le paysan), lorsqu'il décrit les trésors du cellier et de la basse-cour de la villa médicéenne de Fiesole²⁸. Son écriture poétique, Politien en tire les principes de la tradition antique de l'*ekphrasis*, cette sorte de description qui vise placer sous les yeux du lecteur des objets absents. Depuis Aristote, les Anciens connaissaient l'art de l'*énargéia*, la représentation vive, qui peint les êtres en mouvement grâce à des verbes d'action. Les rhéteurs latins avaient développé une théorie de la métaphore, image éclatante, aux contours précis, aux couleurs plaisantes, apte à frapper l'imagination. Les poètes alexandrins avaient montré les propriétés visuelles des ornements du style et l'efficacité sur l'âme de l'*ekphrasis*. Ange Politien use et abuse de ces procédés pour donner à voir à ses lecteurs un monde effervescent et enjoué²⁹. Sa poésie éblouit par une multitude de vignettes peignant des fragments de nature pris sur le vif, elle ravit par le chatoiement de ses couleurs. Elle ne pouvait que gêner et agacer Léonard de Vinci. Le peintre a sûrement ressenti le besoin de dénoncer la confusion entre les arts et les dangers que représentait la poésie descriptive, comme devait le faire Lessing plus nettement encore trois siècles plus tard dans le *Laocoon*³⁰.

La réponse de Léonard à la poésie naturaliste d'un Politien est nette et sans appel. La poésie a beau faire, elle n'offrira jamais une image sensible et directe du monde visible, car les mots figurent les formes et seul le dessin les reproduit. L'image poétique est une représentation, elle est abstraite et s'adresse à l'imagination du lecteur. Elle est déjà médiatisée par le sens commun, par la culture. L'image graphique, elle, se présente à l'intuition du spectateur sans aucune médiation. Elle s'adresse à son œil extérieur, non à son œil intérieur. La poésie est une figuration du monde, sa transposition dans le langage ; l'imitation de la nature est l'apanage du seul peintre³¹.

Comparaison entre peinture et poésie.

L'imagination ne voit pas aussi parfaitement que l'œil reçoit les images ou ressemblances des objets et leur donne accès à la sensibilité d'où elles vont au sens commun qui les juge ; mais la représentation imaginée ne peut sortir du sens commun, si ce n'est pour être confiée à la mémoire, et là elle s'arrête et meurt si la chose imaginée n'est pas de grande qualité. C'est la situation où se trouve la poésie dans l'esprit ou l'imagination du poète qui invente les mêmes choses que le peintre et croit par là s'égalier au peintre ; mais en réalité il en est très loin,

²⁷ Politien, *Stances*, 77-91. Cf. Ange Politien, *Stances/ Stanze et Fable d'Orphée/ Fabula di Orfeo*, introduction et traduction de E. Séris, texte et notes de F. Bausi, Paris, Les Belles Lettres, 2006, p. 27-32.

²⁸ Politien, *Silves*, *Rusticus*, 367-448.

²⁹ Cf. P. Galand-Hallyn, *Les yeux de l'éloquence*, II, ch. 3 : "L'*enargeia* chez Politien", p. 135-162 et *Le reflet des fleurs : description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, Droz, [Travaux d'Humanisme et de Renaissance CCLXXXIII], 1994, ch. VII : « Ange Politien : Le sourire de la terre. *Rusticus* ou la quête d'une poésie universelle », p. 483-563.

³⁰ Lessing, *Laocoon*, avant-propos d'H. Damisch, Paris, Hermann, 1990.

³¹ Cf. « Imitation, fiction et figuration dans la théorie de l'art du Quattrocento », dans *L'art en débat philosophique : le problème du réel de l'époque hellénistique à la Renaissance*, actes du colloque international organisé à Paris avec le soutien de l'Université de Paris IV, de l'EA 4081 « Rome et ses renaissances », de l'A.O.R.O.C. (C.N.R.S.) et de l'Istituto italiano per gli Studi Filosofici de Naples du 22 au 24 novembre 2007, dir. P. Galand-Hallyn, C. Levy et G. Sauron, Turnhout, chez Brepols [Latinitates n°4], à paraître.

comme nous venons de le montrer. Nous dirons donc que dans le domaine des fictions, il y a entre peinture et poésie la même différence qu'entre un corps et l'ombre dérivée, ou même plus grande, car l'ombre de ce corps passe au moins par la vue pour accéder au sens commun, alors que sa forme imaginée ne passe nullement par elle mais se produit dans l'œil intérieur. Quelle différence entre le fait d'imaginer une lumière dans l'œil intérieur, et la vision effective en dehors des ténèbres³² !

Ce que dénonce ici Léonard, c'est l'inadéquation d'une métaphore portée par une longue tradition depuis les origines de la poésie – celle de l'*Vt pictura poesis* – de la poésie comme peinture³³.

Contre la poésie, peinture éloquente

La première formulation de la comparaison entre poésie et peinture remonterait à Simonide de Céos au VI^e siècle avant J.-C. Plutarque, dans le discours *Sur la gloire des Athéniens*³⁴, affirme que c'est lui l'auteur du fameux adage : « la peinture est une poésie muette et la poésie une peinture parlante » et, partant, du mythe des deux sœurs jumelles. Quant à la formule *Vt pictura poesis*, elle est l'invention d'Horace dans l'*Art poétique*. Dans l'Antiquité, la comparaison n'était lue que dans un sens : c'était une injonction aux poètes à écrire à la manière des peintres. À Rome, la comparaison a d'ailleurs été étendue à la rhétorique. Cicéron et Quintilien donnent pour modèles aux futurs orateurs les peintres qui réalisent les décors en trompe-l'œil, afin de leur apprendre à illusionner et émouvoir leur auditoire par les effets du style³⁵. Politien se réclamait ouvertement de cette tradition. Dans un *Discours sur Homère*, il cite en effet l'aphorisme de Simonide, en donnant pour preuve la description du bouclier d'Achille chez Homère, qui s'adresse plus aux yeux, dit-il, qu'à l'ouïe³⁶. Le thème du portrait éloquent, notamment, revient régulièrement dans son œuvre. Une épigramme latine³⁷, qui accompagnait le portrait d'une maîtresse de Laurent de Médicis, exploite judicieusement le *topos*. Il ne manque que la parole au portrait peint, le poète la lui donne. Le regard de la belle exprime ce que le peintre n'a pu mettre dans sa bouche et le poète est là pour le traduire en mots. Ce regard porte les traits de Cupidon et cherche à séduire. Il suffit au poète de le dire et le spectateur est déjà sous le charme du portrait. Surtout le magnifique portrait de Simonetta, la bien aimée de Julien de Médicis dans les *Stances*, est une illustration éblouissante du savoir faire du poète-peintre³⁸. La description du visage et du corps de la jeune femme suit un mouvement descendant. Le poète lui donne une étonnante vivacité en peignant l'éclat mystérieux du regard, l'expression du visage animé par un doux sourire, l'ondulation des cheveux dans lesquels joue la brise. Ses mains sont occupées à ramasser des fleurs dans le pli de sa robe et tout son corps est déjà tendu vers le mouvement qu'elle s'apprête à faire pour fuir le jeune prince. Rien d'étonnant à ce que Sandro Botticelli se soit inspiré de ces vers pour peindre la figure de Flore dans son *Printemps*. Et même alors, Politien reste sûr de son triomphe, car la Flore de Botticelli sera toujours muette, alors que Simonetta parle dans les *Stances* et la suavité de ses paroles touche à jamais le cœur du fier Julien de Médicis.

³² C.U. 5 v-6 v. Trad. A. Chastel, p. 92.

³³ Cf. R. W. Lee, *Vt pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture. XV^e-XVII^e siècles*, Paris, Macula, 1991.

³⁴ Plutarque, *Sur la gloire des Athéniens*, III, 346f-347c.

³⁵ Cf. J. Lichtenstein, *La couleur éloquente*, Paris, Flammarion, 1989.

³⁶ Politien, *Oratio in expositione Homeri*. Cf. E. Sérís, *Les étoiles de Némésis...*, p. 21 sq.

³⁷ Politien, *epigr. lat.* LV (éd. Del Lungo).

³⁸ Politien, *Stances*, I, 43-47.

Pour la première fois Léonard de Vinci ébranle cette belle confiance des poètes dans leur art. Avec la liberté de celui qui n'a pas reçu la tradition classique et la fausse naïveté de celui qui n'a pas appris les lettres, il dénonce l'impartialité de la formule de Simonide. L'handicap n'est pas du côté de la peinture, c'est bien au contraire la poésie qui est aveugle.

Conclusion (du débat) entre le poète et le peintre.

Comme nous avons conclu que la poésie s'adresse en principe à l'intelligence des aveugles, et la peinture à l'intelligence des sourds, nous accorderons d'autant plus de valeur à la peinture par rapport à la poésie qu'elle est au service d'un sens meilleur et plus noble qu'elle. Cette noblesse est ainsi trois fois aussi grande que celle des autres sens, puisque la perte du sens de l'ouïe, de l'odorat ou du toucher a été choisie plutôt que celle de la vue. Car perdre la vue, c'est être privé de la beauté de l'univers et ressembler à un homme enfermé vivant dans une sépulture, où il pourrait vivre et se mouvoir. Ne vois-tu pas que l'œil embrasse le monde entier ? [...] Il sert de fenêtre au corps humain, par où l'âme contemple la beauté du monde et en jouit, acceptant ainsi la prison du corps, qui, sans ce pouvoir, ferait son tourment³⁹.

Notons que ce passage n'est pas de la main d'un illettré, il s'en faut. L'idée du primat de la vue sur le toucher est l'un des thèmes de prédilection de la philosophie néoplatonicienne et en particulier de la *Théologie platonicienne* de Marsile Ficin⁴⁰, dont il possédait un volume. L'idée du corps tombeau, dans lequel l'âme est emprisonnée, renvoie à la philosophie présocratique qui jouait déjà sur la paronomase des mots grecs (*sôma-sêma*). Quant à l'idée de l'œil fenêtre du corps – et non de l'âme –, elle rappelle étrangement ce que dit Alberti du tableau dans le *De pictura*⁴¹ : C'est un « quadrilatère tracé sur la surface à peindre », « une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire ». Contrairement à la poésie, la peinture est une ouverture, une vue directe – *veduta* – sur le monde.

En particulier, s'agissant du portrait féminin, Léonard de Vinci ne peut souffrir les prétentions du poète. Jamais la poésie ne parviendra à la vérité de la peinture. Jouant à son tour à l'érudit, il donne un exemple historique conformément à la méthode humaniste. Il rapporte la légende du roi Mathias qui aurait reçu pour son anniversaire deux portraits de sa maîtresse, l'un peint et l'autre écrit. Comme le poète le blâmait de regarder d'abord la peinture muette, celui-ci aurait répondu qu'elle était supérieure à l'autre car elle portait immédiatement à ses sens l'image complète de l'être aimé⁴². En effet, la peinture permet de restituer l'harmonie simultanée d'un corps, quand la poésie ne peut le figurer que par blasons successifs. Le portrait de mot est voué à rester un corps en morceaux qui n'atteindra jamais ni l'unité, ni la vérité de la vie.

Conclusion (au débat) sur poète peintre et musicien.

Il y a la même différence entre la représentation des objets corporels par le peintre et par le poète qu'entre des corps démembrés et des corps entiers. Le poète, qui décrit la beauté ou la laideur d'un corps, le fait paraître membre après membre, à des moments successifs ; le peintre le rend visible en une seule fois. Le poète ne peut donner par des mots la vraie forme des parties qui composent le tout, comme le peintre qui te le présente avec la même vérité que la nature. Il arrive au poète la même chose qu'au musicien qui chanterait seul un chant composé pour quatre voix, en donnant d'abord le soprano puis le ténor, en continuant par le contralto pour finir par la basse. Cela exclut la grâce des rapports harmoniques qui résulte des accords. C'est ce que fait le poète pour un beau visage, qu'il montre trait après trait ; ce travail ne te rend pas compte d'une manière satisfaisante de sa beauté, qui tient seulement à

³⁹ C.U. 15 rv. Trad. A. Chastel, p. 89.

⁴⁰ Cf. A. Chastel, *Marsile Ficin et l'art* (1954), Genève, Droz, 1996, p. 97-107.

⁴¹ L.B. Alberti, *De pictura*, I, 19.

⁴² C.U. 18 r-19 r. Trad. A. Chastel, p. 93.

la divine proportion de tous ces traits ensemble. Ils n'engendrent que par leur union simultanée cette harmonie capable de ravir sa liberté au spectateur.

La Joconde est la démonstration absolue du triomphe du peintre dans l'art du portrait féminin. L'enjeu du clair-obscur ou *sfumato*, c'est précisément de réaliser l'harmonie parfaite des éléments du visage. Les différentes surfaces sont si bien fondues par le travail de la couleur qu'il semble au spectateur qu'elles ont été tracées simultanément par le dessinateur. De fait, Léonard marque la distance avec tous les portraits poétiques, car son image ravit au premier coup d'œil ; mais il fait aussi la différence avec une figure comme celle de Flore dans le *Printemps* de Sandro Botticelli. Son aîné est resté trop près de la lettre du poète dont il s'est inspiré, de la description de Simonetta dans les *Stances* d'Ange Politien⁴³. Pour gracieuse qu'elle soit, sa figure est un corps composite traversé de tensions, même de distorsions entre l'expression du visage, le geste des mains et la position des pieds. Parce qu'il s'est affranchi de la littérature et des modèles poétiques pour ne suivre que la nature, Léonard a atteint un degré de vraisemblance encore inégalé. Accusant la différence de la peinture avec la poésie, le théoricien se plaît à la rapprocher de la musique. Le portraitiste qui maîtrise le clair-obscur est comparable au musicien qui compose des accords, réalisant une harmonie instantanée. Léonard se tourne vers un nouveau modèle qui est celui de la musique polyphonique encore expérimentale. C'est aussi une façon de plus d'évincer la poésie, vaincue par la peinture quand elle s'adresse à la vue, et maintenant par la musique quand elle s'adresse à l'ouïe.

Le dialogue fictif que je me suis efforcée de reconstituer entre le peintre et le poète donne plus de sens et de portée aux assertions quelque peu obstinées de Léonard contre la poésie. Certes, Ange Politien n'était pas son seul adversaire ; mais sa situation dans le paysage intellectuel florentin et surtout sa technique d'écriture, éminemment figurative, en faisaient un destinataire privilégié. Pour autant, on aurait tort de faire du *Paragone* un simple règlement de comptes du peintre avec les humanistes. Ce serait oublier que la poésie elle-même était, au moment où Léonard écrivait, une nouvelle et toute jeune discipline. Elle sortait elle aussi d'un long purgatoire car au Moyen Âge la scolastique l'avait soumise institutionnellement à la théologie et cantonnée en pratique dans la chanson populaire et profane. Pendant toute la première moitié du Quattrocento, la poétique n'était pour ainsi dire encore pas enseignée dans les Universités italiennes. À Florence même, cela ne faisait que quelques décennies qu'elle relevait la tête. Alberti, peintre et humaniste à la fois, avait bien compris tout le parti qu'il y avait pour les arts mécaniques à cultiver leurs liens avec une discipline en plein essor. Léonard, avec la violence qui lui est propre – et peut-être aussi une certaine maladresse ? – refuse la diplomatie. Il renchérit avec vigueur sur les formulations précédentes de la comparaison des arts. Puisque la poésie est noble, puisqu'elle plaît tant à la cour des princes, il veut montrer qu'il y a mieux qu'elle et que ce par quoi plaît la poésie revient, en réalité, en propre à la peinture.

LA SCENOGRAPHIE DE L'ORPHEE

Vingt ans après la rédaction de ce virulent plaidoyer contre la poésie, Léonard de Vinci a mis en scène la *Fable d'Orphée* d'Ange Politien⁴⁴. La représentation pourrait avoir eu lieu à

⁴³ Cf. A. Warburg, *Essais florentins*, Paris, Klincksieck, 1990, p. 83-91 et p. 120 et E. Sérís, *Les étoiles de Némésis*, p. 234-237.

⁴⁴ *L'Orfeo di Poliziano : con il testo critico dell'originale e delle successive forme teatrali*, a cura di A. Tissoni Benvenuti, Padoue, Antenore, [Medioevo e Umanesimo], 1980 et *Ange Politien. Stances/Stanze et Fable d'Orphée/ Fabula di Orfeo*.

Milan à la cour des Sforza⁴⁵ ou, bien plus probablement, à Amboise où Charles VIII lui avait confié la construction de l'une des premières scènes théâtrales permanentes de la Renaissance⁴⁶. Léonard, nommé maître des fêtes, fut chargé de monter les spectacles pour divertir la cour du roi de France. Il puisa alors dans la culture des banquets et des fêtes, sacrées ou profanes, dans laquelle il avait baigné en Italie⁴⁷. On sait qu'à Florence, notamment, les représentations sacrées et les fêtes mythologiques donnaient lieu à de longues réjouissances au cours desquelles les Médicis nourrissaient et abreuyaient à leurs frais la population⁴⁸. Processions costumées, chars décorés, bals en musique et pantomimes se déroulaient dans les rues de la ville. Les ateliers des peintres étaient mis à contribution pour la réalisation des accessoires et des costumes souvent peints à la main. Léonard était d'ailleurs dans l'atelier de Verrocchio quand celui-ci reçut la commande des armures et des étendards destinés à la joute de Julien de Médicis que Politien a chantée⁴⁹. Il arrivait aussi que des fables composées par des poètes soient jouées et chantées au cours de fêtes privées données par les grandes familles de la ville. Parmi celles-ci, Léonard a choisi en particulier l'*Orphée* de Politien. Plusieurs dessins annotés attestent dans ses *Carnets* qu'il a travaillé à une scénographie de l'*Orphée* en 1506-1507.

Faut-il admettre que Léonard s'est dédit ? Il est vrai que son ancienne rancœur contre les poètes humanistes s'était sans doute apaisée. Il était désormais célèbre, sa condition auprès du roi de France était assurée. De plus, ses anciens camarades florentins avaient presque tous disparus et la rivalité n'était plus d'actualité. Toutefois, il n'est pas certain que la mise en scène de la *Fable de l'Orphée* soit une concession à la poésie classique de la haute idée qu'il se faisait de la peinture.

La Fable d'Orphée : un spectacle « total » ?

Quel est en effet ce poème que Léonard emprunte à Politien ? Tout d'abord, la *Fable d'Orphée* a été commandée à Politien par le cardinal de Gonzague pour donner un divertissement à sa famille à la fin du banquet qui devait clore le carnaval, le 15 février 1480⁵⁰. La date de sa composition est encore controversée, mais il est probable, comme le dit Politien lui-même dans sa préface, qu'elle a été composée dans l'urgence alors qu'il se trouvait en voyage à Mantoue. Il s'agit d'une œuvre de circonstance au caractère festif et certainement païen : l'orphisme était à la mode à la cour de Mantoue, comme en

⁴⁵ Cf. M. L. Angiolillo, *Leonardo : feste e teatri*, Naples, Società ed. napoletana, 1979, p. 71 et M. Mazzochi Doglio, « Leonardo da Vinci 'apparatore' di spettacolo a Milano per la corte degli Sforza », dans *Leonardo e gli spettacoli del suo tempo*, éd. M. Mazzochi Doglio, G. Tintori, M. Padovan et M. Tiella, Milan, 1982, p. 53-54.

⁴⁶ Cf. C. Pedretti, *Studi Vinciani. Documenti, analisi e inediti leonardeschi*, Genève, Droz, [Travaux d'Humanisme et de Renaissance n° XXVII], 1957, « La macchina teatrale per l'Orfeo del Poliziano », p. 90-98 ; « Dessins d'une scène, exécutés par Léonard de Vinci pour Charles d'Amboise (1506-1507) », *Le lieu théâtral à la Renaissance*, actes du colloque de Royaumont (23-27 mai 1963), dir. J. Jacquot, Paris, CNRS, 1964, p. 25-34 ; *Leonardo architetto*, Milan, Electa, 1995, p. 294-295 et D. Arasse, *Leonardo de Vinci*, p. 239-240.

⁴⁷ Cf. K.T. Steinitz, « Leonardo architetto teatrale e organizzatore di feste », dans *Leonardo letto e commentato*, Florence, 1974.

⁴⁸ Cf. P. Francastel, *La réalité figurative : éléments structurels de sociologie de l'art*, Paris, Gonthier, 1965, p. 229-266.

⁴⁹ Cf. M. Angiolillo, *Leonardo : feste e teatri*, p. 25 sq.

⁵⁰ Sur la datation de l'Orfeo, cf. M. Vitalini, « A proposito della datazione dell'Orfeo del Poliziano », *Giornale storico della Letteratura italiana*, 146, 1969, p. 245-251 ; E. Travi, « L'esperienza mantovana del Poliziano : l'Orfeo », *Studi in onore di Alberto Chiari*, Brescia, Paideia, 1973, vol. II, p. 1297-1313 ; A. Tissoni Benvenuti, « Il viaggio di Isabelle d'Este a Mantova e la datazione dell'Orfeo del Poliziano », *Giornale storico della Letteratura italiana*, 158, 1981, fasc. 503, p. 368-383 ; A. Musumeci, « L'Orfeo del Poliziano : Celebrazione in cerca di un evento », *Rivista di Studi Italiani*, 8, 1990, p. 1-21 ; S. Carrai, « Implicazioni cortegiane nell'Orfeo di Poliziano », *Rivista di Letteratura italiana*, 8, 1990, p. 9-23.

témoignent les décors de la Chambre des Époux peints quelques années plus tôt par Andrea Mantegna dans le palais des Gonzague. Par ailleurs, il existait dans les cités du nord une coutume de représentations païennes, costumées et dansées, appelées les *momarie*⁵¹. La fable de Politien peut se diviser en trois épisodes : dans le premier, de ton pastoral, le berger Aristée avoue dans une plainte son amour pour Eurydice. Un jeune garçon, à la recherche d'un veau égaré, fait irruption et dit avoir vu Eurydice derrière la montagne : Aristée, fou d'amour, se précipite à sa poursuite. Dans le second épisode, d'inspiration épique, Orphée, à qui l'on vient apprendre la mort de son épouse, entonne une lamentation lyrique et descend aux Enfers fléchir Pluton et Proserpine. Le Tartare se tait et s'immobilise à son chant et, devant ce prodige, Pluton lui accorde de ramener au jour Eurydice, mais bravant l'interdit, Orphée se retourne pour voir sa femme et elle lui est définitivement enlevée. Enfin, le troisième épisode est une bacchanale : Orphée, qui a juré de ne jamais se remarier, est massacré par les Bacchantes ivres de vin. La pièce s'achève dans une tonalité tragi-comique par un ballet où les jeunes femmes tourbillonnent simulant l'ébriété et brandissant un masque qui figure la tête ensanglantée d'Orphée. L'*Orphée* était un spectacle complet présentant texte, musique vocale et instrumentale, chorégraphie et scénographie. C'était une fête carnavalesque appelant des costumes, des accessoires, des décors et offrant libre cours à la fantaisie et au déchaînement des pulsions⁵². C'était encore un spectacle mythologique convoquant un imaginaire sombre et violent et exposant un héros à la Mort. Enfin et surtout, c'était un drame tournant autour du thème de la vision : vision, interdite aux mortels, du monde de l'au-delà, regard incontrôlable du désir qui perd définitivement les deux amants. On comprend que cette fable poétique ait pu fasciner Léonard et stimuler ses talents de scénographe.

D'autre part, la *Fable d'Orphée* est une pièce tout à fait singulière dans l'œuvre de Politien comme dans la production poétique de la fin du Quattrocento. C'est une tentative sans précédent et sans postérité pour restaurer un genre dramatique antique totalement disparu⁵³. En effet, à côté de la tragédie et de la comédie, le théâtre grec et latin connaissait un troisième genre intermédiaire, le drame satyrique, qui avait pour argument les amours de pâtres et de nymphes. Le seul fragment conservé de ce genre très apprécié des Anciens est la scène finale du *Cyclope* d'Euripide. Ange Politien, dans son œuvre philologique, s'est intéressé à plusieurs reprises au drame satyrique, notamment dans son commentaire sur l'*Andrienne* de Térence⁵⁴ et dans celui sur les *Satires* de Perse⁵⁵. La *Fable d'Orphée*, dont la fin est imitée du *Cyclope* d'Euripide, visait à ressusciter une expérience théâtrale qui n'avait pas eu lieu depuis l'Antiquité. Or, on sait que Léonard connaissait le livre XXXVI des *Histoires naturelles* de Pline et surtout le traité *De l'architecture* de Vitruve, dans lequel ce dernier donnait les préceptes pour construire les scènes et réaliser les décors propres aux différents types de pièces. Dans le domaine de la scénographie, qui le passionnait, il a fait œuvre à sa manière d'humanisme. On a, en effet, retrouvé dans les *Carnets* un croquis de scène « à l'antique » par lequel Léonard anticipe de plusieurs années la première scène classique de Baldassare Peruzzi (Urbino, 1513)⁵⁶.

Enfin, la *Fable d'Orphée* se distingue nettement du reste de la poésie d'Ange Politien. Le genre dramatique interdisait toute digression descriptive et amena Politien à s'écarter de la

⁵¹ Cf. V. Branca, *Poliziano e l'umanesimo*, « Momarie veneziane e 'fabula di Orfeo' », p. 55-72.

⁵² Dans la Grèce antique, les fêtes des Bacchantes étaient le seul moment de l'année où les épouses n'étaient plus soumises aux institutions et aux règles de la morale.

⁵³ Cf. A. Tissoni Benvenuti, *L'Orfeo del Poliziano*, p. 89-103.

⁵⁴ Angelo Poliziano. *La commedia antica e l'Andria di Terenzio*, éd. R. Lattanzi Rosselli, Florence, Sansoni, 1973.

⁵⁵ Angelo Poliziano. *Commento inedito alle Satire di Persio*, éd. et présentation L. Cesarini Martinelli et R. Ricciardi, Florence, Olschki, 1985.

⁵⁶ Cf; D. Arasse, *Léonard de Vinci*, p. 240.

veine ekphrastique qu'il avait pratiquée dans les *Stances*. Le texte est réduit aux tirades des personnages, c'est-à-dire à la parole, qu'elle soit déclamée ou chantée. La pièce se présente comme une succession de récitatifs et d'airs tantôt monodiques, tantôt polyphoniques⁵⁷. Les chants d'Orphée étaient composés sur la musique de *strambotti* – chansons populaires – qu'un prêtre florentin, Baccio Ugolini, considéré comme le meilleur improvisateur à l'époque, modulait en s'accompagnant au luth. La *Fable d'Orphée* ne relève ni de la poésie didactique, ni non plus de la poésie vulgaire descriptive. L'œuvre que Léonard a retenue d'Ange Politien, est celle du poète dramatique et du musicien. De plus, Politien a pris soin d'adapter le niveau de langage, le lexique et même l'accent de chaque tirade à son personnage. Les pasteurs s'expriment dans une langue populaire et maladroite et l'un d'entre eux, dont la didascalie précise qu'il est d'origine slave, déforme les mots, ce qui produisait un effet comique. C'est ce travail sur l'imitation des paroles humaines, cet art de restituer les conversations sur le vif qui est, selon Léonard, la tâche propre du poète.

La seule fonction propre au poète est d'inventer les paroles des gens qui parlent, et ce sont les seules choses qu'il puisse présenter à l'ouïe selon leur nature, car elles sont par nature des créations de la voix humaine ; et dans toutes les autres matières, il est surpassé par le peintre⁵⁸.

Quand le poète s'efforce d'imiter la nature des choses, pour Léonard, il figure, il compose des fictions, il trompe. Mais lorsqu'il imite les mots par les mots, lorsqu'il reproduit le discours, il fait véritablement œuvre de *mimesis* et produit de la vraisemblance. La saisie dans l'écriture de la vérité des paroles humaines est le seul domaine où le peintre ne peut, sans conteste, rivaliser avec le poète et il lui reconnaît cette autorité et cette spécificité. C'est d'ailleurs dans cette veine que Léonard s'essayera lui-même en composant les *Facéties*⁵⁹.

Orphée et le mouvement du monde

Toutefois, si Léonard admet la supériorité du poète dans la création des paroles, il réserve au peintre toute liberté d'action pour la fiction plastique des hommes et des choses, sous prétexte que la peinture a des moyens d'expression infiniment plus variés et subtils, d'après lui, que le langage :

Mais la diversité à laquelle s'étend la peinture est incomparablement plus grande que celle qu'embrassent les paroles, car le peintre fera une infinité de choses que le langage ne saura

⁵⁷ Sur la musique de l'*Orfeo*, cf. N. Pirrotta, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Turin, ERI, 1969 (rééd. Einaudi, 1975) ; « Musica e orientamenti culturali nell'Italia del Quattrocento » dans *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Turin, Einaudi, 1984, p. 213-249 ; « Problemi musicali di una rappresentazione dell'Orfeo di Poliziano », dans *Origini del dramma pastorale in Europa*, Atti del VIII Conv. del Centro di Studi sul Teatro medioevale e rinascimentale, Viterbe, 31 mai-3 juin 1984, Viterbe, Union Printing Editrice, 1985 et « Musica e Umanesimo », *Lettere italiane*, 37, 1985, p. 453-470 ; W. Osthoff, « 'Contro le legge de' fati'. Polizianos und Monteverdis *Orfeo* als Sinnbild Künstlichen Wettkampfs mit der Natur », *Analectica Musicologica*, 22, 1984, p. 11-68 ; F. W. Sternfeld, « The Birth of Opera : Ovid, Poliziano and the *lieto fine* », *Analecta Musicologica*, 19, 1979, p. 30-51 ; « Poliziano, Isaac, Festa : Rhetorical Repetition », *Firenze e la Toscana dei Medici nell' Europa del Cinquecento*, catalogue de l'exposition organisée à Florence, Palazzo Vecchio, sous la dir. de C. Beltramo Ceppi et N. Confuorto, Florence, Olschki, 1983, Vol. II, p. 549-564 ; « The Lament in Poliziano's *Orfeo* and some Musical Settings of the Early 16th Century », *Art du spectacle et histoire des idées : hommage à J. Jacquot*, Tours, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, 1984, p. 201-204. La fable d'Orphée de Politien a fait l'objet d'une recreation musicale par Francis Biggi (Conservatoire de Genève) à Royaumont en 2006 et a été donnée en concert à l'Amphithéâtre Richelieu en Sorbonne le 26 mai 2008.

⁵⁸ C.U. 6 v-7v. Trad. A. Chastel, p. 92.

⁵⁹ Cf. G. Fumagalli, « L'omo senza lettere' e la poesia », p. 39-62.

jamais désigner faute de mots appropriés. Ne vois-tu pas, quand le peintre veut inventer des animaux ou des diables dans l'enfer, de quelle abondance de fictions il dispose⁶⁰ ?

Après avoir défini précisément les champs d'action respectifs du poète et du peintre, et, il est vrai, restreint considérablement le domaine du premier au bénéfice du second, Léonard envisage une complémentarité des arts. Il y a, au-delà, de la polémique entre peintres et poètes, un lieu possible pour leur collaboration. Cet espace, idéal, c'est celui de la scène théâtrale, qui avait été déjà dans l'Antiquité le lieu d'une osmose entre poésie et peinture, plaisir des yeux et plaisir de l'ouïe, et que les hommes de la Renaissance se sont efforcés de reconquérir. Comme le montre cette citation des carnets, chez Léonard, cet espoir de réconciliation entre littérature et peinture est porté par un projet, celui d'une représentation des enfers. Les images qui viennent à son esprit sont celles d'animaux imaginaires, de créatures diaboliques et d'un décor infernal. De fait, la *Fable d'Orphée* de Politien offrait à Léonard un texte nu, pour ainsi dire, où la beauté ne tenait qu'au rythme, aux sonorités et à la justesse du verbe. Elle le laissait entièrement libre d'inventer le paysage et l'aspect des personnages. Les didascalies, réduites à la plus simple expression, donnaient libre carrière à son imaginaire personnel.

Les dessins préparatoires pour le décor de scène de l'*Orphée* se trouvent dans le codex Arundel. Carlo Pedretti est le premier à avoir compris que les deux folios 224r. et 231v. formaient en réalité une seule et même page (voir figure 1).

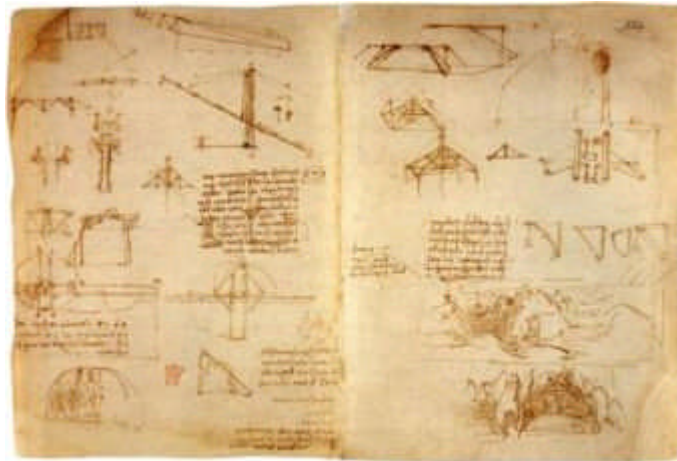


Figure 1

Le folio 224r. – à droite, puisque Léonard de Vinci, qui était gaucher, écrivait et dessinait de droite à gauche – présente deux croquis disposés verticalement : le premier figure un paysage rocheux au milieu duquel on distingue une montagne, le second représente une grotte semi-sphérique. Autour du croquis de la montagne, le peintre a esquissé les contours de la scène en perspective et on devine à l'avant du praticable une porte centrale à laquelle mènent des escaliers. Sur la même page se trouvent des dessins d'échafaudages et d'un système de contrepoids. Le folio 231v. – à gauche – montre des croquis d'autres détails d'échafaudages, d'un système pour dresser un mât et des dessins annotés d'une montagne qui s'ouvre sur la scène. Dans la caverne apparaît au centre une figure assise sur un trône, identifiée à Pluton, le roi des Enfers, et, sur un côté, des figures plus petites, de la taille d'un enfant. Une note fait allusion à un endroit non visible de la scène, une sorte de coulisse, où

⁶⁰ C.U. 6v.-7v. Trad. A. Chastel, p. 92.

les acteurs enfilent leurs costumes : « *qui si veste* » (c'est ici qu'on s'habille). Une autre, plus longue, dans l'angle en bas et à droite de la feuille, donne une liste de personnages ainsi que des directives pour les effets de lumière et de son :

Quand s'ouvre le paradis de
pluton alors qu'il y ait des diables
Qui font sonner douze marmites
Comme des voix infernales
Qu'il y ait ici la mort
Les furies
Cerbère
Beaucoup d'enfants nus qui pleurent
Qu'ici soient faits des feux de diverses
Couleurs... ils se meuvent en dansant⁶¹...

L'expression « paradis de Pluton » a parfois semé la confusion : on a pu croire que le dessin concernait une mise en scène d'une autre pièce de théâtre, le *Paradis* de Bellincioni. En réalité le terme « paradis » désigne techniquement en architecture, depuis Brunelleschi, le type de machine qui permet l'apparition d'un dieu sur la scène – le fameux *deus ex machina*. Léonard a conçu une machine qui permettait simultanément d'ouvrir en deux la montagne par un système de rotation et de faire monter en son centre, grâce à un élévateur à poulie, une plate-forme portant le trône de Pluton. C'est la première scène tournante et le premier dispositif scénique avec changement de décor à vue de toute l'histoire du théâtre⁶².

Mais ce qui nous intéresse plutôt ici, c'est la façon dont Léonard de Vinci, lecteur de Politien, a projeté son imaginaire dans les silences du texte. Politien avait inséré dans la représentation une ode latine qu'Orphée adressait, à son apparition sur scène, au Cardinal de Mantoue, le commanditaire de la fable. Une indication scénique précise alors qu'Orphée « chante sur la montagne⁶³ ». Orphée, le poète de Thrace, pouvait effectivement, sans invraisemblance, être figuré dans un paysage montagneux. Profitant de cette seule et mince notation, Léonard a projeté sur la scène de l'Orphée le paysage rocheux qui le hantait depuis des années. On trouve dans ses dessins d'études divers paysages alpins, qui présentent des ressemblances avec le croquis pour la scénographie (voir figure 2).



Figure 2

⁶¹ Arundel, 231v. Trad. C. Pedretti, « Dessins d'une scène... », p. 28.

⁶² Cf. D. Arasse, *Léonard de Vinci...*, p. 239.

⁶³ Politien, *Fable d'Orphée*, éd. citée, appendice p. 76.

On trouve aussi dans les *Carnets* des descriptions fantastiques du Mont Taurus, que jamais Léonard n'avait vu⁶⁴. De même, la caverne fait partie de ses paysages obsessionnels. Le dessin Windsor 12397 présente des roches érodées se creusant en leur milieu. Un texte rédigé à la première personne rapporte une descente dans une grotte proche de l'univers poétique de Dante, qu'il connaissait bien :

Poussé par un désir ardent, anxieux de voir l'abondance des formes variées et étranges que crée l'artificieuse nature, ayant cheminé sur une certaine distance entre les rocs surplombants, j'arrivai à l'orifice d'une grande caverne, et m'y arrêtai un moment, frappé de stupeur, car je ne m'étais pas douté de son existence ; le dos arqué, la main gauche étreignant mon genou tandis que de la droite j'ombrageais mes sourcils abaissés et froncés, je me penchais continuellement, de côté et d'autre, pour voir si je pouvais rien discerner à l'intérieur, malgré l'intensité des ténèbres qui y régnaient. Après être resté ainsi un temps, deux émotions s'éveillèrent soudain en moi : crainte et désir ; crainte de la sombre caverne menaçante, désir de voir si elle recelait quelque merveille⁶⁵.

Ces paysages de montagnes et de grottes, ce sont ceux que l'on retrouve à l'arrière plan dans beaucoup de ses tableaux, les deux *Vierges au rocher*, *La vierge et Sainte-Anne*, la *Joconde*.

C'est en réalité la vision du monde de Léonard tout entière que reflète la scénographie de l'Orphée. Daniel Arasse a montré que sa conception physique d'un monde tout en mouvement était proche de la philosophie héraclitéenne. Les choses visibles ne sont pour lui que les « rythmes », les formes instantanées de ce flux perpétuel. Ses études de géologies s'efforcent de saisir par le dessin les forces qui perturbent le relief, l'action de l'eau qui sculpte le paysage. Ces études hydrauliques cherchent également à comprendre cette force, identifier ces mouvements qui emportent la matière. Léonard adhérait à la théorie assez confuse et encore médiévale de l'*impetus*. Comme le dit encore Daniel Arasse, « la notion de 'force' est, chez lui, poétique autant que scientifique [...], prend [...] une dimension explicitement spirituelle⁶⁶ ». La *Fable d'Orphée* lui a donné l'occasion de reproduire dans l'espace et dans le temps de la représentation scénique le mouvement même du monde. Sous les yeux du spectateur, dans le vacarme des tambours et les cris des enfants effrayés, il met en scène le phénomène géologique dont il croit percevoir la lente évolution dans la nature. De philosophe, attaché à comprendre et peindre la nature, Léonard est devenu démiurge : sa machine lui permet d'imiter les lois du cosmos. Orphée n'est-il pas celui qui maîtrise le cours de fleuve ? Depuis les origines, il est le poète mythique qui fait remonter les fleuves à leur source, celui qui par son art peut fléchir les lois de la nature. Dans la fable de Politien, quand Orphée arrive devant Pluton et Proserpine, l'Enfer, stupéfait par son chant, s'immobilise : Cerbère cesse de hurler, les Furies à la chevelure de serpents de siffler, la roue d'Ixion de tourner et les ondes du Styx cessent de couler⁶⁷. Les Danaïdes restent debout l'urne vide et l'eau ne se dérobe plus devant Tantale. Le triomphe, le prodige d'Orphée, c'est d'avoir un instant suspendu l'activité de l'univers, ce flux ininterrompu qui fascine et effraie à la fois Léonard de Vinci.

Divers dessins peuvent encore être rapprochés du projet scénographique de la fable de Politien. Léonard aimait à inventer des monstres. On trouve dans ses dessins des griffons, dragons et autres créatures fantastiques. Les spectacles mythologiques lui ont sûrement permis de donner formes à ces chimères. Un dessin en particulier représentant des « masques de monstres » à face canine laisse imaginer à quoi pouvaient ressembler le

⁶⁴ AT. 145 v ; 214 vd ; 426 b ; 362 b ; 1134 b.

⁶⁵ B.M. 155 r. Trad. L. Servicen, vol. 2, p. 510.

⁶⁶ D. Arasse, *Léonard de Vinci...*, p. 106.

⁶⁷ Politien, *Fable d'Orphée*, 181-188.

Cerbère, les Furies ou les diables de l'*Orphée*. Quelques dessins attestent aussi de l'imaginaire mythologique de Léonard. Il existe par exemple un dessin des Danaïdes avec leur urne⁶⁸. La très belle étude de « femmes dansantes » dont les voiles tourbillonnants font songer à des tuniques à l'antique donne une idée de ce qu'aurait pu être ce ballet costumé des Bacchantes à la fin de la fable (voir figure 3).



Figure 3

Surtout, Léonard a dessiné un « Orphée massacré par les Furies » qui confirme son intérêt pour le mythe du premier des poètes. Ce dessin a malencontreusement disparu, récemment, au cours de sa restauration. La solution chimique qui devait le conserver en a, de façon assez inexplicable, dissout presque intégralement l'encre et l'image est perdue sans doute à jamais. En l'absence de ce document qui nous eût été si précieux, il est possible néanmoins de risquer quelques hypothèses d'interprétation. Certes, les Furies ne sont pas les Bacchantes, mais une Furie est également présente dans la *Fable d'Orphée*. Surtout, Léonard conserve l'idée du châtement du héros par des égéries féminines. Le massacre d'Orphée était déjà associé chez Ovide au rejet du mariage par le héros après la mort d'Eurydice. Ne souffrant pas d'être méprisées, les Bacchantes, les épouses, auraient puni Orphée pour son orgueil. Dans la fable de Politien, Orphée fait explicitement profession d'homosexualité, disant qu'il cueillera désormais « les calices nouveaux du sexe le meilleur⁶⁹ ». C'est peut-être le texte de cette époque où la revendication de l'homosexualité est la plus claire et, sachant que Politien s'identifiait par ailleurs à la figure d'Orphée, il fait peu de doute qu'il n'ait une valeur autobiographique⁷⁰. Il se peut que la signification morale de la fable ait aussi touché Léonard de Vinci et qu'elle ne soit pas étrangère à son choix.

L'ART POÉTIQUE DE LEONARD

À trente-cinq ans, Léonard a décidé de devenir écrivain, après avoir affirmé de toutes ses forces la supériorité de l'image dessinée, peinte ou sculptée sur les mots pensés,

⁶⁸ Leic. 24 v.

⁶⁹ Politien, *Fable d'Orphée*, 269 sq.

⁷⁰ Cf. A. Fiorato, « Le dénouement de *La Favola di Orfeo* de Politien : un essai de lecture à deux niveaux », *Romance Notes*, 14, 1972, p. 347-371.

prononcés ou écrits et après avoir démontré le primat de la vue sur le sens de l'ouïe⁷¹. Il nous reste de cet auteur sept mille pages, qui représentent probablement à peine un tiers de ces écrits. Au total, il aurait rempli plus de vingt mille pages de notes manuscrites sans jamais réussir à faire le moindre livre. Léonard de Vinci se dit bien philosophe et non poète. Son activité d'écriture, scientifique, complète son activité artistique⁷². Leur objet est le même, c'est l'étude du mouvement qui révèle les vertus internes des corps, les forces mystérieuses qui animent le monde. Il concevait donc que l'on puisse être philosophe naturaliste et écrivain à la fois. Il a finalement admis que la philosophie naturelle ne passait pas seulement par la peinture, imitation des formes, mais aussi par le langage en dépit de son caractère d'abstraction. Il est vrai que toujours, dans les *Carnets*, le peintre semble réfréner et tenir le philosophe sous contrôle afin qu'il ne s'écarte pas trop de l'expérience sensible. La réflexion est sans cesse étayée par les dessins. En conséquence, ce qui distingue Léonard du poète didactique et physicien à l'antique, de Lucrèce par exemple, ce n'est plus que la forme poétique, le mètre. De fait, le mythe de Léonard improvisateur à la lyre est aujourd'hui fortement critiqué⁷³. Il fut inventé probablement par Vasari, le premier biographe des peintres, à une époque où l'improvisation fascinait parce qu'elle ne se pratiquait plus⁷⁴. Certainement Léonard avait appris le chant : nombreux sont les témoignages sur la beauté de sa voix. Mais il paraît tout à fait improbable qu'il ait jamais composé des vers. Aucun de ses écrits, même parmi les fables ou les allégories, ne présente de forme versifiée. En revanche, la prose scientifique de Léonard, parce qu'elle s'efforçait de capter le mouvement, la pulsation secrète du monde, l'a conduit à une recherche du rythme dans l'écriture.

Une prose poétique ?

L'étude de la langue et du style de Léonard de Vinci a été faite très scrupuleusement par Augusto Marinoni⁷⁵. Il a remarqué que la prose de Léonard, malgré ses efforts, ne parvenait pas à intégrer le rythme de la période rhétorique cicéronienne. Dans les *Fables*, il semble qu'il ait réellement tenté de subordonner de longues phrases, de ralentir le rythme par des amplifications. Mais très vite l'exercice tourne court et Léonard reprend son style naturel, sa fluidité orale. Sa formation technique a prédisposé son esprit à l'énonciation paratactique. Sa syntaxe est additive, rapide : les figures les plus fréquentes sont la répétition et l'anacoluthé. L'écriture prend chez lui la forme de soliloques au cours desquels la pensée se cherche, se modifie, se renverse pour s'immobiliser soudain au moment de l'illumination. La proposition fixe alors l'idée dans l'éclat de la découverte. D'où la prédilection de Léonard pour les sentences courtes, les aphorismes ou les proverbes. Ce que le peintre-écrivain ignorait sûrement c'est que Politien de son côté, à la fin de sa vie, avait cherché à créer un style naturel qu'il concevait comme l'art poétique le plus achevé ou peut-être son dépassement. Ce qu'il avait tiré de sa connaissance approfondie de la rhétorique, notamment de Quintilien, et de la préface des *Silves* de Stace, c'est ce que la littérature classique avait de plus vivant, à savoir l'improvisation littéraire, l'écriture *ex*

⁷¹ Cf. N. Sapegno, « Leonardo Scrittore », dans *Atti del Convegno di Studi Vinciani*, Florence, Olschki, 1953, p. 115-125.

⁷² Cf. A. Marinoni « Parola e imagine nel linguaggio di Leonardo », introduction à Marco Meneguzzo, *Leonardo da Vinci. Disegni. L'invenzione e l'arte nel linguaggio delle immagini*, Verone, Edizioni Futuro, 1981.

⁷³ Cf. C. Dionisotti, « Leonardo uomo da lettere », p. 190 sq.

⁷⁴ Cf. G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri (1550)*, a cura di L. Bellosi e A. Rossi, Turin, Einaudi, 1991, vol. 2, p. 546.

⁷⁵ Cf. A. Marinoni, *Gli appunti grammaticali e lessicali di Leonardo da Vinci*, Milan, A. Saita, 1944.

*tempore*⁷⁶. Dans ses propres *Silves*, Politien a cherché à retrouver dans l'expérience de l'écriture ce jaillissement originel de l'esprit qu'il concevait sur le modèle naturel de la végétation ou encore de la source. C'est ainsi qu'il a inventé une écriture proprement « sylvestre », luxuriante et apparemment incontrôlée, qui allait durablement influencer la littérature humaniste⁷⁷. Les figures de prédilection de cet art poétique qui se joue sans cesse de l'attente de son lecteur, ce sont précisément les répétitions, les inversions, les ruptures de construction qui perturbent la bonne disposition du discours. De cette manière, le poète didactique parvient à surprendre le lecteur, au détour de ces complications, par la révélation soudaine et inattendue d'une vérité qui se grave d'autant plus fortement dans son esprit. Ainsi, le style naturel que Léonard adopte spontanément, par défaut de formation rhétorique et par incapacité à soumettre le flot de sa pensée à un cadre syntaxique et rythmique donné, Politien l'atteint lui de manière parfaitement concertée, au prix d'un travail sur la période et sur la métrique. Ce que le premier a vécu comme une impuissance technique, le second en fait le comble de l'art bien compris.

D'autre part, écrivain, Léonard ne peut s'empêcher de faire ce dont il a tenu grief au poète, produire des images. S'il est une écriture qui figure visuellement, c'est bien la sienne. Plus encore qu'à l'esprit du lecteur, il fait appel métaphoriquement à sa vue, à cet œil spécifique que lui-même a qualifié d'« œil intérieur » et qu'il juge inférieur à l'œil extérieur ouvrant seul sur le monde. Natalino Sapegno a recensé les thèmes littéraires favoris de Léonard : paysages, monstres, saisons, heures du jour, ce sont souvent des visions plastiques motivées par les rapports de couleur, d'ombre et de lumière⁷⁸. Il a aussi étudié ses procédés de description par accumulation de détail ou par circonscription de l'objet. Des formules de synthèse visent aussi à reconstituer l'harmonie et l'unité de la vision : Léonard parvient de fait à produire la plénitude instantanée de l'image dont il déniait pourtant la possibilité aux poètes dans ses préceptes de peinture. Natalino Sapegno conclut son analyse en disant que la « tonalité la plus authentique » de Léonard écrivain est le « naturalisme poétique ». On ne s'étonne pas vraiment, du reste, que le peintre, en prenant la plume, ait eu recours intuitivement à des procédés d'*ekphrasis* que la tradition, depuis l'épopée homérique jusqu'aux alexandrins, en passant par la rhétorique latine de l'image, avaient imités de la peinture. De plus, l'émerveillement de l'artiste devant le monde le porte vers une expression lyrique. L'étonnement qui accompagne l'expérience tend à se traduire par le rythme et les sonorités de la langue. Au-delà des images, Léonard reproduit la respiration profonde et intime de la nature qu'il perçoit par les sens et cherche à reproduire par l'esprit⁷⁹. Des vers de six ou de dix syllabes apparaissent spontanément ici où là lorsqu'il décrit le vent dans les feuillages ou l'écoulement de l'eau. Plus encore qu'un mouvement, il s'agit d'un tremblement, d'une vibration, d'une palpitation de la nature que la parole et la musique, grâce à leur développement dans le temps, sont plus aptes à rendre que la peinture. Pas de métrique à proprement parler dans ses écrits, mais des modulations longues et régulières ressemblant à ces ondes dont il a l'intuition dans le mouvement de l'eau, le rayonnement de la lumière ou la propagation de la voix. De même que le *sfumato* en peinture imite la continuité du mouvement et de la couleur, les assonances, les rimes intérieures prolongent et lient entre elles les sonorités. Il y a bien là, en germe, les éléments

⁷⁶ Cf. Angelo Poliziano, *Oratio super Fabio Quintiliano et Statii silvis*, éd. E. Garin, dans *Prosatori latini del Quattrocento*, Milan, Naples, 1952 et *Commento inedito alle Selve di Stazio*, éd. L. Cesarini Martinelli, Florence, Sansoni, 1978.

⁷⁷ Cf. *La 'silve' : histoire d'une écriture libérée en Europe de l'Antiquité au XVIII^e siècle*, actes du colloque international tenu à l'Académie royale de Gand du 2 au 5 juillet 2008, dir. P. Galand-Hallyn et F. Hallyn, Turnhout, Brepols [Latinitates n°5], à paraître.

⁷⁸ Cf. N. Sapegno, « Leonardo scrittore », p. 115-125.

⁷⁹ Cf. A. Marinoni, *Gli appunti grammaticali*, p. 173-196 et F. Flora, « La lingua di Leonardo », *Leonardo e il Rinascimento*, Milan, Malfasi, 1948, p. 139-162.

d'une prose poétique. Une fois encore, Léonard est parvenu en se fiant tout entier à l'expérience, par son ingénuité qui est aussi son ingéniosité, au même point que certains poètes par le travail systématique du mètre. En effet, toutes les descriptions ou presque de Politien s'achèvent par une figuration sonore de l'objet. Quand il peint la campagne toscane dans les *Stances*, son attention se transfère peu à peu des observations visuelles aux notations acoustiques : murmure du vent dans les feuillages, chant des oiseaux, bruissement des insectes, échos d'un cours d'eau⁸⁰. Le rythme imposé du vers s'efface peu à peu devant les émissions sonores propres de la nature qu'il épouse. Léonard, pour n'avoir pas reçu l'enseignement libéral classique, ignorait la distinction sacro-sainte entre poésie et prose. Nul interdit ne le retenait d'ouvrir la prose à l'expérimentation du rythme. Au même moment, la poésie tentait de son côté de reconquérir, au-delà de la métrique, une inspiration élevée qui lui donnât une identité. Politien était le premier à distinguer les poètes inspirés professant la physique ou tout autre savoir – ceux qu'il appelait les *nates* – des simples versificateurs. La prose artistique de l'un et la poésie didactique de l'autre tendent ainsi à se rejoindre.

Léonard de Vinci imitateur de Politien

Il reste une observation à faire sur l'écriture de Léonard de Vinci. La langue maternelle de Léonard est poétique, c'est le toscan de Dante⁸¹. Ce dialecte a eu un sort particulier en Italie puisqu'il est apparu avec la littérature de ce pays et qu'il a été immédiatement nourri par elle. De plus, comme l'a montré l'inventaire de sa bibliothèque, Léonard possédait toutes les œuvres majeures de la poésie vernaculaire écrites à son époque. Plus qu'un amateur, c'était un homme versé en poésie vulgaire. Comme le remarque Augusto Marinoni, il y a dans son écriture une tendance incontestable à l'hendécasyllabe⁸². Formée par ses lectures de jeunesse, son oreille guide parfois sa plume, et des échos de la *Divine Comédie*, des *Sonnets* et des *Triumphes* de Pétrarque⁸³ ou de la *Fleur de Vertu* de Cecco d'Ascoli affleurent dans ses écrits. Les morceaux les plus littéraires, ceux dont les sonorités sont les plus travaillées, sont certainement les deux descriptions du royaume de Vénus. Il s'agit d'un projet de décor ou de tableau représentant le sanctuaire de la déesse sur l'île de Chypre. Le premier se trouve dans le manuscrit de Windsor au folio 12591 et serait postérieur à 1504 :

Pour l'autel de Vénus.

Tu feras des degrés de quatre côtés, pour accéder à un plateau formé par la nature au sommet d'un roc ; fais creuser ce roc, et que des piliers l'étayent par devant. Au-dessous, sera percé un grand portique, où à l'intérieur de niches en demi-lune, l'eau coulera dans des bassins de granit, de porphyre et de serpentine, et toujours débordera. En face de ce portique, vers le septentrion, qu'il y ait un lac avec une petite île au milieu, et sur cette île, un bosquet touffu et ombreux.

L'eau qui se trouve au sommet des colonnes se déversera dans des vases dressés à leur pied d'où s'écouleront de petits filets d'eau.

De la côte. – En quittant la côte de Cilicie dans la direction du midi, tu découvres la beauté de l'île de Chypre, qui⁸⁴...

⁸⁰ Cf. Politien, *Stances*, 1, 17-19.

⁸¹ Cf. G. Mazzoni, « Leonardo da Vinci scrittore », *Nuova Antologia*, (1^{er} janv. 1900), Rome.

⁸² Cf. A. Marinoni, *Gli appunti*, p. 180.

⁸³ Léonard a imité notamment des vers du *Triomphe de l'Amour*.

⁸⁴ Windsor, 12 591r. Trad. L. Servicen, vol. 1, p. 388.

Louise Servicen traduit par « autel » le mot italien *sito*, qui signifie plutôt « domaine » ou « séjour » et qu'Augusto Marinoni n'a pas manqué de rapprocher du royaume de Vénus peint par Politien dans les *Stances*⁸⁵. Le palais de la déesse se dressait sur une verte colline bordée par un bois épais et ombreux. Le poète décrivait avec une certaine précision architecturale ses colonnes adamantines, sa loggia d'émeraude, ses murs de béryl, son pavement de pierreries et son toit d'or⁸⁶. Sous la colline, abritée par une grotte, une source perlait de la roche et coulait lentement jusqu'à une vasque d'eau cristalline⁸⁷.

Le second texte se trouve au verso du même feuillet et reprend la description là où l'auteur l'avait abandonnée :

Du littoral méridional de la Cilicie ; on peut voir au sud la belle île de Chypre, jadis royaume de la déesse Vénus ; nombreux sont ceux qui, attirés par son charme, eurent leurs vaisseaux et haubans brisés sur les récifs, dans le bouillonnement des vagues. Ici, la beauté de quelque douce colline invite les mariniers errants à se recréer parmi ses verdure fleuries, où passent et repassent sans cesse les zéphirs qui embaument de parfums suaves l'île et la mer environnante. Hélas, combien de navires y ont sombré ! Que de vaisseaux se sont brisés sur ces écueils ! L'on peut y voir d'innombrables navires ; quelques uns en pièces et à moitié enfouis dans le sable ; ici la poupe de l'un, là une proue, ici une quille, là une carène ; et si grande est la masse qui couvre toute la rive septentrionale qu'on dirait un jugement dernier, avec la résurrection des navires morts. Les bruissements des vents nordiques, en y résonnant, produisent des sons étranges et terribles⁸⁸.

Ici, Léonard de Vinci se souvient d'autres passages des *Stances*. Après avoir décrit globalement l'édifice du palais, Politien s'était attardé très longuement sur l'*ekphrasis* du portail. Vulcain, le dieu forgeron y aurait gravé une série de mythes et en premier lieu celui de la naissance de son épouse, la déesse Vénus⁸⁹. Politien rapportait le mythe théogonique qui faisait naître Vénus du sang d'Ouranos, le dieu du ciel, recueilli dans le sein de Thétis, déesse de la mer. La scène se produisait dans un décor épique de tempête marine et Vénus, nue sur son coquillage, était poussée par les zéphirs vers le rivage de Chypre, où elle était accueillie par les Heures. Plus haut dans le poème, Politien avait aussi peint le rivage marin de la Ligurie, évoquant le grondement courroucé de Neptune⁹⁰.

Les souvenirs du poème de Politien sont fugaces, limités à des mots isolés ou tout au plus des alliances de deux termes : *venti, lito, prato, fiorite verdure, dolce colle, suavi odori regno di Venere, folto e ombroso bosco...* Ce sont des réminiscences anciennes : peut-être Léonard n'a-t-il jamais lu ces vers, mais les a seulement entendus déclamer. Et manifestement, ce sont des échos sonores involontaires, appelés par la vision du paysage qui habite à ce moment son imagination. Léonard est en quelque sorte imitateur de Politien malgré lui. À l'instant où il projette un tableau mythologique, sa culture poétique s'éveille et ramène à sa conscience langagière les mots du poète humaniste. Dans la confusion du souvenir, les différents passages du poème se télescopent, associant le royaume paisible de l'éternel printemps où réside Vénus dans l'Olympe et son sanctuaire sur l'île réelle de Chypre, battue par les flots. Surtout, les mots de Politien sont totalement extraits de leur contexte et réinsérés dans une composition nouvelle. À peine revenus à la mémoire de l'écrivain, ils sont comme absorbés par la *phantasia* de Léonard de Vinci et deviennent les aliments d'une vision nouvelle et très

⁸⁵ Cf. A. Marinoni, « Il regno e il sito di Venere », *Poliziano e il suo tempo*, p. 273-287.

⁸⁶ Politien, *Stances*, I, 95-96.

⁸⁷ Politien, *Stances*, I, 80-81.

⁸⁸ Windsor, 12 591 v. Trad. L. Servicen, vol. 1, p. 388.

⁸⁹ Politien, *Stances*, I, 97-103.

⁹⁰ Politien, *Stances*, I, 51.

personnelle. En effet, la vision apocalyptique des navires échoués sur le rivage de l'île est bien l'imaginaire propre de Léonard de Vinci, avec sa terreur obsessionnelle du déluge⁹¹. Au règne de Vénus de Politien se superpose le mythe des sirènes : la beauté de Vénus charme les marins comme le chant des sirènes et les pousse à leur perte. Mieux, avec l'imaginaire païen fusionne à la fin de la description l'imaginaire chrétien, biblique et dantesque, du jugement dernier et de la résurrection.

Or, ce genre d'imitation littéraire, qui est une réminiscence presque inconsciente en vue de la composition, dans un style personnel, de fictions nouvelles, est précisément celui qu'ont préconisé les poètes les plus érudits et les plus raffinés de la Renaissance italienne. Pétrarque, se fondant sur Sénèque et Quintilien, disait que lorsqu'il imitait Cicéron ou Virgile, il s'était en réalité si bien approprié leurs mots qu'il était persuadé, de bonne foi, qu'ils étaient de lui et que l'idée était nouvelle⁹². L'assimilation complète de la littérature était pour lui la condition nécessaire de la liberté de création et de l'originalité du style. Quant à Politien, il revendiquait comme principe de son art poétique, outre l'*innutritio* prônée par Quintilien, le droit de contaminer plusieurs passages d'un même auteur ou d'auteurs différents, afin d'inventer des fables nouvelles et d'exprimer une subjectivité⁹³. Dans les moments, fort rares il est vrai, où Léonard s'est inspiré des fables mythologiques et de la poésie toscane, il l'a fait avec cette indépendance d'esprit et cette insoumission du style qui furent le propre des grands poètes humanistes.

Pour conclure, les rapports que Léonard de Vinci a entretenus avec l'humanisme en général et plus particulièrement avec les poètes sont complexes. Son attitude à l'égard de la poésie est ambivalente : théoricien, il la rejette avec vigueur comme une rivale ; peintre et scénographe, il compose avec elle ; écrivain lui-même, il l'effleure. L'ambiguïté vient sans doute de ce que Léonard marque d'autant plus violemment différence quand la visée et l'objet rapprochent les deux arts. Il récuse les prétentions naturalistes de la poésie figurative pour laisser la découverte du monde à la peinture ; il réduit la fable poétique au verbe pour laisser au peintre toute liberté d'imagination dans sa représentation scénique. Mais Léonard ne peut se couper de la poésie sans se renier lui-même : sa culture est en partie poétique, sa langue est image et musique. On trouve dans les fragments du *Traité de la peinture* une formule plus mesurée que les autres. Léonard y donne sa propre version de l'aphorisme de Simonide :

La Peinture est une Poésie qui se voit et ne s'entend pas, et la Poésie est une Peinture qui s'entend et ne se voit pas. Donc ces deux Poésies, ou plutôt ces deux Peintures, ont interverti les sens par lesquels elles devraient pénétrer jusqu'à l'intellect⁹⁴.

Léonard rétablit avec partialité la symétrie élidée par la formule antique. Tout le problème vient de ce que les deux arts ont interverti les sens par lesquels ils devaient toucher l'âme. Pour la première fois, Léonard semble admettre que les torts sont partagés et envisager cet échange de manière pacifique et positive. Il va lui-même jusqu'à nommer les sœurs jumelles les « deux Poésies », ou mieux les « deux Peintures », faisant sienne, un instant, la métaphore *Vt pictura poesis*.

⁹¹ Cf. D. Arasse, *Léonard de Vinci*, p. 111-115.

⁹² Pétrarque, *Lettres familières*, XXII, 2, 8-21.

⁹³ Politien a repris l'idée de *contaminatio* de modèles divers exprimée par Térence dans la préface de l'*Andrienne*.

⁹⁴ Ash. 9v. Je donne ma traduction.

La relation de Léonard de Vinci avec Ange Politien fait songer à un rendez-vous manqué. Parce qu'il ne lisait pas latin et parce qu'il avait quitté Florence quand Politien a publié ses derniers discours, les plus aristotéliens, Léonard n'a jamais su tout l'intérêt scientifique que Politien avait accordé à la peinture. Inversement, Politien est mort trop jeune pour voir les chefs d'œuvre de Léonard et il ne pouvait imaginer que celui-ci, au faite de sa gloire, mettrait un jour en scène sa *Fable d'Orphée* de l'autre côté des Alpes. Ce qui reste surprenant, en revanche, c'est la finesse du jugement poétique de Léonard, lecteur de Politien. Cette *Fable d'Orphée*, qu'il a choisi de mettre en scène, était la première version du texte qui après une série de réécritures et de représentations devait devenir le premier opéra de l'histoire, l'*Orfeo* de Monteverdi (1607). Quelle extraordinaire perspicacité pour un homme qui se disait « sans lettres » ! Peut-être parce qu'il était plus musicien que lettré, Léonard a perçu dans la fable de Politien une modernité qui avait échappé à ses contemporains.