



Dossier de presse

Exposition

**Du 29 mars
au 25 juin 2012**

Hall Napoléon

***La Sainte Anne,* l'ultime chef-d'œuvre de Léonard de Vinci**

Contact presse
Céline Dauvergne
celine.dauvergne@louvre.fr
Tél. 01 40 20 84 66

Sommaire

Communiqué de presse	page 3
Préface d'Henri Loyrette	page 7
La renaissance de la peinture par Vincent Delieuvin	page 8
Parcours de l'exposition	page 11
Regards sur quelques œuvres	page 15
La restauration de la <i>Sainte Anne</i> Etudes scientifiques et restauration Restaurer la <i>Sainte Anne</i> par Pierre Curie et Cinzia Pasquali	page 25
Autour de l'exposition	page 31
Publications	
Film documentaire	
Audioguide	
Manifestations à l'auditorium du Louvre	
Films sur l'art	
Visites-conférences	
Liste des œuvres exposées	page 36
Visuels disponibles pour la presse	page 54
Le château du Clos Lucé	page 62
Lettre du mécène exclusif de l'exposition	page 64

Communiqué de presse

Exposition

29 mars - 25 juin 2012

Hall Napoléon

La Sainte Anne, l'ultime chef-d'œuvre de Léonard de Vinci



Léonard de Vinci, *La Vierge à l'Enfant avec sainte Anne*. Après restauration. 1503-1519. Huile sur bois. 168 x 130 (largeur initiale : 112) cm. Paris, musée du Louvre, Inv. 776 © RMN, musée du Louvre / René Gabriel Ojéda

Cette exposition bénéficie du mécénat exclusif de Salvatore Ferragamo

Salvatore Ferragamo

La restauration de la *Sainte Anne* a bénéficié du soutien de M. Barry Lam, Chairman de Quanta Computer Group, Taïwan.

Catalogue de l'exposition, sous la direction de Vincent Delieuvin. Coédition musée du Louvre Editions / Officina Libraria. Avec le soutien d'Arjowiggins Graphic.

Direction de la communication
Anne-Laure Beatrix

La *Vierge à l'Enfant avec sainte Anne* est l'une des compositions les plus ambitieuses de Léonard de Vinci. Fruit d'une longue méditation qui occupa les vingt dernières années de la vie du maître, ce tableau, célèbre dès la genèse de sa conception, soulève encore bien des interrogations sur son commanditaire, son élaboration ou encore son histoire ancienne. Récemment plusieurs découvertes historiques et scientifiques ont livré des indications précieuses, sans toutefois lever tous les doutes.

L'exposition a pour ambition de faire le point sur le dossier passionnant de ce chef-d'œuvre enfin restauré, en rassemblant, pour la première fois depuis la mort de l'artiste, l'ensemble des documents qui y sont liés. Cent trente-cinq œuvres sont ainsi présentées, dont les prêts exceptionnels du carton de Burlington House de la National Gallery de Londres et celui de vingt-deux dessins appartenant à la Collection de Sa Majesté la Reine Elizabeth II. Elles permettent d'explorer le cheminement intellectuel et artistique qui conduisit Léonard à ce testament, dont l'influence fut considérable dans l'évolution des arts, du début du XVI^e siècle au XX^e siècle.

La lente et complexe genèse du tableau de la *Sainte Anne*, laissé inachevé à la mort de l'artiste en 1519, est retracée dans l'exposition par la réunion exceptionnelle de documents d'archive, esquisses de composition, dessins préparatoires, études de paysage et versions d'atelier montrant les différentes solutions formelles et iconographiques successivement envisagées par Léonard. La présentation d'autres œuvres peintes à la même époque par Léonard de Vinci permet de montrer que la *Sainte Anne* est le véritable aboutissement des multiples et diverses recherches de l'artiste sur la nature et l'art.

Afin de donner toute sa dimension au caractère novateur de cette œuvre, l'exposition s'attache à la replacer dans la tradition iconographique liée à son sujet (« sainte Anne trinitaire ») et s'intéresse au retentissement qu'elle eut immédiatement sur l'art italien. Les hommages plus récents que lui ont rendus Delacroix, Degas ou Max Ernst témoignent enfin de l'influence durable de ce chef-d'œuvre.

La restauration de *La Vierge à l'Enfant avec sainte Anne* est menée depuis juin 2010, avec le concours du C2RMF. Elle a permis de redonner à l'œuvre une lisibilité compromise par l'altération des nombreux repeints et la superposition d'épaisses et inégales couches de vernis superposées. En même temps qu'éclate l'incroyable technique picturale de Léonard, le tableau retrouve une profondeur et un relief presque sculptural, avec sa palette intense de bleu lapis-lazuli jouant sur des laques rouges, de gris et de bruns vibrants.

Commissaire de l'exposition : Vincent Delieuvin, conservateur au département des Peintures, musée du Louvre.

Contact presse
Céline Dauvergne
celine.dauvergne@louvre.fr - Tél. 01 40 20 84 66 / Fax : 54 52

Articulée autour du tableau du Louvre et du carton de Burlington House (Londres, National Gallery), qui en constituent les pièces maîtresses, l'exposition est construite en deux grandes sections : la première explore le travail de conception et d'exécution picturale de Léonard de Vinci, la seconde étudie l'influence de ce chef-d'œuvre à travers les siècles.

L'introduction évoque le défi iconographique représenté par le sujet commandé à Léonard : la Vierge à l'Enfant avec sainte Anne, dite aussi « sainte Anne trinitaire ». Au XVI^e siècle, la tradition iconographique est déjà ancienne et très codifiée. Plusieurs œuvres peintes et sculptées montrent les schémas habituels de composition privilégiant un groupe trinitaire privé d'action et organisé strictement, avec les figures soit superposées en un groupe vertical, soit juxtaposées horizontalement. Cette section permet également de poser la délicate question du commanditaire de la *Sainte Anne*, à travers deux œuvres illustrant les hypothèses les plus vraisemblables sans qu'aucun document d'archive ne permette d'accréditer l'une plutôt que l'autre : une commande du roi de France, Louis XII, évoquée par une miniature représentant son épouse Anne de Bretagne avec sainte Anne trinitaire (Paris, musée du Louvre) ou une commande florentine par l'esquisse dessinée par Fra Bartolomeo pour le retable de la Salle du Grand Conseil dans le Palazzo Vecchio (Los Angeles, Paul Getty Museum).

Dans la tête de Léonard : la genèse de la *Sainte Anne*

Les nombreux dessins préparatoires de la main de Léonard, les versions d'atelier ou les copies d'époque réalisées par d'autres peintres témoignent des changements apportés au fil du temps à la composition. Tous traduisent l'obstination du maître à trouver la solution la plus parfaite pour cette iconographie qu'il renouvelle entièrement. Léonard finit en effet par fondre les schémas horizontal et vertical traditionnels de la sainte Anne trinitaire et transforme la sainte conversation figée en une action dynamique et naturelle au sein d'un paysage. L'image hiératique prend vie, tout en s'enrichissant d'une nouvelle signification symbolique sur le sacrifice du Christ.

L'exposition propose de suivre les principales étapes du travail de Léonard de Vinci, en regroupant chronologiquement les œuvres connues. Trois études de composition (Londres, British Museum ; Venise, Galleria dell'Accademia ; Paris, musée du Louvre) montrent les possibilités auxquelles songe Léonard avant de commencer le tableau du Louvre. Ces petites esquisses relèvent de ce qu'il appelait le « *componimento inculto* » (la composition inculte), brouillon qui superpose les idées, jusqu'à la confusion totale des formes et des lignes comme dans le dessin du British Museum. Après la réalisation puis l'abandon du carton aujourd'hui conservé à la National Gallery de Londres, Léonard envisage une autre solution et dessine un deuxième carton en 1501- celui décrit par Fra Pietro da Novellara à Isabelle d'Este - qui présente les trois personnages dans le sens inverse du tableau actuel et montre sainte Anne empêchant la Vierge de séparer l'enfant Jésus de l'agneau du sacrifice. Il est connu principalement grâce à une copie de Brescianino (Madrid, musée du Prado) et à des variations plus personnelles de Raphaël et de Michel-Ange, qui apportent une confirmation importante de l'existence de ce carton parfois réfutée par certains spécialistes.

Après cette seconde composition de 1501, Léonard imagine une alternative en inversant le sens des figures et en représentant sainte Anne dans une attitude plus contemplative. Toutes ces idées muries sur plusieurs années ont abouti à un troisième carton qui servit pour le tableau du Louvre. Il correspond au dessin sous-jacent aujourd'hui visible en réflectographie infrarouge. Ce carton est connu par des copies qui étaient considérées jusqu'alors comme des reprises avec des variantes inexplicables.

Une mention manuscrite datée de 1503 et retrouvée dans un incunable de la bibliothèque d'Heidelberg en 2005 indique que le tableau était commencé à cette époque mais inachevé. Perfectionniste, Léonard a encore modifié, en cours d'exécution, presque toutes les parties de sa composition, comme l'indiquent plusieurs somptueux dessins préparatoires. Ces dessins ont d'ailleurs été utilisés par des membres de son atelier pour peindre des versions de l'œuvre à des stades encore intermédiaires, dont le très beau tableau réalisé par un élève et conservé au Hammer Museum de Los Angeles. En 1516, Léonard de Vinci quitte l'Italie pour la France avec la *Sainte Anne*, qu'il continue de modifier, la laissant inachevée à sa mort en 1519.

La *Sainte Anne* ou l'art de peindre

La confrontation historique entre le tableau du Louvre et le carton de Burlington House constitue sans aucun doute le sommet de l'exposition. Le grand dessin londonien est l'aboutissement de la première vision que Léonard de Vinci a eue du sujet de la Sainte Anne lorsque la commande lui en a été passée. La composition est sensiblement différente, tant formellement qu'iconographiquement : la Vierge et sainte Anne sont assises l'une à côté de l'autre, dans un schéma horizontal, et l'agneau est remplacé par le petit saint Jean Baptiste. Le maître a donc fait évoluer conjointement la forme et le fond de son propos.

L'accrochage choisi dans cette salle permet en outre au public de voir pour la première fois les trois dessins découverts au revers du panneau du Louvre en 2008.



Léonard de Vinci, *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant Jésus bénissant saint Jean Baptiste*. Vers 1500. Pierre noire, rehauts de blanc. 141,5 x 104,6 cm. Londres, The National Gallery, NG 6337 © The National Gallery, Londres, Dist. RMN / National Gallery Photographic Department

La compréhension de la *Sainte Anne* est éclairée par des œuvres antérieures comme la *Madone au chat* (Londres, British Museum) ou la *Vierge aux rochers* (Paris, musée du Louvre), qui en annoncent bien des aspects formels et expressifs. Ces Vierges à l'Enfant témoignent de la quête de Léonard de Vinci pour traduire le plus justement possible la relation de tendresse entre Jésus et sa mère, en développant notamment l'interaction entre eux, via une gestuelle et un échange de regards particulièrement vivants et sensibles.

Des années plus tard, au moment où il peint la *Sainte Anne*, Léonard travaille parallèlement à un petit nombre de tableaux, dont l'étude permet de donner certaines explications à l'évolution de la composition de la *Sainte Anne*. On y observe des recherches similaires sur l'expression, le mouvement, le rapport de la peinture à la sculpture, le relief de la figure sur un fond sombre ou sur un paysage, etc. Ses variations autour de la *Joconde*, évoquée notamment par une version d'atelier (Madrid, musée du Prado), du *Saint Jean Baptiste* (Paris, musée du Louvre), de la *Vierge au fuseau* (Paris, musée du Louvre) et de la *Léda* (Florence, Galerie des Offices) témoignent de cet esprit créatif en constant renouvellement.

La fascination de la *Sainte Anne*

A Florence où elle fut conçue, la *Sainte Anne* suscita un climat d'émulation extraordinaire, et fut à l'origine d'un renouveau du langage artistique. Les Florentins ont été fascinés par les différents cartons élaborés par Léonard et par l'œuvre peinte à peine ébauchée. Son influence est évidente au tout début du XVI^e siècle chez Michel-Ange, Raphaël ou Piero di Cosimo. Elle fut durable puisqu'on la retrouve à la génération suivante, chez les maniéristes, notamment Pontormo : chez tous, ce tremblement de terre esthétique fut source de création originale. Raphaël conçoit ainsi certains de ses tableaux comme des hommages à Léonard (*La Belle Jardinière* - Paris, musée du Louvre), dont le génie lui permet de mûrir son art. Michel-Ange se place, lui, dans la confrontation, en cherchant à utiliser les idées de son aîné tout en leur insufflant un plus grand dynamisme. Léonard et Michel-Ange partagent un même goût pour l'inachèvement comme moyen d'expression formelle. L'influence de l'œuvre à Milan est également étudiée à travers des œuvres de Cesare da Sesto, Bernardino Luini, Andrea Solario. Dans ce milieu artistique moins inventif, les artistes privilégient la citation directe. Parvenue en France dans les collections de François I^{er}, la *Sainte Anne* fut à nouveau célébrée par Raphaël et Andrea del Sarto en 1518 dans deux tableaux destinés au souverain (respectivement *La Grande Sainte Famille de François I^{er}* et *La Charité* - Paris, musée du Louvre) alors que le maître continuait à y travailler. Les Flamands s'en inspirent aussi, tels Joos Van Clève (Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Arts) et Quentin Metsys, qui cita lui aussi le génie florentin dans sa délicate *Vierge à l'Enfant avec un agneau* (Poznan, Muzeum Narodowe).

Accrochée au milieu du XIX^e siècle dans le Salon Carré, la salle des chefs-d'œuvre, la *Sainte Anne* a été copiée par les plus grands artistes de l'époque - Delacroix, Manet ou Carpeaux - intrigués par cette déclaration forte tout à la fois pleine de naturel, de complexité et d'étrangeté, et a inspirée des créations de Redon (*Hommage à Léonard de Vinci* - Amsterdam, Stedelijk Museum) et Ernst (*Le Baiser* - Venise, Fondation Peggy Guggenheim). Elle fut aussi au centre de la célèbre étude de Freud sur Léonard de Vinci, après que Pfister lui avait signalé la présence du vautour caché dans la draperie de la Vierge.



Odilon Redon, *Hommage à Léonard de Vinci*. Pastel. Amsterdam, Stedelijk Museum, Inv. A-6439 © Stedelijk Museum Amsterdam



Léonard de Vinci, *Etude d'arbre* (verso). Sanguine. 19,1 x 15,3 cm. Inv.12 431. The Royal Collection. © 2012 Her Majesty Queen Elizabeth II



Raffaello Santi, dit Raphaël, *La Vierge à l'Enfant avec le petit saint Jean Baptiste*, dite *La Belle Jardinière*. 1507-1508. Huile sur bois. 122 x 80 cm. Paris, musée du Louvre, inv. 602 © RMN / Hervé Lewandowski

Informations pratiques

Horaires

Tous les jours, sauf le mardi, de 9h à 17h45, les mercredi et vendredi jusqu'à 21h45, les samedi et dimanche jusqu'à 19h45.

Tarifs

Billet spécifique pour l'exposition *La Sainte Anne, l'ultime chef-d'œuvre de Léonard de Vinci* : 11 €

Billet jumelé (collections permanentes + exposition *La Sainte Anne, l'ultime chef-d'œuvre de Léonard de Vinci*) : 14 €

Accès libre pour les moins de 18 ans, les chômeurs, les titulaires des cartes Louvre jeunes et Louvre professionnels ou de la carte Amis du Louvre.

Renseignements

Autour de l'exposition

Publications

- Catalogue de l'exposition, sous la direction de Vincent Delieuvin, coéd. musée du Louvre Éditions/Officina Libraria. 45 euros.
- Album de l'exposition, coéd. musée du Louvre Éditions/Officina Libraria. 8 euros.

Ces deux ouvrages sont réalisés avec le soutien d'Arjowiggins Graphic.

Audioguide

Sélection d'œuvres commentées. Application mobile téléchargeable, compatible avec iPhone, iPod Touch et Android.

A l'auditorium du Louvre

Conférence

Vendredi 13 avril à 12h30

Présentation de l'exposition,
par Vincent Delieuvin, musée du Louvre

Dans le cycle de conférences : « Le sens de l'œuvre – Le sens à l'œuvre. De l'interprétation dans les arts visuels »

Lundi 26 mars à 18h30

Images de dévotion dans l'œuvre de Léonard et de Raphaël
par Robert Williams, University of California

Films sur l'art

- Du 26 mars au 25 juin, à partir de 16h30, dans l'alvéole 7 de l'accueil des groupes (sous pyramide) et **le 8 avril sur Arte**, à l'occasion d'une journée spéciale dédiée à Léonard de Vinci et à l'exposition :

Léonard de Vinci, la restauration du siècle

Réal. : Stan Neumann, Fr., 52 min, 2012. Une coproduction Nord-Ouest Documentaires, Arte, le musée du Louvre. Sortie du DVD (coédition Arte développement/musée du Louvre) en mars 2012.

- Dans la salle audiovisuelle, du 29 mars au 25 juin, de 10 h à 14 h.
Hall Napoléon, sous la pyramide / Accès libre

* Les lundi et jeudi

Leonardo da Vinci. It., 1950, réal. : Luciano Emmer, 45 min, coul., vostf et **Leonardo da Vinci ou la recherche tragique de la perfection** It., 1952, réal. : Enrico Fulchignoni, 26 min, nb, vostf.

* Les mercredi et samedi

Léonard de Vinci. Fr., 2001, réal. : Jean-Claude Lubtchansky, 52 min, coproduction Arte France, Gallimard, musée du Louvre et **Léonard de Vinci.** Fr., 2011, réal. : Juliette Garcias, Stan Neumann, 43 min.

Série « La vie cachée des œuvres ».

* Les vendredi et dimanche, en avril et mai

Léonard et son cercle. It., 1978, réal. : Stefano Roncoroni, commentaire : Giulio Carlo Argan, 57 min, coul., vostf.

Le Sourire et l'Entrelacs. Léonard de Vinci, Sainte Anne, la Vierge et l'enfant Jésus. Fr., 1989, réal. : Alain Jaubert, 30 min. Série « Palettes ».

Visite-conférence dans l'exposition

Renseignements au 01 40 20 52 63 ou sur louvre.fr

Au milieu du XIX^e siècle, la *Sainte Anne* fut choisie avec la *Joconde* dans la riche collection de tableaux de Léonard de Vinci conservés au Louvre pour orner les cimaises du Salon Carré, qui venait d'être réaménagé par Félix Duban afin d'accueillir les principaux chefs-d'œuvre du musée. Sur ces murs recouverts d'une toile peinte imitant le cuir de Cordoue, le charme simple et amène de Lisa del Giocondo resplendit bientôt, plongeant dans l'ombre l'étrange sainte Anne trinitaire recouverte de taches et de vernis altérés.

Que de doutes naquirent alors sur l'achèvement de la peinture, son état de conservation et même son autographie.

Pour répondre à ces incertitudes, il fallut attendre qu'en 2008 un constat d'état démontrât des soulèvements inquiétants de la matière picturale, causés par le vieillissement des couches de vernis, qui, en se rétractant, tiraient la peinture originale. La restauration du tableau s'avérait dès lors incontournable. Conduite de 2010 à 2012 par le département des Peintures, avec l'assistance technique et scientifique du Centre de recherche et de restauration des musées de France, cette intervention d'urgence a heureusement résolu ces graves problèmes de conservation. L'allègement des couches de vernis jaunies et irrégulières et l'enlèvement des repeints débordants et désaccordés ont également révélé le merveilleux état de l'œuvre et son incomparable subtilité.

Pour préparer et suivre cette délicate opération, la *Sainte Anne* a été entièrement réétudiée, notamment par de nouvelles analyses scientifiques effectuées au laboratoire du C2RMF, ou par le réexamen systématique des dessins préparatoires et des copies de la composition peintes dans l'atelier du maître. Ces travaux ont totalement renouvelé nos connaissances sur le tableau et permis de mieux comprendre son évolution formelle et iconographique, élaborée par l'artiste à partir de 1500 et poursuivie jusqu'à la fin de sa vie. Cette exposition présente le fruit de ces recherches en réunissant, pour la première fois depuis la mort de Léonard de Vinci, tous les documents aujourd'hui éparés permettant de comprendre la fascinante genèse du chef-d'œuvre restauré.

Cet ambitieux projet n'aurait pu être mené à bien sans le soutien d'institutions publiques et de collectionneurs particuliers qui ont accepté de se dessaisir d'œuvres très célèbres. Je souhaiterais particulièrement remercier Sa Majesté la reine Elizabeth II, qui a généreusement prêté vingt-deux feuilles de l'illustre fonds du château de Windsor. Grâce à l'Institut de France, le visiteur peut également admirer deux manuscrits du maître, précieux témoignages de sa « science de la peinture », principal fondement de son art. Ma reconnaissance va aussi aux musées du Prado et du Bargello, qui ont consenti les prêts de créations insignes de Michel-Ange et de Raphaël conçues dans un esprit d'émulation avec leur aîné. Mais cet événement n'aurait pas été complet sans l'exceptionnelle collaboration de la National Gallery de Londres. Après l'exposition londonienne consacrée aux années milanaises de l'artiste, durant laquelle les deux *Vierge aux rochers* ont été présentées à proximité l'une de l'autre, le public pourra admirer à Paris les deux compositions de *Sainte Anne* qui constituent les plus brillants témoignages de l'apogée de sa carrière, entre 1500 et sa mort en 1519. Qu'il me soit permis enfin de remercier le mécène de cet événement, Salvatore Ferragamo, sans lequel nous n'aurions pu faire revivre pendant ces trois mois l'atelier du plus grand maître de la Renaissance italienne.

La renaissance de la peinture

par Vincent Delieuvin

[...] je n'admettrai jamais qu'un autre que Léonard ait pu peindre ce chef-d'œuvre, une des perles du Musée et un des prodiges de l'art. [...] Il nous reste seulement à désirer de voir disparaître les taches dont la restauration a parsemé la surface de ce tableau, et principalement la draperie bleue de la Vierge.

Otto Mündler, 1850

Depuis son entrée au Louvre en 1797, *la Vierge à l'Enfant avec sainte Anne* de Léonard de Vinci (Vinci, 1452 – Amboise, 1519) n'a cessé d'intriguer historiens et amateurs. Assombrie par d'épais vernis et défigurée par des repeints altérés, l'œuvre présentait un curieux mélange de formes brouillées par des restaurations antérieures et de parties épargnées merveilleusement peintes. Cette apparence disgracieuse suscita des doutes sur son autographe, d'autant plus naturels que l'on disposait de très peu d'informations anciennes sur sa provenance. Certes, elle avait été saisie dans la collection royale, avec plusieurs peintures attribuées au maître, mais elle ne bénéficiait pas de la même célébrité que la *Joconde*, ni du même historique. Contrairement aux autres Léonard des rois de France, la *Sainte Anne* ne se trouvait pas au début du XVII^e siècle au château de Fontainebleau, qui abritait les plus belles œuvres rassemblées par François I^{er}, le dernier mécène de l'artiste. Ce n'est qu'en 1651 que Raphaël Trichet du Fresne la décrivit, dans la biographie de Léonard précédant son édition italienne du *Traité de la peinture*. Elle se trouvait alors au Palais-Royal, ancienne résidence parisienne du cardinal de Richelieu, qui en avait fait don à Louis XIII en 1636. C'est d'ailleurs cette mention qui fut sans doute à l'origine de l'invention, dans la première moitié du XIX^e siècle, du récit de son acquisition en 1629 par Richelieu en Italie, à l'occasion du siège de Casale Monferrato, un historique sans fondement mais pourtant retenu jusque dans les années 1990.

UNE SAINTE ANNE DESSINÉE MAIS JAMAIS PEINTE

Plus grave encore était l'affirmation de Giorgio Vasari, dans sa biographie de l'artiste rédigée au milieu du XVI^e siècle, selon laquelle Léonard n'aurait que dessiné la composition d'une *Sainte Anne*, exposée au couvent de la Santissima Annunziata à Florence, sans jamais la traduire en peinture, au grand regret de François I^{er}, qui le lui aurait demandé. Le texte de Vasari, considéré comme la source de connaissance la plus fiable sur Léonard, avait été repris, dès le XVI^e siècle, par Vincenzo Borghini ou Giovan Paolo Lomazzo, et il inspirait au siècle suivant Karel van Mander comme Samuel van Hoogstraten. À la fin du XVII^e siècle, le père oratorien Sebastiano Resta, amateur et grand collectionneur de dessins, l'avait cependant enrichi de nouvelles informations, dans une lettre envoyée au célèbre historien Giovan Pietro Bellori et publiée en 1759. Selon lui, avant de dessiner à Florence le carton décrit par Vasari, Léonard en aurait conçu deux autres à Milan, dont le premier avant 1500 pour Louis XII. Resta connaissait l'existence du tableau français, sans doute grâce à la biographie de Trichet du Fresne, mais il se conforma au propos de Vasari, en ne considérant comme original que les cartons dessinés. La force de cette tradition était intacte au XVIII^e siècle, comme en témoigne en Italie l'ouvrage fondamental sur l'histoire de la peinture publié en 1795-1796 par Luigi Lanzi, qui ne fait mention que de cartons perdus et de copies peintes par l'atelier. Et il en était presque de même en France, à l'image du tableau de François Guillaume Ménageot, la *Mort de Léonard de Vinci*, présenté au Salon de 1781, où, selon le récit de Vasari, le maître mourant entre les bras du souverain laissait sa *Sainte Anne*, visible au fond à gauche, au stade de carton.

Les incertitudes sur l'authenticité du tableau parisien étaient en outre amplifiées par l'existence de plusieurs versions peintes de la *Sainte Anne*, certaines célèbres comme le tableau conservé au moins de 1635 à 1811 dans l'église milanaise Santa Maria presso San Celso, et d'autres exposées dans les importants musées des Offices, du Prado ou de la Brera. En 1721, le voyageur anglais Jonathan Richardson, de passage à Paris, se souvenait, en observant le tableau du Louvre, avoir vu plusieurs exemplaires de ce sujet, mais les jugeait tous « durs, d'une manière rigide et pas beaux ».

UNE COPIE OU UN ORIGINAL DÉGRADÉ ?

Au début du XIX^e siècle, toutes ces incertitudes allaient diviser la critique, une partie considérant le tableau du Louvre comme une version d'atelier, seulement conçue ou au mieux retouchée par le maître. Même les défenseurs de l'autographe de l'œuvre en soulignaient les « défauts ». Car le sujet rebutait ou laissait indifférent, ainsi que l'avouait l'écrivain allemand Frédéric Schlegel lors de sa visite au Louvre.

Gabriel Laviron, critique d'art et peintre, jugeait la composition « plutôt singulière qu'originale » et pensait qu'elle n'était « certainement pas un des meilleurs ouvrages du maître ». L'écrivain Louis Viardot estimait, quant à lui, que l'œuvre était « plus précieuse par la merveilleuse finesse du travail que par la hauteur et la noblesse du style » et que l'on pouvait même « la trouver, sans blasphème, quelque peu déparée par la bizarre afféterie des poses et de l'arrangement ». En 1849, dans sa biographie de l'artiste, Marcel Jérôme Rigollot soulignait aussi que « le sourire ordinaire aux figures de Léonard est ici un peu maniéré et exagéré ».

Le catalogue des peintures du Louvre, publié par Frédéric Villot en 1849, se fit l'écho de ces avis contradictoires, suscitant la défense immédiate et enthousiaste de l'œuvre par Otto Mündler, Claudius Tarral et Bayle St. John, qui expliquèrent les réserves de leurs opposants par l'inachèvement de certaines parties et surtout par le mauvais état de conservation du tableau, dont ils espéraient la restauration. La *Sainte Anne* du Louvre était désormais considérée comme la meilleure version parmi tous les exemplaires connus, mais le soupçon d'une intervention plus ou moins importante de l'atelier persistait. Malgré ces réserves, elle fut sélectionnée avec la *Joconde*, parmi les Léonard du Louvre, pour rejoindre le Salon Carré, où furent rassemblés, au milieu du XIX^e siècle, les chefs-d'œuvre les plus importants du musée.

Parallèlement, deux grands connaisseurs allemands, Johann David Passavant et Gustav Friedrich Waagen, redécouvraient, dans les années 1830, un grand carton représentant aussi une sainte Anne trinitaire mais avec saint Jean Baptiste, conservé à l'Académie royale de Londres. Son extraordinaire qualité en faisait naturellement la grande esquisse dont parlait Vasari. Aussi son autographie paraissait-elle incontestable, et ce malgré un état de conservation aussi compromis que celui du tableau du Louvre et un historique ancien encore moins connu. La supériorité du carton de Londres sur la peinture de Paris, fondée sur le texte de Vasari, était néanmoins établie de façon durable.

LE DOSSIER *SAINTE ANNE*

Il fallut attendre les années 1870-1880 pour que la publication des premières photographies, notamment des dessins préparatoires conservés dans la collection royale anglaise, et la découverte d'un certain nombre de documents aident à renouveler les études et à conforter l'importance du tableau parisien. En 1887, Alessandro Luzio retrouva dans les archives de Mantoue une lettre du carme Fra Pietro da Novellara à Isabelle d'Este, datée du 3 avril 1501, où était décrit le carton d'une *Sainte Anne* auquel Léonard travaillait alors et qui semblait correspondre à la composition du Louvre. Plus importante encore fut la mise au jour du journal de voyage du cardinal d'Aragon en 1876. Son secrétaire, Antonio de Beatis, y racontait leur visite à l'atelier de Léonard au château du Clos Lucé, près d'Amboise, le 10 octobre 1517, au cours de laquelle une *Sainte Anne* peinte leur fut montrée. L'existence d'un tableau autographe semblait désormais prouvée par ce témoignage, qui trouvait d'ailleurs une confirmation dans des publications anciennes jusqu'alors peu estimées : le poème composé en 1525 par Girolamo Casio en l'honneur du tableau de Léonard ou la biographie du maître rédigée vers 1525-1526 par Paolo Giovio, mais publiée plus tard par Tiraboschi puis Bossi, qui signalait aussi une œuvre peinte sur ce sujet. Un véritable dossier se constitua alors autour de la composition que l'on appelait désormais tout simplement « la Sainte Anne ». Les premiers travaux recensant et classant les documents écrits, les dessins préparatoires, les originaux et les copies furent menés de façon admirable par Alfred Marks, puis par Wilhelm Lübke, Eugène Müntz, Herbert Cook et Woldemar von Seidlitz. Mais ces études ne conduisirent pas à un consensus sur la *Sainte Anne*, car les pièces du dossier demeuraient lacunaires et contradictoires. On prit conscience, par exemple, que le carton de Londres ne correspondait pas à celui décrit par Vasari, où figuraient sainte Anne, la Vierge, l'Enfant Jésus, saint Jean Baptiste et un agneau. Le texte de Paolo Giovio était quant à lui suspecté d'être erroné, puisqu'il affirmait que le tableau se trouvait dans une chapelle de François I^{er} alors qu'on ne le pensait revenu en France qu'avec l'acquisition par Richelieu en 1629. [...]

LES RÉCENTES DÉCOUVERTES

Dans les années 1990, des documents inédits ont renouvelé les hypothèses sur le destin du tableau après la mort de Léonard en 1519. Janice Shell et Grazioso Sironi ont découvert en 1990, dans les archives de Milan, l'inventaire après décès de Salai, l'un des élèves préférés du maître, daté de 1525. Y figuraient un ensemble de tableaux dont les sujets correspondaient aux compositions inventées par Léonard et dont l'estimation très haute laissa penser qu'il s'agissait des originaux, qui seraient donc repartis en Italie après la mort de l'artiste. Mais cette supposition fut contestée en 1999 par Bertrand Jestaz, qui publia un document des Archives nationales de France attestant un très important paiement par le roi de France à Salai en 1518, pour des tableaux que ce dernier lui avait cédés et qui seraient donc les originaux du maître. De son côté, Antoine Schnapper récusait définitivement, en 1994, l'historique traditionnel de la *Sainte Anne* du Louvre, en prouvant que le tableau n'avait jamais appartenu à Richelieu et qu'il avait donc pu faire partie des collections royales dès François I^{er}.

Plus récemment, de nouvelles informations ont bouleversé nos connaissances sur la peinture du Louvre. En 2005, Armin Schlechter a repéré dans un incunable de la bibliothèque universitaire de Heidelberg une note écrite en octobre 1503 par Agostino Vespucci, un membre de la chancellerie de la République de Florence qui eut des contacts avec Léonard, révélant que ce dernier avait commencé à peindre une *Sainte Anne*. Le maître avait donc passé au moins quinze ans à peindre son tableau, le laissant finalement inachevé à sa mort, selon l'épigramme de Lascaris publiée en 1527.

Le dernier examen scientifique de l'œuvre en 2008 puis sa restauration fondamentale entre 2010 et 2012, au Centre de recherche et de restauration des musées de France, ont livré des pistes pour comprendre cette lente exécution, en révélant une succession de changements apportés par le maître. Sur ce point, l'étude renouvelée de toutes les copies anciennes, dont plusieurs se sont avérées être en fait des versions de la composition peintes dans l'atelier de l'artiste, a permis de comprendre les étapes intermédiaires du projet.

Mais la plus grande surprise de la toute récente restauration fut de découvrir le merveilleux état de conservation de la peinture, démentant les craintes répétées depuis le début du XIX^e siècle d'une œuvre ruinée par d'anciennes interventions. Le relief sculptural des figures, l'extrême subtilité de chaque détail, l'éclat de la palette, le raffinement des variations de couleurs et de lumière ont resurgi après l'enlèvement des repeints désaccordés et l'allègement des vernis jaunés et oxydés.

La présente exposition est avant tout une célébration de cette extraordinaire renaissance de la peinture, rêvée depuis plus de deux siècles et qui permet enfin de juger clairement de son extrême et inimitable qualité. Pour la première fois depuis la mort de Léonard de Vinci, il a aussi été possible de rassembler tous les témoignages éclairant la lente et complexe genèse de ce chef-d'œuvre : documents d'archives, dessins préparatoires, carton, tableau, versions d'atelier et œuvres influencées par la composition. L'étude renouvelée de toutes ces données, anciennes et nouvelles, permet de distinguer plus précisément les phases d'un travail qui fut sans aucun doute fragmenté, au gré des occupations diverses et des vicissitudes de la vie du maître. Plus que la recherche du meilleur schéma de composition, le projet de la *Sainte Anne* de Léonard apparaît désormais davantage comme un défi pictural, le dernier que l'artiste ait relevé, de 1503 au moins jusqu'à sa mort. C'est sur ce panneau de bois de peuplier qu'il devait livrer la somme des études scientifiques qu'il avait menées tout au long de sa vie sur l'anatomie, l'expression, la perspective, la lumière, les mouvements de l'eau, la botanique ou la géologie. Mais cette « science de la peinture », comme il la dénommait, n'était pas le but final, seulement le moyen indispensable de comprendre le monde et d'en livrer une image parfaite, comme dans un miroir. Car, pour lui, « bien plus digne que cette science » est l'exécution picturale, la recreation du monde, qui fait de l'artiste l'égal de Dieu.



Léonard de Vinci, *Etude pour la tête de sainte Anne*. Vers 1502-1503. Pierre noire sur papier blanc. Windsor Castle, Royal Library, 12533. The Royal Collection © 2011 Her

Parcours de l'exposition

Textes des panneaux didactiques de l'exposition

LA SAINTE ANNE, L'ULTIME CHEF-D'ŒUVRE DE LÉONARD DE VINCI

Le 10 octobre 1517, Léonard de Vinci (Vinci, 1452 - Amboise, 1519) recevait dans sa dernière demeure, le château du Clos Lucé près de la résidence royale d'Amboise, le cardinal d'Aragon et sa suite, de passage à la cour de François I^{er}. Il leur montra ses nombreux carnets rédigés tout au long de sa vie et trois tableaux qu'il avait emportés en France : un *Saint Jean Baptiste*, la *Joconde* et une *Vierge à l'Enfant avec sainte Anne*.

L'artiste avait entrepris la conception de la *Sainte Anne* vers 1500 à Florence, mais en 1517 il poursuivait encore l'exécution de l'œuvre qu'il laissa finalement inachevée à sa mort en 1519. Pendant près de vingt ans, Léonard n'a en fait jamais cessé de méditer sur ce sujet, pour lequel il envisagea plusieurs compositions avant de commencer sa peinture. L'histoire de ce long processus créatif diverge selon les spécialistes. Le récent examen et la restauration de l'œuvre, entre 2009 et 2012, au Centre de recherche et de restauration des musées de France ont livré d'importants indices permettant d'établir avec plus de certitude la succession des phases du travail.

Pour la première fois depuis la mort de l'artiste il a été possible de réunir, autour du tableau restauré, tous les documents permettant de comprendre l'évolution formelle et iconographique de ce chef-d'œuvre à travers lequel Léonard souhaitait livrer la somme de son étude scientifique de la nature et sa vision poétique du monde.

SAINTE ANNE TRINITAIRE : UN THÈME EN VOGUE À LA FIN DU XV^e SIÈCLE

Les documents du XVI^e siècle ne mentionnent pas le commanditaire de la *Sainte Anne*. Certains historiens ont supposé qu'elle pouvait être destinée à une institution de Florence, république qui se plaçait sous la protection de sainte Anne et où Léonard commença sa réflexion sur l'œuvre vers 1500. D'autres ont imaginé que le roi de France Louis XII l'avait demandée au maître, lors de leur rencontre à Milan en 1499, pour honorer son épouse Anne de Bretagne. L'étrange silence des sources pourrait également indiquer que l'artiste décida lui-même de composer un tableau sur ce sujet très florentin, afin de marquer son retour dans le plus important centre artistique d'Italie.

À cette époque, la dévotion à sainte Anne connaît une intense ferveur dans l'Europe entière. Les vifs débats sur la nature de la conception de Marie, et particulièrement sur la thèse de l'Immaculée Conception selon laquelle la Vierge aurait été conçue exempte du péché originel, favorisent l'essor du culte rendu à sa mère. L'image de sainte Anne trinitaire, regroupant l'Enfant Jésus avec sa mère Marie et sa grand-mère Anne est alors particulièrement appréciée. Cette iconographie est symbolique car, selon la tradition, sainte Anne mourut avant la naissance du Christ. Les représentations ont cependant tendance à transformer le symbole en une scène d'histoire où le sacrifice du Christ est annoncé.

L'EXPLORATION DU SUJET : DU CARTON DE LONDRES AU TABLEAU DU LOUVRE

Avant de commencer l'exécution picturale de son tableau, Léonard a imaginé différentes compositions pour sa sainte Anne trinitaire. Trois esquisses démontrent qu'il a hésité sur l'orientation des personnages et entre la présence de saint Jean Baptiste et celle d'un agneau.

De ces réflexions initiales, l'artiste a élaboré un premier carton préparatoire, c'est-à-dire un grand dessin à l'échelle de la peinture servant à reporter les contours de l'image sur le panneau de bois. Ce premier projet, conservé à la National Gallery de Londres et présenté plus loin dans l'exposition pour mieux le comparer au tableau du Louvre, représente Jésus sur les genoux de sa mère, bénissant le petit saint Jean Baptiste chargé d'annoncer sa venue, comme on peut le voir sur la feuille du British Museum.

Léonard renonça finalement à ce schéma pour un second carton auquel il travaillait en avril 1501. Dans cette nouvelle composition plus dynamique et au rythme vertical révélant la succession des générations, le sens de l'action est inversé et saint Jean Baptiste est remplacé par un agneau, symbole du sacrifice du Christ. Jésus s'empare de l'animal, signe qu'il accepte son destin, et se retourne en souriant pour conforter sa mère qui semble vouloir l'en empêcher, contrairement à sainte Anne qui la retient calmement.

LES DÉBUTS DE L'EXÉCUTION PICTURALE : LA DÉCOUVERTE DU TROISIÈME CARTON

Léonard abandonna son second projet pour imaginer un troisième et dernier carton, aujourd'hui perdu, dont il reporta l'image sur le panneau de bois du Louvre. La récente photographie de l'œuvre sous un rayonnement infrarouge a permis de détecter les contours précis de ce grand dessin. Ils s'avèrent correspondre exactement à ceux de plusieurs copies anciennes de la *Sainte Anne* dont les différences avec l'original étaient jusqu'alors incompréhensibles.

Cette ultime composition constitue davantage un perfectionnement qu'une transformation de son second carton. Le maître décide une nouvelle fois d'inverser l'orientation des personnages, et il parfait l'articulation de leurs mouvements pour renforcer le rythme continu de l'action. Sainte Anne ne montre plus que quelques doigts de sa main droite dans le dos de la Vierge, signe qu'il n'est presque plus besoin de la retenir car elle semble désormais accepter le destin tragique de son fils.

La découverte en 2005 dans un incunable de la bibliothèque d'Heidelberg d'une note d'Agostino Vespucci, un fonctionnaire de la république de Florence qui connaissait l'artiste, permet d'établir que le tableau était commencé en octobre 1503. Selon ce témoignage, Léonard l'avait laissé inachevé, peut-être suite à son engagement dans l'ambitieuse commande de la *Bataille d'Anghiari*, une vaste peinture murale devant orner la salle du Grand Conseil dans le Palazzo Vecchio de Florence.

L'OBSESSION DU DÉTAIL

De retour en Lombardie en 1506, Léonard semble avoir repris l'exécution de la *Sainte Anne*, pour la destiner, comme le laissent entendre plusieurs documents d'archives, au roi de France Louis XII, duc de Milan depuis 1499.

Les formes étaient désormais trop définies sur son panneau pour lui permettre d'envisager une transformation profonde de la composition du carton. Il put néanmoins en moderniser tous les ornements, en redessinant coiffures et draperies dans de merveilleuses feuilles préparatoires d'une technique raffinée au caractère très pictural. Il en profita également pour corriger certains détails, comme la main droite de sainte Anne qu'il supprime pour lui attribuer un rôle plus contemplatif et pour accentuer l'ambiguïté du geste de la Vierge.

Tout au long de son séjour à Milan jusqu'en 1513, Léonard transposa lentement sur son tableau cette image renouvelée de l'invention. Plusieurs de ses assistants peignirent également des versions de l'œuvre en s'inspirant de l'intégralité des nouveaux dessins préparatoires. Ces copies d'atelier s'avèrent très précieuses car elles reproduisent un état intermédiaire de la composition que Léonard commença à mettre en place sur son panneau mais qu'il corrigea ultérieurement.

UNE ŒUVRE INACHEVÉE

En septembre 1513, Léonard quitta définitivement la Lombardie que les Français avaient perdue l'année précédente. Il s'installa alors à Rome au service du frère du pape Léon X Médicis, Giuliano, qui mourut en mars 1516. Il rejoignit peu après son dernier mécène, François I^{er}.

En reprenant son travail sur la *Sainte Anne*, l'artiste décida de transformer les parties qui lui restaient à peindre et de corriger encore certains détails infimes. La copie d'atelier conservée à Florence montre un nouvel état intermédiaire de la composition, avec une modification des plis du manteau bleu de la Vierge. Plus tard, au Clos Lucé, il conçut ses dernières études pour la robe de sainte Anne, tracées sur du papier dont le filigrane indique une production française.

Ses ultimes pensées ne furent cependant jamais transposées sur le panneau. La restauration de l'œuvre a, en effet, révélé plusieurs zones inachevées : le paysage intermédiaire entre le sol rocheux et le vaste cours d'eau au fond et certains éléments de draperie comme la robe de sainte Anne, sur laquelle il a commencé à poser quelques traits de lapis-lazuli.

À la mort de Léonard en 1519, la *Sainte Anne* et les autres tableaux que le maître avait conservés auprès de lui entrèrent dans la collection de François I^{er} qui les acquit de Salai, l'un des élèves favoris du peintre. Le tableau semble avoir servi alors de retable dans une chapelle royale, sans doute en Val de Loire.

LES DESSINS DU REVERS

En septembre 2008, lors d'un décrochage de la *Sainte Anne*, Sylvain Laveissière, conservateur au département des Peintures, découvrit deux dessins tracés au revers du panneau de bois. La photographie sous infrarouges précisa leurs contours et révéla une troisième esquisse très effacée et donc invisible à l'œil nu.

Ces dessins sont exceptionnellement montrés à l'occasion de l'exposition. Ils représentent une tête de cheval très proche de celles conçues par Léonard pour la *Bataille d'Anghiari*, la moitié d'un crâne ressemblant à l'une de ses études conservées à Windsor, et un enfant tenant un agneau qui rappelle trois dessins présentés au début du parcours.

L'attribution de ces trois esquisses est difficile car la rigidité et l'irrégularité du support en bois non préparé nécessite un trait appuyé et un peu simplifié, bien différent de la légèreté des dessins sur papier. La tête de cheval présente des hachures caractéristiques d'un gaucher, ce qui inciterait à la considérer de la main du maître si l'on ne savait pas que certains de ses élèves ont imité cette particularité. En revanche, le crâne montre des hachures de droitier et serait donc plutôt l'œuvre d'un assistant. Quant à l'enfant, il est trop évanescant pour être analysé.

L'ART DE LA VARIATION

À bien des égards, la *Sainte Anne* apparaît comme l'aboutissement des recherches scientifiques et artistiques de Léonard. Certains projets de *Vierge à l'Enfant* élaborés dans ses premières années manifestent un intérêt précoce pour une action dynamique, construite sur des enchaînements de gestes et soutenue par une subtile expression psychologique. La *Vierge aux rochers* est l'illustration la plus achevée de ces recherches liminaires. La réunion de plusieurs inventions conçues par Léonard parallèlement à la *Sainte Anne* révèle l'extraordinaire unité formelle et expressive du monde qu'il a recréé. On constate également comment, à partir d'un genre ou d'un thème, il poursuit de façon obsessionnelle, tout au long d'années de méditation, le perfectionnement de l'idée qui le hante, comme le démontrent les variations qui mènent du portrait d'Isabelle d'Este à celui de la *Joconde*, de l'*Ange de l'Annonciation* au *Saint Jean Baptiste*.

LA SAINTE ANNE À FLORENCE, UNE SOURCE D'INSPIRATION

Entre 1500 et 1506, les Florentins eurent la possibilité d'admirer les différents cartons imaginés par Léonard, mais également l'ébauche peinte de la *Sainte Anne*. Ces compositions à la fois monumentales et naturelles, complexes et évidentes, pourvues d'une gestuelle et d'une expression très subtiles devaient profondément renouveler l'art florentin, en suscitant un extraordinaire climat d'émulation.

Son influence est particulièrement sensible dans les œuvres du jeune Raphaël, alors en formation dans la capitale toscane. Michel-Ange en retint peut-être l'expérience du *non finito* de la peinture qu'il essaya en sculpture. Le souvenir de cette audacieuse composition se transmet jusque dans la deuxième décennie du siècle et même chez les artistes de la génération maniériste, stimulés par ses possibilités expressives et formelles.

À MILAN, COPIES ET VARIATIONS

À Milan, où Léonard peignit une grande partie de son tableau entre 1508 et 1513, les artistes reproduisirent avec plus de fidélité sa *Sainte Anne*. Plus tard, en l'absence de l'original resté en France, les versions peintes dans l'atelier bénéficièrent d'une grande célébrité. L'exemplaire exposé au début du XVII^e siècle dans l'église milanaise de San Celso, et conservé aujourd'hui à Los Angeles, était d'ailleurs souvent considéré comme autographe et fut maintes fois copié.

En 1519, Francesco Melzi, un élève qui était resté auprès du maître jusqu'à sa mort, revint en Lombardie avec l'ensemble de ses dessins qui furent à leur tour imités, notamment par Bernardino Luini qui transposa en peinture le carton de Londres.

La force plastique de la composition inventée par Léonard suscita également différentes variations se concentrant sur le groupe de la Vierge à l'Enfant, voire uniquement sur celui de Jésus avec l'agneau.

LA SAINTE ANNE EN FRANCE ET SON INFLUENCE DANS LES FLANDRES

En 1516, Léonard emporta en France au moins trois tableaux dont il poursuivait l'exécution picturale. En 1518, l'année où François I^{er} acquit ces œuvres, Raphaël et Andrea del Sarto peignirent pour lui la *Grande Sainte Famille* et la *Charité*, deux compositions inspirées par la *Sainte Anne*, qui rendaient ainsi hommage au mécénat éclairé du souverain.

L'influence du chef-d'œuvre est également sensible chez les peintres flamands de l'époque. Si Joos van Clève séjourna probablement à la cour et eut peut-être l'occasion d'admirer l'original, Quentin Metsys imita plutôt des copies parvenues jusqu'en terre nordique. Les différents schémas conçus pour la *Sainte Anne* y étaient manifestement connus comme en témoignent la copie de l'atelier de Jan Sanders van Hemessen ou la grande *Sainte Parenté* de Michel Coxcie qui fusionne le carton de Londres avec celui du tableau du Louvre.

UN CHEF-D'ŒUVRE ET SA FORTUNE

La *Sainte Anne* entra au musée du Louvre en 1797 et fut exposée dès l'année suivante. Au milieu du XIX^e siècle, elle fut sélectionnée avec la *Joconde* parmi les œuvres de Léonard pour rejoindre le Salon Carré, la salle réunissant les principaux chefs-d'œuvre. De nombreux artistes, de Delacroix à Degas, fascinés par son expression et le rythme de sa composition, la copièrent au cours de leurs visites au musée. Odilon Redon en fit même le cœur de son hommage consacré au maître.

Dans *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Sigmund Freud s'intéressa particulièrement au tableau, notamment en raison de la représentation des deux femmes, presque d'une égale jeunesse comme l'étaient la mère naturelle et la belle-mère de l'artiste. Oskar Pfister lui signala également que la disposition du manteau de la Vierge avait la forme d'un vautour, l'oiseau qui se posa sur Léonard alors qu'il était dans son berceau et qui serait à l'origine de sa pulsion d'investigation. Le surréaliste Max Ernst s'empara de cette vision freudienne pour composer *Le Baiser*.

UNE RESTAURATION FONDAMENTALE

Une restauration fondamentale de la *Sainte Anne* de Léonard de Vinci a été envisagée dès les années 1990, époque à laquelle furent effectués quelques tests de nettoyage assez concluants. L'aspect terne du tableau, ses teintes décolorées et faussées sous d'épais vernis jaunes, ses contrastes abolis, et surtout la multitude de repeints virés qui maculaient le ciel et le manteau bleu de la Vierge exigeaient une intervention qui, finalement, n'a pu être effectivement menée qu'à partir de 2009. En effet, de menus soulèvements, sans doute dus au racornissement des vieux vernis de restauration tirant sur la couche picturale, rendaient l'opération désormais inévitable.

Précédée d'un ensemble exceptionnel d'examens préliminaires et d'une importante campagne d'imagerie scientifique, réalisée dans les laboratoires du Centre de recherche et de restauration des musées de France (C2RMF), et financée par le généreux mécénat de M. Barry Lam, la restauration elle-même a pu débiter à la fin de l'année 2010. La restauratrice Cinzia Pasquali a été choisie à l'issue d'un appel d'offres et elle a travaillé durant plus d'une année au sein du C2RMF, à l'atelier peinture du pavillon de Flore.

Cette restauration combinait deux problématiques principales : l'enlèvement des repeints désaccordés, dont certains résultaient de très anciennes et épaisses superpositions de retouches, et l'aminçissement des vernis de restauration oxydés et chancis par trop de nettoyages partiels, de véhiculages, de retouches et de refixages au cours des siècles. Tout au long de son histoire matérielle, le panneau a bien évidemment été déverni et reverni de nombreuses fois, à la surface d'une couche picturale heureusement assez solide. Le vernis était donc parvenu jusqu'à nous dans un état d'extrême irrégularité et d'oxydation tel qu'il faussait toutes les teintes, et par un effet physique bien connu, « décolorait », tout en les jaunissant, les teintes véritables de l'œuvre. Son aminçissement progressif et sa régularisation à un niveau voulu ont donc été l'enjeu majeur de l'intervention. Lors de ce processus, des analyses des résines et des mesures d'épaisseurs des vernis, permises par de nouvelles techniques développées au C2RMF, ont accompagné une approche extrêmement précise de l'allègement, souhaité modéré à la fois pour préserver une certaine patine sur l'œuvre et pour prémunir la couche picturale proprement dite de tout contact avec les solvants utilisés. Ce nettoyage très doux a révélé une peinture aux teintes vives et froides, ressuscitant les splendides bleus de lapis-lazuli et les rouges violacés raffinés de la laque de kermès.

UNE INTERVENTION TRÈS MESURÉE

Deux particularités techniques originales de Léonard sont également clairement apparues au cours de la restauration. D'une part l'artiste n'a pas terminé son tableau, notamment dans toute la zone médiane de la composition, entre les premiers plans minutieux du ruisseau caillouteux et les lointains bleutés des montagnes, ainsi que dans certaines parties des figures elles-mêmes. D'autre part, l'utilisation d'une laque rouge qui a mal séché a créé très tôt des déplacements de la couche de lapis-lazuli du manteau de la Vierge, occasionnant des pertes à l'origine des repeints qui tachaient abondamment ses vêtements.

La réintégration picturale s'est voulue très légère, réalisée avec des matériaux réversibles posés sur une couche de vernis d'interposition à la dammar lui-même très mince et, par sa mise en œuvre, d'une nature différente de celle des vernis anciens préservés : de cette manière, son retrait ne devrait poser aucune difficulté technique aux restaurateurs du futur. Plusieurs repeints importants ont été volontairement laissés dans le paysage, à droite dans la zone des arbres et à gauche, au niveau de la partie bouffante de la robe de la Vierge, dans son dos. D'autres demeurent également dans les visages, surtout celui de sainte Anne, car le nettoyage a été là volontairement limité à un niveau peu profond, ce qui laisse une marge d'intervention assez importante pour l'avenir, quand des techniques de restauration toujours plus précises permettront des interventions encore plus fines.

L'opération de 2011 a bénéficié des conseils d'un comité scientifique international constitué de seize spécialistes de l'artiste ou de la restauration des peintures. La métamorphose tout en harmonie de la *Sainte Anne*, son coloris retrouvé, ses contrastes et ses volumes de nouveau perceptibles dans la lumière froide d'une perspective atmosphérique virtuose, ses lointains poudroyants et jusqu'à l'exquis modelé des figures, tout contribue à réintégrer pleinement la *Sainte Anne* à sa place dans l'histoire de l'art comme l'une des peintures florentines les plus influentes de son temps, un jalon incontournable et sophistiqué vers la haute Renaissance qu'incarneront Raphaël et Michel-Ange.

Regards sur quelques œuvres

Léonard de Vinci (Vinci, 1452 – Amboise, 1519)

Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant Jésus bénissant saint Jean Baptiste, dite Carton de Burlington House

Vers 1500

Pierre noire, rehauts de blanc sur un montage de huit feuilles de papier collées sur toile. H. 141,5 ; l. 104,6 cm
Londres, The National Gallery, NG 6337

[...] Léonard a commencé par tracer les contours des figures, ce qui explique qu'on les retrouve sous les draperies, par exemple au niveau de la jambe droite de la Vierge. Ce premier dessin est sûr et appuyé, comme on peut encore le voir dans les zones laissées en réserve, tels le bras et surtout la main de sainte Anne. Les formes ont ensuite été modelées par la mise en place des ombres avec des hachures parallèles de gaucher bien visibles, notamment dans le bras de sainte Anne ou dans sa jambe droite. Puis ces effets de clair-obscur ont été affinés par estompage à la pierre noire et avec quelques rehauts blancs que l'on devine toujours dans le genou gauche de la Vierge. Le paysage environnant a été naturellement mis en place après les contours des figures, c'est pourquoi il s'interrompt au niveau du pied droit de sainte Anne.



Le sol rocheux recouvert d'eau est comparable à celui du tableau. Sous la jambe droite de Jean Baptiste, on découvre des stratifications sur lesquelles a poussé une plante aquatique, un motif très proche de celui que l'on retrouve dans certaines copies de la *Léda*, notamment la version de Wilton House. Plusieurs traits courbes en bas à droite indiquent une petite chute d'eau qui se déverse vers la gauche. Cela explique la présence de galets parmi les cailloux, en bas au premier plan. En haut à droite, on devine la masse d'une grande montagne dont il est difficile de déterminer les contours exacts. À gauche de la Vierge, il est encore plus délicat de distinguer les formes dessinées. Des traits larges horizontaux, formant un cercle à côté de l'épaule, évoquent les cours d'eau peints dans le tableau du Louvre.

On remarque quelques repentirs, par exemple pour le pied droit de la Vierge ou le bras gauche du Baptiste. Par ailleurs, Léonard a probablement laissé son œuvre légèrement inachevée, car elle est moins finie que le carton original qui servit à la composition du Louvre, tel qu'on peut le connaître par les copies anciennes qui en ont été faites. Le carton de Burlington House ne servit en fait jamais, comme le prouve l'absence de tout marquage mécanique des contours.

Le carton ne fut véritablement redécouvert par la communauté des historiens qu'au début du XIX^e siècle, par Passavant et Waagen. Il fut dès lors considéré, et pour longtemps, comme le carton mentionné en 1550 par Vasari dans sa biographie de Léonard. [...]

En fait, chaque personnage a une grande force plastique et une dynamique presque indépendante, comme si l'artiste avait assemblé plusieurs sculptures. La Vierge, Jésus et le Baptiste sont en effet représentés comme des figures serpentine tridimensionnelles, autour du pivot plus stable de sainte Anne.

Vincent Delieuvin

Léonard de Vinci (Vinci, 1452 – Amboise, 1519)

Etude de composition pour une sainte Anne trinitaire avec un agneau

Vers 1500-1501

Pointe métallique, pierre noire, repris à la plume avec deux encres brunes différentes

Venise, Gallerie dell'Accademia, n. 230

Contrairement aux esquisses de Londres et de Paris, ce dessin a, par le passé, suscité quelques doutes sur son autographie. Certaines incorrections, telles que le long cou de l'agneau ou l'absence de lien entre le buste de sainte Anne et ses jambes, expliquent probablement ces réticences. Mais Léonard lui-même conseillait, pour les esquisses de composition, de veiller « d'abord aux mouvements appropriés à l'état d'esprit des êtres animés [...] plutôt qu'à la beauté et à l'exactitude de leurs membres ». De fait, l'énergie de l'invention, la maîtrise des moyens techniques et les hachures de gaucher ont aujourd'hui largement dissipé ces réserves. Léonard trouve sur cette feuille plusieurs solutions qu'il utilisera dans le tableau du Louvre. Certes, l'enfant demeure sur les genoux de sa mère et l'assise de la Vierge sur sainte Anne est encore à peu près la même que dans le dessin du Louvre, mais l'action de Jésus a été déplacée de l'autre côté. Et l'agneau a rejoint sa position définitive, assis à droite sur le sol. Le geste de la Vierge qui retient fermement son enfant penché vers l'agneau du sacrifice a été justement rapproché de la description de Fra Pietro da Novellara, tant et si bien que certains historiens ont considéré ce dessin comme l'œuvre en livrant l'image la plus fidèle. Il existe pourtant des différences entre les deux compositions puisque le carme précise que l'Enfant Jésus du carton semble prendre un agneau entre ses bras. Ce dernier s'avère donc plus proche du tableau final, et le dessin de Venise est plus vraisemblablement préparatoire au carton de 1501.

Léonard a les idées plus claires que dans les deux précédentes esquisses : il semble en effet n'avoir hésité que sur la position de la tête de sainte Anne. Mais il est difficile de bien comprendre ses tâtonnements, car le passage de l'encre a compromis la perception de la composition au stade de l'ébauche à la pierre noire. Ce premier dessin a en effet été repris d'abord avec une encre brune assez claire, puis certains contours ont été repassés au moyen d'une encre plus sombre.

Au stade de la plume, Léonard a mis en place le paysage. À droite, il a disposé un groupe d'arbres devant des montagnes et tracé, des deux côtés du groupe, des lignes horizontales légèrement curvilignes indiquant peut-être des cours d'eau, comme dans le tableau. Il a peut-être aussi ébauché la forme d'un rocher sous l'agneau.

La technique graphique employée ici par Léonard se différencie un peu de celle des deux autres esquisses de composition. Il a en effet davantage travaillé à la plume pour créer ses ombres et son volume, qui sont rendus au moyen de hachures parallèles et croisées. Cette pratique se retrouve dans certaines études préparatoires à la *Léda* et à la *Bataille d'Anghiari*, un peu postérieures à ce dessin. Les indications suggérées par les documents conservés et la logique de l'évolution formelle du projet de sainte Anne trinitaire nous incitent en effet à situer le dessin de Venise avant le carton de Fra Pietro, c'est-à-dire entre 1500 et avril 1501, tout comme l'étude du Louvre.

Vincent Delieuvin





Léonard de Vinci (Vinci, 1452 – Amboise, 1519)

Etude pour la tête de la Vierge

Vers 1507-1510

Pierre noire, sanguine et rehauts de blanc (?)

H. 20,3 ; L. 15,6 cm

New York, The Metropolitan Museum of Art, 51.90

Léonard a dessiné la figure à l'échelle de son tableau, ce qui avait incité John Shapley à penser qu'il s'agissait d'un fragment du carton original. Mais les formes tracées ici n'ont pas la clarté caractéristique de ce type d'œuvre. Il s'agit en effet plutôt d'une feuille d'étude dans laquelle Léonard travaille à l'arrangement de la coiffure, lequel, au fur et à mesure des ajouts successifs, est devenu un peu confus. On parvient cependant à discerner une tresse appliquée contre la tête, puis une succession de voiles plus ou moins transparents. Cette coiffure ne se retrouve ni dans le carton préparatoire ni dans le tableau du Louvre, mais est comme mise au propre dans plusieurs copies de la composition qui s'avèrent être des versions faites dans l'atelier d'après des dessins préparatoires que Léonard n'utilisa finalement pas entièrement pour sa propre peinture en cours d'exécution. Le dessin de New York appartient donc certainement à une étape intermédiaire de la réflexion

du maître sur sa *Sainte Anne*, qui doit se situer lors de son second séjour à Milan.

Il cherche ici un arrangement plus élaboré que dans son carton initial en disposant une tresse puis des voiles savamment composés en plis froncés, et surmontés d'une sorte de turban. Ces ornements offraient un plus grand relief à la coiffure grâce à des contrastes d'ombre et de lumière plus nombreux et plus variés. Ils devaient également permettre de beaux effets de transparence du voile sur les cheveux, mais aussi sur le front, où l'on remarque le trait à la sanguine très subtil qui marque le contour du fin tissu, juste au niveau de l'arcade sourcilière. Cette sophistication est délicatement tempérée par l'ondulation des cheveux, détachés sur le devant et tombant ainsi librement sur la gauche du visage. L'invention de cette coiffure s'avère très proche de celle que l'artiste imagina, sans doute à la même époque, pour sainte Anne.

Comparée à ses précédentes études de tête, la feuille de New York se distingue par un caractère plus pictural et plus naturel. L'artiste a d'abord travaillé avec une pierre noire de tonalité grise, puis il a utilisé la sanguine pour animer la figure. Il a enfin employé une pierre plus sombre pour agrandir le voile et marquer certains contours ou cheveux. Dans la coiffure, les traits de tonalité différente se superposent et donnent du volume. Au contraire, le visage est rendu par une admirable fusion de la pierre noire estompée et de fins traits parallèles rouges, qui crée des transitions lumineuses très subtiles. De légères traces de rehaut blanc, interprétées avec prudence par Carmen C. Bambach, pourraient peut-être se discerner dans quelques zones lumineuses comme l'arête du nez ou le pourtour de l'œil droit.

Ainsi que l'a souligné Bambach, la suavité du résultat a suscité une certaine suspicion et incité quelques critiques sinon au rejet du moins au silence. À juste titre, l'historienne a justifié l'attribution au maître par la présence des hachures à la sanguine tracées de la main gauche et surtout par l'exceptionnelle qualité du résultat, qui n'est qu'à peine brouillé par quelques usures. Les légères modifications apportées successivement à la coiffure confirment du reste le statut d'étude préparatoire de cette feuille.

Vincent Delieuvin



Léonard de Vinci (Vinci, 1452 – Amboise, 1519)

Etude pour le manteau de la Vierge

Vers 1507-1510 Pierre noire, lavis gris et rehauts de blanc. H. 23 ; L. 24,5 cm

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, INV. 2257

Léonard a étudié sur cette feuille une nouvelle disposition du manteau de la Vierge. Sur une première ébauche à la pierre noire, il a affiné les transitions des ombres à la lumière au moyen d'un lavis gris et de rehauts de blanc. Grâce à la fusion subtile de ces matériaux, il obtient un dessin très pictural qui lui permet de mieux imaginer ce que sera le résultat définitif sur son panneau. Dans le carton préparatoire au tableau, ce grand drapé était largement déployé dans le dos de Marie, comme s'il était tombé de ses épaules. L'extrémité reposait sur le genou de sainte Anne alors que la partie centrale

demeurait suspendue, laissant ainsi voir le revers du tissu. L'artiste décide désormais d'en restreindre la place, en supprimant le pan supérieur. Il semble vouloir le remplacer par un mouvement bouffant de la robe, mais l'idée n'est ici qu'à peine esquissée. Au niveau des jambes, la draperie n'est en revanche que légèrement modifiée, avec de nouveaux plis. [...]

La réflectographie infrarouge du tableau du Louvre a permis de constater que le maître avait commencé à mettre cette invention en place : le contour de la couche de laque rouge qui prépare celle de lapis-lazuli observe, au niveau de la fesse, la même forme relevée que celle du dessin, qui fut finalement abaissée lors de la pose de la couche bleue. [...] Au lieu du fascinant enroulement de la draperie qu'il avait déjà utilisé dans plusieurs de ses précédentes œuvres, Léonard préféra finalement la forme plus simple d'un pan de tissu tombant naturellement.

Vincent Delieuvin

Léonard de Vinci (Vinci, 1452 – Amboise, 1519)

Recto : *Etude d'arbres*

Verso : *Etude d'arbre*

Vers 1500-1505

Sanguine

Windsor, Royal Collection, RL 12431

Sur cette feuille, Léonard a étudié l'incidence de la lumière sur un groupe d'arbres [...]. On sent dans ces croquis la fascination de l'artiste pour ces formes confuses où la couleur et la lumière ne cessent de varier du fait de la densité et du mouvement des feuilles. Les lignes verticales des troncs se perdent dans l'estompe du feuillage, et, régulièrement, l'artiste appuie un peu plus pour dissocier la masse de chaque arbre ou redonner un peu de lisibilité aux branches. Ce mélange de traits et d'estompage à la sanguine sur un papier laissé blanc crée un relief d'une extraordinaire vibration. [...]

On situe actuellement l'exécution de ces dessins vers le début du XVI^e siècle, par comparaison avec le folio 81v^o du Manuscrit L de l'Institut de France, où l'on retrouve un groupe d'arbres représentés à la sanguine de façon presque identique. Ce carnet comporte à plusieurs reprises

la date de 1502, c'est-à-dire peu avant l'exécution du troisième et dernier carton préparatoire au tableau du Louvre, dans lequel figurait au moins un arbre, comme l'atteste la copie Resta-Esterházy.

Ce genre d'étude a très certainement servi au maître pour la représentation de l'arbre de la *Sainte Anne*, dont la structure, bien visible à la réflectographie infrarouge, a été entièrement peinte avant d'être partiellement cachée par des feuillages plus ou moins épais.



Vincent Delieuvin

Atelier de Léonard de Vinci

Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant jouant avec un agneau

Vers 1508-1513

Huile sur bois (peuplier)

H. 178,5 ; L. 115,3 cm

Los Angeles, University of California, Armand Hammer Museum of Art, Willitts J. Hole Collection, 39.40.16546.12/49.

La célébrité de cette version explique le très grand nombre de copies qui en ont été faites dès le XVI^e siècle et qui existent toujours aujourd'hui, alors que l'on n'en connaît qu'une seule ancienne d'après l'original du Louvre. [...]

La grande notoriété de l'œuvre était certainement fondée à l'origine sur sa très belle qualité et surtout sur le fait qu'elle avait été élaborée dans l'atelier du maître. Le tableau reproduit en effet la composition originale à la même échelle, mais dans un état intermédiaire conçu par Léonard au cours de son second séjour à Milan et en partie mis en place sur son propre panneau. Le copiste s'est probablement inspiré d'un modello de l'artiste reprenant toutes les nouvelles études préparatoires dessinées à cette époque pour moderniser le carton initial. La réflectographie infrarouge de l'œuvre [...] a démontré que certaines parties avaient été modifiées au cours de l'exécution : la manche gauche de sainte Anne fut redessinée, le pan de sa robe tombant sur le sol à gauche supprimé, le revers de la manche de la Vierge agrandi et un mouvement de terrain à droite peint par-dessus un précédent. Étant donné la fidélité aux idées du maître, par exemple dans l'arrangement du manteau de la Vierge copié du dessin du Louvre, il est fort probable que les variantes introduites suivent des indications de Léonard. L'un de ces changements est à ce titre révélateur : le revers de la manche de Marie, qui était d'abord assez court, fut élargi en s'inspirant de la disposition du carton préparatoire.

Le tableau de San Celso nous livre donc l'image certainement la plus précise de la composition de la *Sainte Anne*, telle que le maître la concevait pendant un temps, vraisemblablement entre 1507 et 1513. Il doit de ce fait dater de cette période. Son attribution demeure malheureusement incertaine. En 1635, Mazenta révèle qu'il était « cru » de Léonard. On devait déjà avancer à cette époque le nom de Salaï, que proposa en 1671 Agostino Santagostino. Cette hésitation entre le maître et l'élève allait durer jusqu'au début du XIX^e siècle, à partir duquel l'œuvre est presque systématiquement attribuée au second. Il est certain que Salaï avait copié l'œuvre, puisque son inventaire après décès en mentionne un exemplaire, estimé au prix conséquent de cent livres.

Compte tenu de cette somme, ce devait être une grande et belle copie.

[...] La peinture de Los Angeles paraît plus maîtrisée que toutes ces œuvres, peut-être en raison de l'intervention de Léonard, qui, comme l'avait noté Fra Pietro da Novellara, mettait « parfois la main » aux copies faites dans son atelier. Si la tradition et les documents nous invitent à retenir l'attribution à Salaï, il est encore trop tôt pour l'accepter complètement. [...]

Vincent Delieuvin



Léonard de Vinci (Vinci, 1452 – Amboise, 1519)

Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant jouant avec un agneau, dite La Sainte Anne

Vers 1503-1519

Huile sur bois (peuplier)

H. 168,4 ; L. 112 cm (1,299 m avec agrandissements latéraux)

Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV. 776

La *Sainte Anne* est l'aboutissement inachevé d'un long processus de création, qui débuta très vraisemblablement à Florence en 1500, comme l'indique la majorité des sources anciennes. Léonard imagina d'abord plusieurs compositions sur le sujet de sainte Anne trinitaire, dont certaines furent développées jusqu'au stade de carton préparatoire. La découverte de la note d'Agostino Vespucci permet de situer avec certitude le commencement de la peinture aux alentours de 1503. Le dernier examen scientifique du tableau et sa restauration récente ont enfin révélé des indices permettant de comprendre la lente évolution de la composition au cours des seize années successives. On peut en effet distinguer trois phases dans l'exécution de l'œuvre, chacune élaborée par des études préparatoires et documentée par plusieurs copies faites par des membres de l'atelier ou des suiveurs. La première étape se situe vers 1503, lorsque Vinci a reporté les contours de son troisième et dernier carton sur le panneau de bois, puis a commencé la peinture. Il dut interrompre assez rapidement ce travail à l'état d'ébauche, sans doute en raison de son engagement dans le projet de la *Bataille d'Anghiari*. Il le reprit vraisemblablement vers 1507, à l'occasion de son retour à Milan et d'une demande de Louis XII, mais il modifia alors considérablement tous les ornements de son invention à travers plusieurs études préparatoires. Durant ce long séjour lombard, de 1508 à 1513, le maître eut l'occasion de peindre la plus grande partie de son œuvre mais pas l'ensemble, contrairement à plusieurs de ses élèves, lesquels en livrèrent alors des copies montrant un état de la composition qui allait s'avérer intermédiaire. En effet, après 1513, Léonard devait méditer à nouveau sur sa *Sainte Anne* et lui apporter d'ultimes corrections, laissant finalement son chef-d'œuvre inachevé à sa mort, le 2 mai 1519.

Vincent Delieuvin



Michel-Ange, Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni, dit (1475 – 1564)

Vierge à l'Enfant et le petit saint Jean Baptiste, dite Tondo Pitti

1503-1504

Bas-relief, marbre

L. 82 ; l. 85,5 cm

Florence, Museo Nazionale del Bargello, SSPMF, Inv. n. 1068 (1825)

L'importance dans la carrière de Michel-Ange du *Tondo Pitti* - une œuvre destinée à la dévotion privée - ne fut découverte que tardivement. Avec la *Madone de Bruges* (Bruges, Notre-Dame, 1504), le *Tondo Taddei* et le *Tondo Doni*, il constitue en effet une partie de la réponse au carton et aux recherches de Léonard sur le thème de sainte Anne. Probablement dans l'idée d'être plus proche de la peinture, Michel-Ange emploie le bas-relief dans un format circulaire, le *tondo*. Inventé à Florence au Quattrocento, il est traditionnellement destiné à un usage privé. Or, d'après Vasari, Michel-Ange « ébauche et ne finit » ni le *Tondo Pitti* ni le *Tondo Taddei*. Il les laisse dans un état inachevé, appelé « non finito », et qui a été rapproché par les historiens de l'art du sfumato de Léonard en peinture. Intentionnel ou non, le « non finito » de Michel-Ange apporte une unité entre les personnages et leur environnement, ainsi qu'une forte impression de mouvement, l'une comme l'autre produites par la vibration de la lumière sur la pierre encore ébauchée. Cependant, en peinture, Michel-Ange ignore la technique de Léonard pour lui préférer, comme dans le *Tondo Doni*, un modelé très sculptural et des contours linéaires. [...] Si, dans le *Tondo Taddei*, le prototype de Michel-Ange est à rechercher dans les Madones de profil de Donatello, dans le *Tondo Pitti*, l'artiste reprend la composition pyramidale et la monumentalité des figures de Léonard. En effet, la Vierge est assise au centre de la composition, le corps de profil, le visage de trois quarts face, elle tient ouvert sur ses genoux le livre sur lequel l'Enfant est accoudé. Sa tête est en très haut relief et dépasse du bord supérieur du tondo. Son visage aux traits fins, rectilignes, rappelle ceux du *David* et de *Saint Pie* (vers 1504, Sienne, cathédrale, chapelle Piccolomini). Son androgynie, ses vêtements et sa coiffure la rapprochent de la statuaire antique, des *teste ideali* (« têtes idéales ») et des sibylles de la chapelle Sixtine, accentuant ainsi l'aspect prémonitoire de la scène et l'importance de la figure de la Vierge.

Cécile Beuzelin



Raphaël, Raffaello Sanzio ou Santi, dit (1483 - 1520)

La Belle Jardinière, ou La Vierge, l'Enfant et le petit saint Jean

1507-1508

Huile sur bois

H. 122 ; l. 80 cm (cintré en haut)

Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV. 602

Dans la *Belle Jardinière*, Raphaël emprunte directement plusieurs éléments à la *Sainte Anne* du Louvre. D'abord, amélioration du type iconographique de la Vierge d'humilité, il reprend le motif de la Vierge à l'Enfant installée dans un paysage et la représente assise sur un rocher (caché par son manteau) et non sur le sol. Ensuite, il reprend la construction pyramidale très prononcée du groupe des personnages. Comme chez Léonard, l'Enfant n'est plus au centre de la composition, mais déplacé sur le côté gauche, ce qui engendre le mouvement du groupe. Enfin, comme dans la *Madone du Belvédère*, Raphaël reproduit littéralement la position de la Vierge de Léonard, mais l'inverse droite-gauche : elle est assise, la jambe gauche pliée, la jambe droite tendue vers sa droite cachée par l'Enfant et le buste légèrement penché en avant afin de le retenir. Le drapé du manteau tombant sur ses reins est également celui de la Vierge dans la *Sainte Anne*. [...] Les couleurs primaires employées pour l'habillement de la Vierge, le bleu du ciel, le paysage et les architectures fortement inspirés de Memling ainsi que la minutie descriptive très poussée renvoient à la peinture nordique que Raphaël a pu admirer à Florence. Cependant, cette connaissance de l'art d'*oltralpe* passe également par l'observation de l'œuvre de Léonard. En effet, le bleu très pâle et froid utilisé pour le ciel de la *Belle Jardinière* est aujourd'hui à nouveau visible dans la *Sainte Anne*. De plus, Raphaël ajoute à sa composition différentes plantes parfaitement reconnaissables, dont toutes ont un sens lié à la scène : la violette symbolise l'humilité, le fraisier est considéré comme un mets céleste, l'ancolie, le pissenlit et l'anémone se réfèrent à la Passion du Christ. Ce soin apporté à la description des espèces végétales provient de l'art nordique, mais également de Léonard, qui leur accorde une attention particulière dans de nombreux dessins et dans ses peintures, comme dans la *Vierge aux rochers* du Louvre.

Cécile Beuzelin





Atelier de Quentin Metsys
Vierge à l'Enfant dans un paysage

Bois (4 planches de chêne)

H. 110 ; l. 87 cm.

Poznan, Musée national, MNP FR 441 Inv. MNP FR 441

[...] Depuis longtemps mis en relation avec la composition de la *Vierge à l'Enfant avec sainte Anne* de Léonard conservée au Louvre, dont il reprend la figure de la Vierge retenant l'Enfant Jésus de chevaucher l'agneau, ce tableau est évidemment considéré comme l'une des pierres angulaires du léonardisme ambiant dans la peinture anversoise du premier tiers du XVI^e siècle. Son attribution, sa datation, sa source d'inspiration précise n'en demeurent pas moins sujettes à discussion et l'étude ici menée sur la genèse et la descendance de la composition de Léonard offre l'occasion de reposer la question dans toute sa complexité. [...] Si l'on entre dans le détail des figures empruntées à l'invention de Léonard, on constate que le peintre les a adaptées elles aussi. Certes, il en a conservé l'enchaînement dynamique, mais il l'a atténué en abandonnant l'étirement horizontal insolite de l'épaule et du dos dénudés de la Vierge de Léonard ; sa Vierge est moins penchée en avant vers l'Enfant, qui lui-même est moins

agenouillé que celui de Léonard, et son visage présente un profil perdu plus stable, fuyant avec moins de virtuosité. La relation des deux regards de la Vierge et de Jésus est plus naturelle, plus vivante, plus simple, moins songeuse, moins mélancolique, moins métaphysique. Le peintre s'est approprié le motif plutôt qu'il ne l'a strictement copié ; il l'a, de fait, traité comme une scène familière, à l'instar du paysage où l'on voit trois paysans tailler des arbres. [...]

Cécile Scaillièrez

Odilon Redon (1840 – 1916)

Hommage à Léonard de Vinci

Vers 1914

Pastel sur papier

H. 145 ; l. 63 cm

Amsterdam, Stedelijk Museum

C'est à la fin de sa vie qu'Odilon Redon reprend le motif léonardesque de la tête de la Vierge qui l'avait déjà séduit dans sa jeunesse et qu'il l'insère dans ce pastel d'une richesse chromatique impressionnante. Le centre de cette composition est plus achevé que le reste : une végétation luxuriante occupe le premier plan. Des feuilles et des fleurs créent des contrastes hardis entre violet et jaune et entre marron et orange, le tout disposé sur une surface qui va du violet au rose en passant par le vert. Après l'inquiétude des célèbres « noirs » des années 1880 et 1890 (*Les Fleurs du Mal* de Baudelaire ou *La Tentation de saint Antoine* de Flaubert), Redon redécouvre la couleur à la fin de sa vie et arrive à une nouvelle préciosité. Sa peinture est souvent conçue pour les intérieurs de la haute bourgeoisie française et belge. La juxtaposition des personnages féminins et de la végétation se retrouve à maintes reprises dans ses pastels de cette période. Ici, la Vierge a été interprétée comme une figure présidant à une renaissance de la nature, à un panthéisme. Léonard, qui a toujours été pour Redon une source d'inspiration, est l'artiste qui, après s'être plongé dans le mystère de la nature, a su reproduire son harmonie.

Claudio Gulli



Max Ernst (1891-1976)

Le Baiser

1927

Huile sur toile. H. 129 ; l. 161 cm

Venise, collection Peggy Guggenheim

La première édition française du *Souvenir d'enfance* de Sigmund Freud date de 1927. Bien évidemment, Ernst aurait pu le lire en allemand, mais c'est lui-même qui nous dit l'avoir lu en français, au milieu des années 1920. Il vit à Paris depuis août 1922 et les années folles du surréalisme, entre le *Manifeste* (1924) et les numéros de la revue *La Révolution surréaliste* (1924-1929), ne vont pas tarder à fleurir. Le but artistique poursuivi par Breton et ses camarades est une nouvelle immersion dans la dimension freudienne du rêve et de l'automatisme psychique.

La silhouette d'un vautour inscrite dans la draperie de la *Sainte Anne*, reconnue par Pfister et mentionnée par Freud dès l'édition de 1919, devait livrer ce tableau aux fantaisies des surréalistes. En cette époque où l'art du passé était perçu comme un autel à renverser, Ernst a trouvé dans le texte de Freud le moyen de s'approcher de Léonard d'une manière différente. La question de l'influence de la *Sainte Anne* sur un de ses tableaux (*À l'intérieur de la vue : L'Œuf*, 1929) a été abordée par Werner Hoffman. Développant cette idée, Anne de La Beaumelle a remarqué que toute la production du peintre à cette époque accordait une certaine prééminence à l'entrelacement des lignes et au symbole de l'oiseau. Ces deux éléments étaient centraux dans l'analyse freudienne de la *Sainte Anne*, car ils révélaient la confusion des contours des « deux mères » et la trame autobiographique inscrite dans le rapport entre les trois personnages.

Avec son paysage désertique partagé d'une manière rigide entre ciel et terre, le *Baiser* serait donc l'œuvre de Max Ernst la plus liée à la *Sainte Anne* de Léonard. Une figure dont la tête serait le cercle marron en haut avec de petits points bleus (les yeux ?) reprendrait l'image de la sainte. Ses bras seraient ouverts. Le corps de l'Enfant serait la tache en bleu, entourée par deux oiseaux : l'un près du talon, l'autre plus haut, avec la tête tournée. Entre ces deux personnages, si tel est bien le cas, tout est confondu : la Vierge aurait été supprimée par Ernst, à l'exception de la ligne qui descend d'un petit point bleu et semble garder la mémoire de son sourire.

Claudio Gulli



La restauration de la *Sainte Anne*



12 mai 2011. La restauratrice Cinzia Pasquali au travail © Valérie Coudin

La restauration de la *Sainte Anne* a bénéficié du soutien de M. Barry Lam, Chairman de Quanta Computer Group, Taïwan



▲ Détail de la manche de la Vierge, image en lumière réfléchie, en cours de restauration. *La Vierge à l'Enfant avec sainte Anne*, Léonard de Vinci, musée du Louvre. © C2RMF/PY. Duval

► Oeil de l'Enfant, réflectographie infrarouge numérique. *La Vierge à l'Enfant avec sainte Anne*, Léonard de Vinci, musée du Louvre. © C2RMF/E. Lambert

▼ Détail du revers, montagne traverse. Image en lumière réfléchie. *La Vierge à l'Enfant avec sainte Anne*, Léonard de Vinci, musée du Louvre. © C2RMF/JL. Bellec



La Vierge à l'Enfant avec sainte Anne, *études scientifiques et restauration*

communiqué de presse

Le C2RMF a pour mission la recherche, la restauration et la conservation préventive des collections des musées de France. Symbole de la rencontre des sciences et de l'art, il a été pour la restauration de *La Vierge à l'Enfant avec sainte Anne*, un acteur essentiel tant par son soutien dans la restauration que par son expertise scientifique.



Historique des études menées au C2RMF

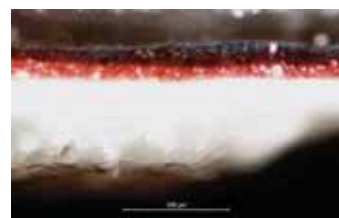
Depuis plus d'un demi-siècle, *La Vierge à l'Enfant avec sainte Anne* est étroitement liée au Laboratoire de recherche des musées de France et de Service de restauration des musées nationaux, devenus aujourd'hui le C2RMF. En effet, c'est à cette date que le Laboratoire a commencé à participer aux différentes expositions et campagnes de restauration effectives ou projetées de l'œuvre de Léonard de Vinci. Ces interventions successives ont fourni nombre d'informations qui se sont enrichies au fur et à mesure de la restauration et de l'avancement des recherches scientifiques.

Dans les années 1950, des premières radiographies ont été réalisées, en parallèle de campagnes de restaurations conduites par le musée du Louvre. Le dossier technique s'est étoffé peu à peu jusqu'en 1991 où, à l'initiative du Louvre, une campagne de restauration fut envisagée. Malgré des résultats prometteurs et satisfaisants celle-ci n'eut pas lieu.

En 2008, dans le cadre de journées d'études organisées par le musée du Louvre, les œuvres de Léonard de Vinci furent confiées au C2RMF pour avoir une meilleure connaissance de leur techniques d'exécution et de leur état de conservation. Toutes subissaient le temps qui passe, mais aucune ne présentait un état aussi préoccupant que *La Vierge à l'Enfant avec la sainte Anne*.

Des examens à la mesure de l'œuvre

Face à son état d'altération, la nécessité d'une restauration de *La Sainte Anne* se posait de nouveau. Mais, si l'état de l'œuvre avait évolué, les méthodes d'examen et d'analyses scientifiques ainsi que les techniques de restauration avaient eux aussi progressé enrichissant considérablement nos connaissances sur le support, la préparation, les dessins sous-jacents, le travail de composition ainsi que sur les constituants de la peinture elle-même. L'étude pouvait désormais s'appuyer sur un dossier photographique complet, une réflectographie infrarouge, une émissiographie, une radiographie, des analyses non invasives par fluorescence X, par diffraction X, par spectrocromimétrie ainsi que sur des mesures d'épaisseur du vernis par microscopie confocale. Des micro-prélèvements ont, également, été effectués au cours de la restauration et étudiés en microscopie électronique à balayage couplée à la microanalyse X. Le vernis a aussi été analysé par chromatographie en phase gazeuse couplée à la spectrométrie de masse.



▲ Manteau de la Vierge, partie sombre. Coupe stratigraphique au microscope optique. Le gesso est absent de la coupe. De bas en haut, on observe l'impression blanche, une couche de laque rouge et de blanc de plomb, une couche rouge sombre de laque rouge et de noir de carbone, une fine couche de noir de carbone et un glacis de lapis lazuli. *La Vierge à l'Enfant avec sainte Anne*, Léonard de Vinci, musée du Louvre. © C2RMF/M. Eveno

◀ Oeil de la Sainte Anne, réflectographie infrarouge numérique montrant les points de Spolvero au niveau de la paupière. *La Vierge à l'Enfant avec sainte Anne*, Léonard de Vinci, musée du Louvre. © C2RMF/E. Lambert

▼ Environnement de travail de la restauratrice. image en lumière réfléchie. © C2RMF/PY. Duval



De nouvelles techniques d'analyse au service de la Sainte Anne.

De nombreuses méthodes d'analyse et d'examen ont été mises en œuvre lors de cette restauration. Mais nous avons souhaité mettre en lumière deux techniques en particulier qui n'avaient pas encore été mises en application sur des peintures.

La Microtopographie. Ce système optique confocal sans contact est une méthode de topographie à l'échelle du micron. Il sert notamment à la mesure d'épaisseur de vernis. Un faisceau de lumière blanche est envoyé à travers une lentille qui va avoir pour effet de diffracter la lumière sur un axe vertical. Il en résulte une multitude de faisceaux colorés s'échelonnant sur cet axe. Ces faisceaux sont alors pointés verticalement sur la surface à mesurer (la surface du tableau). Dès qu'un faisceau coloré rentre en contact avec une surface (la surface du tableau) il y a réflexion. Le vernis étant transparent les autres faisceaux continuent de se propager jusqu'à ce qu'ils rencontrent une nouvelle surface (la matière picturale). Par la différence de longueur d'onde, on peut en déduire l'épaisseur de vernis connaissant l'indice de réfraction de la matière étudiée.



▲ Coulure de vernis oxydé. Image en lumière réfléchie. *La Vierge à l'Enfant avec sainte Anne*, Léonard de Vinci, musée du Louvre. © C2RMF/A. Thomasset

La Technique de l'imagerie ultra haute définition. Cette méthode nous donne la possibilité de créer des images avec un niveau de résolution inégalée nous permettant de voir les détails les plus petits sur le tableau. La technique consiste à faire plusieurs dizaines de prises de vue macro-photographiques de toute la surface du tableau. Chaque prise est calibrée pour les distorsions d'illumination, de géométrie et de sensibilité du capteur. Ensuite une image finale est assemblée par mosaïque. Pour assurer une colorimétrie parfaite, une calibration précise de couleur est effectuée qui génère une image finale en espace de couleur CIELAB normalisée à une température de couleur standardisée D65. L'image finale a une définition de plusieurs gigapixels et une résolution d'environ 30 microns. Le mosaïquage fait de cette façon est utilisé dans le domaine spatial par le NASA. Jusqu'à aujourd'hui, il n'avait jamais été utilisé pour produire d'image de cette résolution et de cette taille pour un tableau. Ces logiciels, mis au point, au C2RMF, sont maintenant utilisés par plusieurs musées de par le monde. Ces images sont consultables sur le site:

http://www.technologies.c2rmf.fr/leonardo/sainte_anne/

Historique des restaurations

Se pencher sur l'histoire matérielle de ce tableau est tout aussi primordial que les données scientifiques pour comprendre le tableau tel qu'il est aujourd'hui. Les premières mentions concernant la restauration de ce tableau apparaissent au XVIII^{ème} siècle dans le journal du peintre Jean-Marie Hooghstoel qui dit avoir travaillé sur l'œuvre de Léonard. Mais c'est seulement au début du XIX^{ème} siècle dans un rapport de Charles Landon que l'état de conservation est évoqué et celui-ci lui apparaît comme inquiétant, et il y dénonce des nettoyages anciens trop agressifs. Un travail sur la surface est alors effectué puis, un peu plus tard dans le siècle un autre sur le support est réalisé par François Toussaint-Hacquin. Dans les années 1950, une nouvelle campagne de restauration est menée, qui démontrera que malgré une triste apparence l'état général de l'œuvre est relativement satisfaisant. Ainsi elle est parvenue jusqu'à nous et après cette nouvelle restauration, elle s'offre, à nouveau, au regard portant l'empreinte du temps avec majesté.



▲ La restauratrice au travail. image en lumière réfléchie. © C2RMF/JL. Bellec

Une restauration fondamentale

La restauration de l'œuvre de Léonard comportait trois enjeux :

- amincir de façon progressive et égale les couches de vernis oxydés, accumulées au cours des siècles qui dénaturaient l'œuvre;
- retirer localement les repeints, grâce à l'emploi de gels;
- intervenir sur le support afin de régler les débuts de soulèvements importants qui se développaient depuis quelques années.



▲ Fenêtre d'allègement des vernis sur le ciel. image en lumière réfléchie. *La Vierge à l'Enfant avec sainte Anne*, Léonard de Vinci, musée du Louvre. © C2RMF/PY. Duval

► Visage de la Vierge, image sous fluorescence d'ultraviolet, permettant de constater l'irrégularité des vernis ainsi que la présence de restaurations anciennes. *La Vierge à l'Enfant avec sainte Anne*, Léonard de Vinci, musée du Louvre. © C2RMF/JL. Bellec

► Fenêtre d'allègement des vernis sur le visage et l'épaule de l'Enfant. Image en lumière réfléchie. *La Vierge à l'Enfant avec sainte Anne*, Léonard de Vinci, musée du Louvre. © C2RMF/F. Lauginie



Le support a été traité préventivement. Une fente a été stabilisée et l'œuvre a été placée dans un caisson climatique étanche dans son cadre pour limiter les mouvements du bois.

L'enlèvement des repeints a permis de dégager des parties originales qui étaient jusque là occultées sous d'anciennes restaurations: des trous d'insectes xylophages de 1mm² étaient couverts par 1cm² de retouches. Cette opération a permis de constater que la couche picturale présentait un état de conservation très satisfaisant.

Le vernis s'était oxydé et avait fortement jauni, faussant ainsi la perception réelle du tableau. Son amincissement a fait réapparaître les teintes vives et froides de la composition de Léonard. Cet allègement a été délibérément modéré pour que la couche picturale ne soit jamais atteinte et qu'il reste sur le tableau une certaine couche de protection.

Par ailleurs, des zones de blanchiment furent observées lors du nettoyage et posaient problème quant à leur dégagement. Mais après analyses et observations, nous avons pu déterminer que cette couche de vernis grossièrement appliquée et composée d'un mélange oléo-résineux sans pigment, doit être considérée comme un chanci de vernis et a pu ainsi être retirée sans crainte.

La réintégration picturale, phase finale de la restauration qui vise à rétablir la continuité des formes, a été conduite de façon très légère et subtile, en employant des matériaux réversibles.

Cette restauration a bénéficié d'un suivi scientifique constant (analyses, coupes stratigraphiques, mesures d'épaisseur de vernis, imageries scientifiques,

observations au microscope optique...) qui n'a eu de cesse de renseigner la restauratrice et le comité scientifique sur la technique de Léonard afin de les accompagner dans les prises de décisions concernant cette opération.

« L'histoire de l'art nourrit le projet de restauration, qui délivrera à son tour des informations, inscrites dans la matière, sur un moment précis de l'histoire du goût d'une époque et sa conception de l'art. »

Marie Lavandier, directrice du C2RMF

dans: *La restauration des peintures et des sculptures, connaissance et reconnaissance de l'œuvre*

paru chez Armand Colin, dirigé par Pierre-Yves Kairis, Béatrice Sarrazin et François Trémolières



▼ Détail du cou de la Vierge, image en lumière réfléchie, montrant de nombreux repeints. *La Vierge à l'Enfant avec sainte Anne*, Léonard de Vinci, musée du Louvre. © C2RMF/JL. Bellec

Restaurer la *Sainte Anne*

par Pierre Curie, responsable de la filière « Peintures » du département de la restauration au C2RMF et Cinzia Pasquali, restauratrice

Le défi que représentait la restauration de la *Sainte Anne* fut longuement mûri et préparé par une équipe internationale, réunissant conservateurs, restaurateurs, spécialistes et scientifiques qui ont pu travailler sur les problématiques de cette icône de la Renaissance, en amont et durant tout le travail de restauration.

Alors que l'on ne connaît pas précisément l'histoire de l'œuvre durant les trois cents premières années de son existence, nous possédons des archives du XVIII^e siècle permettant de documenter quelques unes de ses restaurations. De multiples recherches scientifiques – poussées jusqu'à une quasi-exhaustivité – sont menées depuis de nombreuses années sur ce chef-d'œuvre. En 2009, des soulèvements sont apparus dans certaines zones de l'œuvre, conséquence probable à la fois d'une rétraction naturelle du panneau de bois et d'une altération des vieux vernis exerçant une contrainte sur la couche picturale : l'état de l'œuvre nécessitait une restauration importante. À l'issue des deux journées d'étude organisées au Louvre par Vincent Pomarède et Vincent Delieuvin, le département des Peintures a décidé de lancer la restauration, conjointement avec le Centre de recherche et de restauration des musées de France (C2RMF) et a constitué une commission scientifique internationale chargée de suivre les travaux. La restauratrice Cinzia Pasquali a alors été choisie à l'issue d'un appel d'offres organisé par les services compétents du Louvre et du C2RMF, et le financement de l'opération a été assuré par le généreux mécénat de Monsieur Barry Lam.

1- Le support

Le support, dans son état d'origine, a fait l'objet, outre l'étude préliminaire au laboratoire, d'une évaluation précise lors d'une réunion d'ébénistes internationaux spécialisés. L'observation attentive du support et de la couche picturale a démontré que les fragilités engendrées auparavant par les deux traverses tronconiques semblaient aujourd'hui être stabilisées. Seul un léger collage de deux joints en partie basse a été nécessaire, ainsi qu'un calage profilé provisoire aménagé dans le cadre. Dès que le tableau ne sera plus présenté sous vitrine dans le climat strictement contrôlé des salles d'exposition temporaire, il est prévu d'installer dans son cadre un caisson climatique étanche qui tamponnera efficacement les chocs d'éventuelles variations hygrométriques brutales. Cependant, et c'est inévitable, le bois continuera d'évoluer et une stricte surveillance du panneau reste de mise.

2- L'allègement des repeints

L'aspect chaotique de l'œuvre en 2009 était intimement lié à son histoire matérielle et aux innombrables traitements qu'elle avait subis au cours du temps. L'intervention a permis de bien mieux apprécier l'extension des repeints, leur nature et leur chronologie. Les restaurateurs du passé avaient eu tendance à recouvrir largement ce qu'ils avaient à dissimuler. Ainsi, pour de plus grandes plages repeintes, de petites lacunes correspondant à des trous d'envol d'insectes xylophages ont été découvertes. La purification de ces anciens repeints aura donc permis de restituer au regard une assez grande surface de peinture originale, précédemment occultée. Mise à part des accidents ponctuels et une problématique spécifique sur le manteau de la Vierge inhérente à la technique picturale de Léonard – le séchage problématique de la laque rouge, peinte au-dessous du bleu de lapis-lazuli, a entraîné des chutes de matière –, la peinture se trouve être dans un état de conservation très satisfaisant pour une œuvre de cette époque. Des repeints, assez visibles dans le cou de sainte Anne et sur la main de la Vierge, ont été conservés, leur dégagement aurait éventuellement impliqué une purification poussée, que ne souhaitait ni le comité scientifique ni le département des Peintures. Des glacis ont donc été posés pour aménager l'aspect des retouches ayant viré.

3- Traitement du vernis oxydé et très irrégulier

L'épaisse couche de vernis altéré et chanci recouvrant la surface est le résultat de l'accumulation de toutes les interventions qui se sont succédé. Cette couche n'est pas régulière car l'œuvre a subi des restaurations ponctuelles.

L'allègement du vernis, c'est à dire sa régularisation progressive par amincissement, aura inévitablement fait débat au sein de la commission. Une discussion animée s'est engagée parmi les membres de la commission entre les tenants d'un allègement très modéré des vernis, voire d'un renoncement à l'allègement, et ceux, majoritaires, partisans d'un nettoyage plus profond, n'allant toutefois pas jusqu'au dévernissage, mais qui, pour eux, aurait permis de mieux apprécier les nuances de la palette et de ses contrastes, dans une gamme plus froide qui est celle de la couche colorée. Face à un débat vieux de plus de plus de soixante ans, qui a fondamentalement évolué du fait des progrès des techniques d'analyse et de l'évolution des procédés de restauration, le directeur du département des Peintures du musée du Louvre a tenu une position médiane qui,

en conservant au tableau une assez nette épaisseur de vernis jauni, d'une part garantit que la couche picturale n'a pas été touchée et d'autre part laisse sur celle-ci l'enveloppe d'un halo opalescent appelé « patine du temps » par convention. De nouvelles techniques de mesure d'épaisseurs des vernis, expérimentées et progressivement mises au point au C2RMF, permettent de quantifier des valeurs relatives d'épaisseurs du vernis conservé, allant de 8 à 12 microns avec des marges d'imprécision d'environ 20 %. Les solvants utilisés sont des produits classiques (éthanol et ligroïne) et leur combinaison à des dosages calculés permet un travail précis et contrôlé. Ces mélanges ont été testés sous microscope à l'aide de méthodes éprouvées dans de nombreux musées européens.

Les plans intermédiaires et le « bouquet d'arbre »

La zone horizontale de la composition à l'arrière des figures, s'est avérée être inachevée et très reprise. Alors que certains jutos (ne pouvant être antérieurs au 19^e siècle) ont été facilement retirés, d'autres repeints, dont la nature et la chronologie dans l'élaboration du film de peinture n'ont pu être déterminés clairement, ont donc été gardés intacts – la réintégration étant alors utilisée pour en améliorer l'aspect visuel. Le bouquet d'arbres, à droite des figures, a posé un problème similaire : alors que certains troncs sont clairement originaux, d'autres ne présentent pas d'épaisseur picturale et sont peints « dans » le vernis. Les troncs actuels ont donc été contournés lors du nettoyage en attendant des documents plus précis que ceux que nous possédons aujourd'hui, afin de pouvoir effectuer un dégagement en toute sérénité.

4- La réintégration picturale

La réintégration sur un tel chef-d'œuvre se devait d'être très légère : le but de l'opération esthétique n'était pas de pallier radicalement toutes les usures, mais de les atténuer visuellement, afin de laisser au maximum s'exprimer le génie de l'écriture de Léonard. Seules les quelques petites lacunes franches et les trous d'envol des insectes ont donc été mastiqués et retouchés de façon illusionniste. Plus difficile a été la réintégration du manteau bleu de la Vierge, avec ses grands déplacements sur fonds rouges ou noirs, auquel il a fallu redonner la logique volumétrique des plis et du corps, en intervenant seulement sur les manques et les abrasions par des glacis d'une grande subtilité.

Cette réintégration a été effectuée avec la gamme des « couleurs » Maimeri, excellents pigments spécialement produits pour la restauration.

Conclusion

Il est important de noter que la restauration a été réalisée selon le principe fondamental de la réversibilité. Si une restauration se développe toujours dans un projet précis (un cahier des charges pour parler concrètement), elle le fait heureusement au gré de variables dictées par l'état de l'œuvre, lui-même révélé au cours de l'opération. Le public de 2012 doit donc bien comprendre qu'il n'a pas devant les yeux un tableau « rénové » par une restauration qui l'aurait rendu à sa vérité originale, mais une œuvre sur laquelle le temps a passé, passe et passera, provoquant la lente et inexorable métamorphose de sa matière et de son image, sous des milliers de regards, tous subjectifs et tous uniques.



La Sainte Anne à l'atelier de restauration des peintures, C2RMF © Stan Neumann

Autour de l'exposition - sommaire

Publications	page 32
Film documentaire	page 33
Audioguide	page 34
Manifestations à l'auditorium du Louvre, films sur l'art et visites-conférences	page 35



Léonard de Vinci, Recto : *Etudes de composition pour une sainte Anne trinitaire avec saint Jean Baptiste* (détail). Vers 1500 Pierre noire reprise à la plume et à l'encre brune, puis au lavis gris et brun et avec quelques rehauts de blanc. Traces de stylet. Londres, The British Museum, 875,0612.17 © The Trustees of the British Museum

Publications

La *Sainte Anne*, l'ultime chef-d'œuvre de Léonard de Vinci

Catalogue de l'exposition
Sous la direction Vincent Delieuvin

AUTEURS

Textes de Vincent Delieuvin, Françoise Barbe, Cécile Beuzelin, Sue Ann Chui, Pierre Curie, Myrma Eveno, Elisabeth Foucart-Walter, Louis Frank, Cecilia Frosinini, Ana González Mozo, Sophie Guillot de Suduiraut, Claudio Gulli, Bruno Mottin, Cinzia Pasquali, Alan Phenix, Cristina Quattrini, Elisabeth Ravaud, Cécile Scailliérez, Naoko Takahatake.

SOMMAIRE

LA *SAINTE ANNE*, UNE REDÉCOUVERTE

- 1.1 La renaissance de la peinture
- 1.2 Une *Sainte Anne*, mais pour qui ?
- 1.3 Un thème à la mode
- 1.4 L'exploration du sujet, du carton de Londres au tableau du Louvre
- 1.5 L'exécution picturale, de l'incessante quête de la perfection à l'inachèvement
- 1.6 Au revers

UN TESTAMENT

SUR LES TRACES DE LA *SAINTE ANNE*

- 3.1 A Florence, une source d'émulation
- 3.2 A Milan, copies et variations
- 3.3 De Rome à la France

SUR LES CIMAISES DU LOUVRE

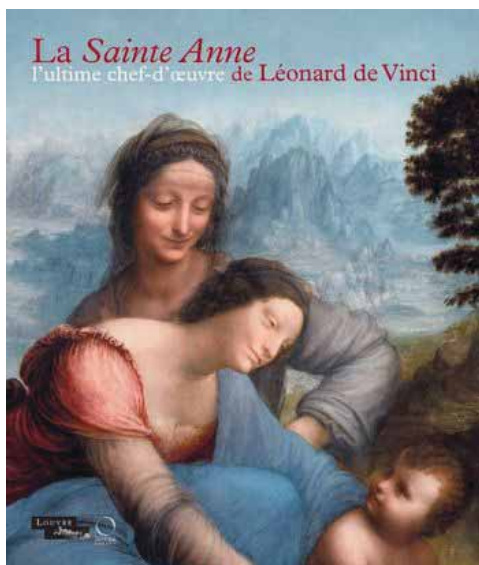
Le « non finito » et le génie : de Vasari à Freud

L'EXAMEN SCIENTIFIQUE ET LA RESTAURATION DE LA *SAINTE ANNE*

La mise en œuvre de la *Sainte Anne*
Restaurer la *Sainte Anne*

ANNEXES

La fortune critique de la *Sainte Anne*, un choix de textes
Liste des copies et variantes d'après les compositions de la sainte Anne trinitaire de Léonard de Vinci



Coédition : Officina Libraria /
musée du Louvre éditions
Pages : 448
Format : 24,5 x 29 cm
Broché avec rabats
416 planches couleur
ISBN : 978-88-89854-87-7
Prix (TTC) : 45 euros

**Ouvrage réalisé avec le soutien de
Arjowiggins Graphic**

Et aussi :

Album de l'exposition de Vincent Delieuvin

Coédition : Officina Libraria / musée du
Louvre éditions
Pages : 48
Format : 24,5 x 29cm
Broché avec rabats
50 planches couleur
ISBN : 978-88-89854-96-9
Prix (TTC) : 8 euros

**Ouvrage réalisé avec le soutien de
Arjowiggins Graphic**

Sainte Anne. Histoire et représentations

Françoise Bayle et François
Boespflug

Coédition Artlys / musée du Louvre
éditions
Pages : 128
Format : 15 x 20
Broché dos carré cousu à rabats
26 planches couleur
ISBN : 978-2-85495-497-5
Prix (TTC) : 15 euros

Film documentaire

Léonard, la restauration du siècle

Documentaire réalisé par Stan Neumann, 52 minutes, produit par Nord-Ouest Documentaire et le musée du Louvre. Coproducteurs : Arte et le CFRT.

Diffusion au musée du Louvre : Du 26 mars au 25 juin, à partir de 16 h 30. Dans l'alvéole 7 de l'accueil des groupes, sous la pyramide.

Diffusion télévisée sur Arte : le dimanche 8 avril 2012, à l'occasion d'une journée spéciale dédiée à Léonard de Vinci et à l'exposition.

Sortie du DVD coédité par le musée du Louvre et Arte Développement le 26 mars 2012 au Louvre et le 2 mai dans toutes les librairies. 15€.

C'est un des plus beaux tableaux du monde, un des plus mystérieux aussi. C'est aussi un tableau malade, défiguré, voire menacé, par les « réparations », et les couches de vernis successives déposées au fil des siècles. Pour le sauver une restauration s'impose.

Une intervention spectaculaire s'étalant sur plus d'un an, une occasion unique d'être au plus près du tableau tel qu'il a été peint à l'origine, et de mieux comprendre la relation complexe de Léonard de Vinci avec un des ses plus grands chefs-d'œuvre.



Tournage du documentaire consacré à la restauration de la *Sainte Anne*, 2011 © Valérie Coudin

Audioguide



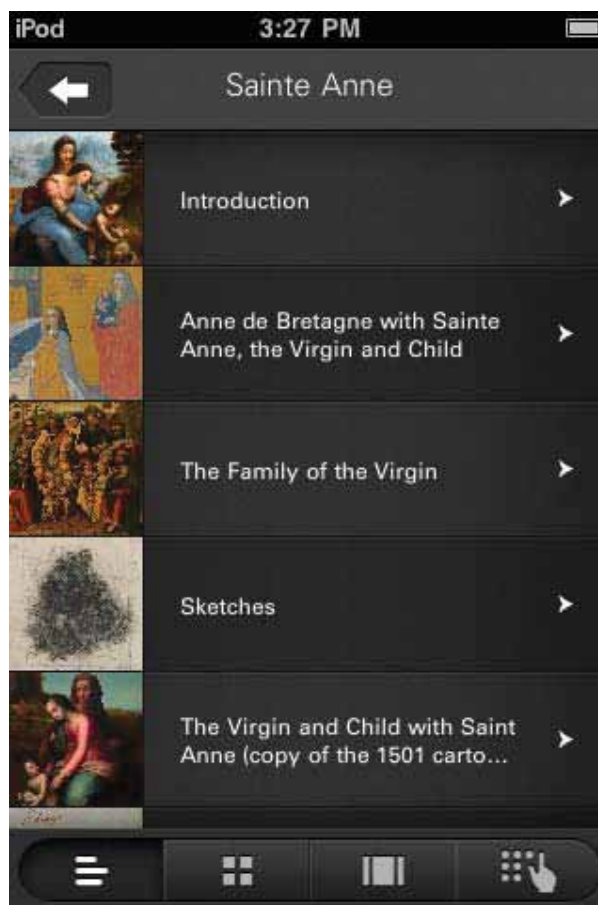
Enrichissez votre visite de l'exposition grâce à l'application mobile, disponible en français, anglais et italien !

Téléchargez-la en amont de votre visite et découvrez les secrets passionnants des chefs-d'œuvre de l'exposition, grâce à la participation de Vincent Delieuvin, conservateur au département des Peintures du musée du Louvre et commissaire de l'exposition.

Au travers de ses commentaires décrivant une vingtaine d'œuvres phares, Vincent Delieuvin vous parlera des thèmes forts de l'exposition, tels que la conception et l'exécution de la *Sainte Anne*, l'importance de ce tableau dans la carrière de Léonard et l'influence de ce chef-d'œuvre, tant à l'époque de sa création, qu'aux XIX^e et XX^e siècles.

Repérez-vous grâce au plan interactif et retrouvez toutes les informations pratiques liées à la vie du musée et à son activité.

Prix : 2,99 euros



Manifestations à l'auditorium du Louvre

Conférence de présentation de l'exposition

Vendredi 13 avril à 12h30

par Vincent Delieuvin, musée du Louvre

Images de dévotions dans l'œuvre de Léonard et Raphaël

Lundi 26 mars à 18h30

par Robert Williams, University of California

Dans le cycle de conférences : « Le sens de l'œuvre – Le sens à l'œuvre. De l'interprétation dans les arts visuels »

Léonard a apporté un nouveau degré de complexité narrative à la traditionnelle formule des images de dévotion : de manière remarquable dans la *Cène* de Milan, mais aussi dans les différentes versions de la Vierge et l'Enfant avec sainte Anne ou sainte Élisabeth produites après son retour de Florence, au début du XVI^e siècle, et dont le tableau du Louvre est une variation. L'approche de Léonard a profondément influencé Raphaël qui, à partir de sa rencontre avec le vieux maître, a continué d'explorer ces possibilités, depuis ses premières œuvres telle la *Déposition* de Baglione jusqu'à la dernière, la *Transfiguration*.

Les historiens de l'art moderne ont eu tendance à interpréter cette « tournure narrative » en référence à la notion d'*historia* d'Alberti, mais aussi à comprendre « narrative » et même « histoire » dans un sens très réducteur, comme impliquant une approche littérale en désaccord avec l'attitude traditionnelle envers les sujets sacrés. L'évidence des images elles-mêmes, ainsi que la plupart des commentaires qu'elles ont suscités chez les écrivains de la Renaissance, suggèrent plutôt que « histoire » s'entendait dans un sens poétique, rhétorique et même philosophique et que cette discursivité plus vaste était le but véritable des artistes de la Renaissance.

Robert Williams est professeur d'histoire de l'art à l'université de Californie, Santa Barbara.

Films sur l'art - salle audiovisuelle

Du 29 mars au 25 juin, de 10 h à 14 h.

Hall Napoléon, sous la pyramide / Accès libre

* LES LUNDI ET JEUDIS :

Leonardo da Vinci

De Luciano Emmer, It., 1950, 45 min, coul., vostf.

Leonardo da Vinci ou la recherche tragique de la perfection

D'Enrico Fulchignoni, It., 1952, 26 min, nb, vostf.

(Fonds de Films du Louvre)

* LES MERCREDI ET SAMEDI :

Léonard de Vinci.

De Jean-Claude Luthchansky, Fr., 2001, 52 min, coproduction Arte France, Gallimard, musée du Louvre

Léonard de Vinci

De Juliette Garcias, Stan Neumann, Fr., 2011, 43 min, coproduction Arte France, musée du Louvre, Camera Lucida Productions. Série « La vie cachée des œuvres ». Disponible en coffret DVD dès le 18 avril 2012. Coédition Arte Éditions / musée du Louvre

* LES VENDREDI ET DIMANCHE, EN AVRIL ET MAI :

Léonard et son cercle

De Stefano Roncoroni, It., 1978, commentaire : Giulio Carlo Argan, 57 min, coul., vostf.

Le Sourire et l'Entrelacs. Léonard de Vinci, Sainte Anne, la Vierge et l'enfant Jésus

D'Alain Jaubert, Fr., 1989, 30 min, coproduction Delta Images / musée du Louvre. Série « Palettes ».

Visite-conférence dans l'exposition

Du 6 avril au 25 juin

Renseignements au 01 40 20 52 63 ou sur louvre.fr

Liste des œuvres exposées

Textes des cartels

Anonyme flamand, attribué à l'entourage du Maître de Jacques IV d'Ecosse

1. Anne de Bretagne avec sainte Anne trinitaire

Vers 1500-1513

Enluminure sur parchemin

Dans cette enluminure provenant sans doute d'un manuscrit de musique sacrée, la reine de France Anne de Bretagne est agenouillée en prières, en compagnie de sa sainte patronne Anne tenant dans ses bras la Vierge et l'Enfant Jésus. En 1499, le roi Louis XII avait conquis le duché de Milan où travaillait Léonard de Vinci depuis 1482. Certains historiens ont pensé qu'à cette occasion, il avait pu commander au maître un retable en l'honneur de son épouse.

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, RF 1699

Fra Bartolommeo (Florence, 1473 - Florence, 1517)

2. Sainte Anne trinitaire avec plusieurs saints

Vers 1510-1511

Pierre noire, traces de rehaut blanc

Le 26 juillet 1343, jour de la sainte Anne, le peuple florentin parvint à chasser Gautier de Brienne qui s'était emparé du pouvoir. Depuis cet événement, la République se plaçait sous la protection de la mère de la Vierge. Après l'exil des Médicis en 1494, la République commanda un retable pour la salle du Grand Conseil du palais de la Seigneurie, dans lequel sainte Anne occupait une place centrale. Fra Bartolommeo fut chargé de le peindre en 1510. Dans cette esquisse préparatoire, on reconnaît au centre le groupe de sainte Anne trinitaire entouré des autres saints patrons de la ville.

Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, inv. 85.GB.288

Attribué à l'atelier de Jos Guntersumer (mentionné à Bâle de 1489 à 1517) **et de Dominicus Guntersumer** (mentionné à Bâle de 1500 à 1526)

3. Sainte Anne trinitaire

Vers 1500

Bois avec polychromie originale

Cette sculpture représente sainte Anne trinitaire mais il manque Jésus qui a été anciennement séparé du groupe. On peut imaginer la composition originale grâce à une gravure dont l'artiste s'est manifestement inspiré. Tout en respectant les conventions de l'iconographie symbolique, comme la Vierge figurée presque aussi jeune que son fils, l'image s'assouplit pour laisser place à une timide narration avec l'Enfant s'appropriant à grimper sur les genoux de son aïeule.

Paris, musée du Louvre, département des Sculptures, RF 2301

Artiste anonyme de Souabe

4. Sainte Anne trinitaire

Vers 1500-1510

Bas-relief en bois avec polychromie originale

Anciennement appliqué contre la face interne d'un volet de retable, ce bas-relief représente sainte Anne, couverte du voile de la femme mariée ou âgée, portant la Vierge en prières et l'Enfant Jésus tenant un globe. Cette image symbolique et antinaturaliste, avec les deux enfants figurés de la même grandeur, était très répandue à

l'époque de Léonard de Vinci, particulièrement dans les contrées germaniques.

Paris, musée du Louvre, département des Sculptures, RF 1684

Bartholomäus Zeitblom (Nordlingen, v. 1455-1460 - Ulm, v. 1518-1522)

5. L'Annonciation ; Sainte Anne trinitaire ; Saint Antoine abbé

Vers 1495-1500

Bois

A l'origine, ces quatre panneaux formaient les deux volets d'un petit retable portatif dont le centre, peint ou sculpté, est perdu. Dédoublés, ils forment désormais un triptyque. La Vierge Marie est au cœur de l'iconographie : l'image de sainte Anne trinitaire rappelle sa conception miraculeuse et la scène de l'Annonciation révèle le mystère de l'Incarnation de Dieu en homme.

Paris, musée du Louvre, département des Peintures, R.F. 2092

Anonyme des Pays-Bas

6. Sainte Anne trinitaire

Vers 1500

Bois transposé sur toile

L'image symbolique de sainte Anne trinitaire devient ici une scène familiale placée dans une architecture ouverte sur un jardin. Derrière les apparences de l'anecdote se cache un message plus profond qui explique la tristesse de la mère et de la grand-mère : l'Enfant Jésus s'est blessé à la main, un signe prémonitoire de sa Crucifixion.

Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV. 1987

Anonyme espagnol (?)

7. Sainte Anne trinitaire

Vers 1500

Bois

Ce haut-relief provient de la caisse d'un retable à volets. L'artiste a disposé sainte Anne et la Vierge Marie côte à côte, selon un schéma horizontal permettant de placer Jésus au centre de la composition et de créer une relation plus facile entre l'Enfant et sa grand-mère. Sainte Anne tend une volumineuse grappe de raisin pour nourrir son petitfils, un fruit qui fait référence à l'Eucharistie et au futur sacrifice du Christ, inscrit dans les textes sacrés que l'aïeule tient sur ses genoux.

Paris, musée du Louvre, département des Sculptures, RF 2712

Lorenzo Fasolo (Pavie, 1463 - Gênes, v. 1516-1518)

8. La Famille de la Vierge

1513

Bois transposé sur toile

L'iconographie de sainte Anne trinitaire s'enrichit parfois de la représentation des familles issues des deux mariages successifs d'Anne. Après la mort de Joachim, Anne aurait épousé Cléophas puis Salomé et donné naissance, à chaque union, à une fille prénommée Marie, l'une et l'autre mère des futurs apôtres du Christ. Dans ce grand retable, on retrouve cette iconographie de la sainte parenté : au centre Marie et

Jésus descendants de Joachim, à gauche les enfants de Cléophas et à droite ceux de Salomé. Chaque personnage tient un cartel pour être facilement identifié.
Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV. 352

Colin Nouailher (actif à Limoges au milieu du XVI^e siècle)

9. La Famille de la Vierge

1545

Emaux peints sur cuivre, or

Cette image de la sainte parenté présente au centre le groupe de sainte Anne trinitaire, en haut à droite les trois maris d'Anne et à gauche saint Joseph, l'époux de la Vierge Marie. Plus bas sont assises les deux demi-sœurs de la Vierge, Marie Cléophas et Marie Salomé avec leurs époux et enfants respectifs.

Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, ML 140

Léonard de Vinci (Vinci, 1452 - Amboise, 1519)

10. Etudes de composition pour une sainte Anne trinitaire avec saint Jean Baptiste ; dessins de machines
Vers 1500

Pierre noire reprise à la plume et à l'encre brune, puis au lavis gris et brun, quelques rehauts de blanc ; traces de stylet.

Cette étude préparatoire au grand carton de la National Gallery de Londres est une des premières pensées de Léonard sur le thème de sainte Anne trinitaire. Elle constitue une des plus belles illustrations des méthodes de travail de l'artiste qui laisse aller sa main à une exploration totalement libre de l'ordonnance de ses figures, pour en découvrir le meilleur agencement. C'est 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.

Londres, The British Museum, 1875,0612.17

Léonard de Vinci (Vinci, 1452 - Amboise, 1519)

12. Etude de composition pour une sainte Anne trinitaire avec un agneau

Vers 1500-1501

Pierre noire reprise à la plume et à l'encre brune, traces de stylet

Après le dessin préparatoire au carton de Londres (n° 10), Léonard décide d'inverser la composition et de remplacer saint Jean Baptiste par un agneau, symbole du futur sacrifice du Christ. Allongé sur les genoux de sa mère, Jésus tend les bras vers la gauche pour saisir l'animal dont les formes sont difficilement visibles car l'artiste est revenu plusieurs fois sur son projet, selon la pratique du « componimento inculto ». L'Enfant se retourne pour observer et rassurer les deux femmes, lesquelles, souriantes, semblent accepter son destin tragique.

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, RF 460

Léonard de Vinci (Vinci, 1452 - Amboise, 1519)

13. Etude de composition pour une sainte Anne trinitaire avec un agneau

Vers 1500-1501

Pointe métallique, pierre noire, repris à la plume avec deux encres brunes différentes

Dans cette esquisse, Léonard reprend les mêmes protagonistes que dans la précédente étude (n°12), mais il inverse une nouvelle fois le sens de la composition et dispose l'agneau au sol. L'action est plus dramatique : Marie retient très fermement Jésus pour l'empêcher d'aller vers son destin tragique. L'artiste a hésité sur la position de sainte Anne qui semble, quant à elle, vouloir rapprocher l'animal sacrificiel de l'Enfant.

Venise, Gallerie dell' Accademia, Gabinetto dei Disegni e Stampe, n. 230

Léonard de Vinci (Vinci, 1452 - Amboise, 1519)

14. Etude d'un enfant avec un agneau

Vers 1500-1501 (?)

Pierre noire

Sur les trois feuilles présentes ici, Léonard imagine la composition d'un enfant assis au sol saisissant un agneau. Le sujet et la technique graphique de ces études les apparentent aux réflexions sur la *Sainte Anne*. L'artiste a pu envisager cette solution finalement abandonnée dans ses différents cartons. On retrouve toutefois le motif dans un dessin au revers du panneau de la Sainte Anne du Louvre et dans des tableaux représentant la Vierge à l'Enfant avec saint Jean Baptiste, issus de l'entourage du maître (n°83).

Windsor Castle, RL 12539, prêté par Sa Majesté la Reine Elizabeth II

Léonard de Vinci (Vinci, 1452 - Amboise, 1519)

15. Etude d'un enfant avec un agneau ; jeune homme assis

Vers 1500-1501 (?)

Pierre noire

Avec le dessin suivant (no 14), cette étude constitue une des premières pensées de Léonard sur le thème de l'enfant saisissant un agneau. L'artiste trace rapidement son sujet à la pierre noire et n'hésite pas à revenir sur ses idées quitte à brouiller son esquisse. L'autre figure s'inspire de la composition antique de *Diomède tenant le Palladium*, représentée sur une célèbre intaille de la collection de Laurent le Magnifique.

Windsor Castle, RL 12540, prêté par Sa Majesté la Reine Elizabeth II

Léonard de Vinci (Vinci, 1452 - Amboise, 1519)

16. Etudes pour un enfant, avec un agneau, enfant agenouillé

Vers 1500-1501 (?)

Pierre noire, plume et encre brune

Sur cette feuille, Léonard clarifie ses idées sur le thème de l'enfant saisissant un agneau. L'artiste travaille d'abord à la pierre noire qu'il corrige ensuite à la plume et à l'encre brune. Dans le texte en haut, il a noté, de son écriture inversée habituelle, le nom de Savasorda, c'est-à-dire Abraham bar Hiyya Hanasi, auteur d'un important traité de mathématiques qu'il devait alors étudier. Son intérêt pour cette science est attesté par une lettre de Fra Pietro da Novellara à Isabelle d'Este rédigée le 14 avril 1501, au moment où le maître conçoit le second carton pour sa Sainte Anne.

Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 86.GG.725

Fra Pietro da Novellara

17. Lettre à Isabelle d'Este, marquise de Mantoue

3 avril 1501

Cette lettre constitue le plus ancien document sur le projet de *Sainte Anne* de Léonard de Vinci. Fra Pietro répond à une lettre d'Isabelle d'Este qui souhaite obtenir son portrait peint par le maître et s'enquiert donc de ses activités à Florence. Le Carme lui révèle que l'artiste conçoit alors le carton d'une sainte Anne trinitaire dont il fait une description précise. Certains détails différencient l'œuvre de la composition du tableau du Louvre : les figures sont dirigées vers la gauche et sainte Anne retient la Vierge qui veut empêcher l'Enfant de saisir l'agneau. Fra Pietro remarque également que deux assistants peignent des copies d'après les œuvres du maître et sous son contrôle.

Mantoue, Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga, E, XXVI, 3, b. 1103, c. 272

Léonard de Vinci (Vinci, 1452 - Amboise, 1519)

18. Etudes d'enfant

Vers 1500-1501

Pierre noire, plume et encre brune

La pose dynamique de cet enfant, la tête tournée dans une direction opposée à celle de son corps et ses bras tendus vers l'avant pour saisir quelque chose, se rapproche de celle de Jésus dans la composition de sainte Anne trinitaire. Son orientation vers la gauche pourrait en faire un exercice préparatoire au second carton de Léonard, décrit par Fra Pietro da Novellara en avril 1501 (n° 17). La rapidité de l'exécution à la pierre noire et la diversité des poses de l'enfant laissent penser que le maître a travaillé d'après un modèle vivant.

Windsor Castle, RL 12562, prêté par Sa Majesté la Reine Elizabeth II

Léonard de Vinci (Vinci, 1452 - Amboise, 1519)

19. Etude pour la tête de sainte Anne

Vers 1501

Sanguine, pierre noire et rehauts de blanc sur papier préparé beige

Par son sourire, sa pose et l'arrangement de sa coiffure, cette femme ressemble au personnage de sainte Anne. Elle est tournée vers la gauche comme les figures du second carton que Léonard achève en avril 1501. L'artiste s'exerce sans doute à composer une tête idéale, aux yeux baissés et au sourire délicat, pour sainte Anne qui devait être une véritable incarnation de la grâce, irradiant depuis le haut du tableau.

Windsor Castle, RL 12534, prêté par Sa Majesté la Reine Elizabeth II

Frères Brescianino (Raffaello Piccinelli ?)

20. Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant jouant avec un agneau

Vers 1515-1517

Huile sur bois

Ce tableau est très certainement une copie d'après le second carton conçu par Léonard après celui de Londres, et malheureusement perdu. On le connaît par la description de Fra Pietro da Novellara dans une lettre à Isabelle d'Este écrite en avril 1501 (n°17). Désormais, l'Enfant a rejoint l'agneau sur le sol et semble vouloir monter sur lui, alors que sa mère se penche pour l'en empêcher. Sainte Anne observe la scène en retenant sa fille, car le sacrifice du Christ ne peut être évité.

Madrid, Museo Nacional del Prado, P-505

Agostino Vespucci

30. Annotations en marge d'un incunable de Cicéron

Octobre 1503

De 1493 à 1530, Agostino Vespucci, collaborateur de Machiavel à la Seconde Chancellerie de Florence, a couvert son exemplaire des *Lettres familières* de Cicéron d'annotations philologiques, historiques et personnelles. à la lecture d'un passage où Cicéron se plaignant de n'avoir pas été suffisamment soutenu par certains sénateurs, compare sa situation avec celle d'une Vénus qu'Apelle, le plus célèbre peintre de l'Antiquité grecque, avait laissée inachevée, Vespucci note que c'est exactement là ce que Léonard fait dans toutes ses peintures. Il cite en exemple les visages de Lisa del Giocondo et de sainte Anne. Cette remarque, datée d'octobre 1503, constitue le premier témoignage sur le tableau du Louvre. à cette époque, l'artiste avait donc reporté sur son panneau les contours de son troisième carton et commencé à ébaucher la tête de sainte Anne. Que ces hommes aient voulu me voir sauf, je leur en sais un gré infini. J'eusse cependant aimé qu'ils ne se fussent point seulement soucieux de mon salut, à la manière des médecins, mais encore de me rendre, comme le font les masseurs, les forces et la couleur. Or, de même qu'Apelle mit toute la perfection de son art à polir la tête et le haut du sein de Vénus et laissa le reste de son corps à l'état de commencement, ainsi certains n'ont-ils travaillé qu'à ma tête et laissé le reste de mon corps inachevé et brut.

Heidelberg, Universitätsbibliothek, D 7620 qt. Inc., folio 11

Léonard de Vinci (Vinci, 1452 - Amboise, 1519)

21. Etude pour l'Enfant Jésus

Vers 1502-1503

Sanguine sur papier préparé rouge

Sur trois feuilles de papier préparé de couleur rouge, Léonard a tracé à la sanguine des études pour l'Enfant Jésus. Cette technique « rouge sur rouge » lui permet d'obtenir de subtils contrastes d'ombre et de lumière pour ces croquis dessinés rapidement et sans doute d'après nature. Ces feuilles, dans lesquelles le maître cherche la pose la plus naturelle pour sa figure, constituent un travail préliminaire. Il étudie ici l'ensemble de la jambe droite, qui assure la stabilité du personnage mais qui sera finalement à moitié cachée dans le tableau.

Venise, Gallerie dell'Accademia, Gabinetto Disegni e Stampe, n. 217

Léonard de Vinci (Vinci, 1452 - Amboise, 1519)

23. Etudes pour l'Enfant Jésus

Vers 1502-1503

Traces de stylet, sanguine et traces de rehauts de blanc sur papier préparé rouge

Léonard a tracé sur cette feuille huit croquis qui vont de l'esquisse d'un contour au dessin très fini du visage central. Dans chaque étude, il varie très subtilement la position de l'Enfant et analyse aussi bien des détails que l'ensemble de la figure. L'enfant croqué en haut à droite est ceint d'un tissu autour de la taille, qui correspond à celui que la Vierge tient entre ses mains pour retenir son fils. On le voit dans plusieurs versions d'atelier de la *Sainte Anne*, mais non dans l'original où l'artiste n'eut sans doute pas le temps de le peindre.

Venise, Gallerie dell'Accademia, Gabinetto Disegni e Stampe, n. 257

Léonard de Vinci (Vinci, 1452 - Amboise, 1519)

22. Etude pour l'Enfant Jésus

Vers 1502-1503

Sanguine et traces de rehaut de blanc sur papier préparé rouge

Dans cette étude pour le buste de Jésus, le corps présente une musculature un peu plus développée que celle de l'Enfant du tableau. Le maître l'a sans doute dessiné en s'inspirant d'un modèle vivant, peut-être un jeune apprenti de l'atelier. Léonard semble avoir trouvé la position définitive et il cherche désormais à en saisir le volume, particulièrement au niveau de l'attache de l'épaule au corps, par un travail rapide de hachures tracées de la main gauche, un signe caractéristique de ses dessins.

Windsor Castle, RL 12538, prêté par Sa Majesté la Reine Elizabeth II

Léonard de Vinci (Vinci, 1452 - Amboise, 1519)

24. Etude pour la tête de sainte Anne

Vers 1502-1503

Pierre noire

Ce dessin est très certainement préparatoire à la tête de sainte Anne dans le troisième carton imaginé par Léonard : on y retrouve en effet les mêmes voiles opaques qui cachent les cheveux et la retombée d'un pan de tissu sur un côté. Ce visage, à la beauté idéalisée et au léger sourire, est simplement tracé à la pierre noire, très délicatement estompée afin de créer d'imperceptibles passages de l'ombre à la lumière. La douceur des transitions lumineuses est comparable à l'effet de sfumato recherché par l'artiste dans sa peinture.

Windsor Castle, RL 12533, prêté par Sa Majesté la Reine Elizabeth II

Anonyme italien du XVII^e siècle

27. Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant Jésus jouant avec un agneau

Vers 1680-1690

Plume et encre brune

Selon l'inscription portée au bas de la feuille, ce dessin reproduit un grand carton attribué à Léonard de Vinci, qui appartenait alors au peintre milanais Giorgio Bonola. Cette œuvre très célèbre, disparue à Budapest au cours de la Seconde Guerre mondiale, est connue par d'anciennes photographies. Elle constitue la copie la plus détaillée et sans doute la plus fidèle du troisième et dernier carton conçu par le maître et dont les contours furent reportés sur le panneau de bois du Louvre.

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, INV. 2561

Andrea Bianchi, dit il Vespino (actif à Milan dans la première moitié du XVII^e siècle)

26. Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant Jésus jouant avec un agneau

Vers 1611-1618

Huile sur toile

Cette peinture reproduit à la même échelle le troisième carton de Léonard de Vinci. Elle s'inspire très certainement de la copie du carton original, peut-être dessinée par un assistant du maître dans son atelier. Cette œuvre, disparue à Budapest lors de la Seconde Guerre mondiale, était très célèbre dès le début du xvii^e siècle, autant que le carton de Londres, conservé alors, lui aussi, dans une collection particulière de Milan.

Milan, Veneranda Biblioteca Ambrosiana inv. 819

Attribué à Bernardino Lanino

28. Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant Jésus jouant avec un agneau

Vers 1543-1550 (?)

Pierre noire, lavis brun, rehauts de blanc sur cinq feuilles de papier

Ce grand dessin reproduit dans les mêmes proportions le troisième et dernier carton, malheureusement perdu, conçu par Léonard de Vinci pour sa *Sainte Anne*. Le maître a transposé sur son panneau cette composition dont les ornements, coiffures et drapés, sont différents de ceux que l'on voit sur le tableau du Louvre : la tête de sainte Anne est recouverte de voiles opaques qui la vieillissent par rapport à sa fille, et le manteau de la Vierge remonte dans son dos. à cet endroit, on distingue la main de sainte Anne, qui semble vouloir retenir Marie.

Turin, Accademia Albertina delle Belle Arti

Attribué à Bernardino Lanino

(Vercelli [?], vers 1512 - Vercelli, 1581-1583)

29. *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant Jésus jouant avec un agneau*

Vers 1543-1550 (?)

Bois

Dès la première moitié du XVI^e siècle, la composition du troisième carton de Léonard de Vinci fut copiée à maintes reprises, aussi bien sous forme de nouveaux cartons que de versions peintes. Ce tableau, attribué à Bernardino Lanino et qui provient d'une église de Milan, offre une image fidèle et de même proportion que l'invention du maître. On y remarque certains détails difficilement visibles dans d'autres copies, tels le linge tenu par la Vierge pour retenir Jésus ou la main de sainte Anne prête à l'en empêcher.

Milan, Pinacoteca Nazionale di Brera, reg. cron. 518

Francesco Pandolfini

31. *Lettre à la Seigneurie de Florence*

Blois, 12 janvier 1507

Florence, Archivio di Stato di Firenze, Signori, Responsive originali, 29, c. 6 r – 6 v

Dans cette lettre du 14 janvier 1507, Francesco Pandolfini, ambassadeur de la république de Florence à la cour de France, informe son gouvernement du souhait du roi Louis XII que Léonard demeure à Milan, où il s'était réinstallé en juin 1506. Le maître n'avait en effet obtenu de la République florentine qu'une permission d'absence de trois mois, puisqu'il devait poursuivre l'exécution de la *Bataille d'Anghiari*, une vaste fresque décorant la salle du Grand Conseil du palais de la Seigneurie.

De Blois, le XII^e jour de janvier MDVI Francesco Pandolphino, Ambassadeur, Serviteur de Vos Très Hautes Seigneuries

Louis XII

32. *Lettre à la Seigneurie de Florence*

Blois, 14 janvier 1507

Florence, Archivio di Stato di Firenze, Diplomatico, Riformagioni, Atti pubblici

Déterminé à commander des peintures à Léonard de Vinci, Louis XII écrit en personne à la Seigneurie de Florence pour que le maître demeure dans la ville de Milan, dont il était duc depuis 1499. La République céda aux fermes pressions du souverain, qui rejoignit l'artiste en Lombardie en avril 1507.

Esript a Bloys le XIII^e jour de janvier. Loys; Robertet.

Charles d'Amboise

33. *Lettre à la Seigneurie de Florence*

Milan, 15 août 1507

Florence, Archivio di Stato di Firenze, Signori, Responsive originali, 30, folio 164

La difficile succession de son oncle Francesco oblige finalement Léonard de Vinci à repartir pour quelques mois en Toscane. Louis XII, qui le considère désormais comme son « peintre et ingénieur ordinaire », demande aux Florentins, le 26 juillet 1507, que le procès opposant l'artiste à ses demi-frères ne s'éternise pas. Le 15 août, Charles d'Amboise insiste pour que Léonard revienne rapidement et termine un tableau pour le roi.

Le tout vostre d'Amboyze Lieutenant general du Roi Outre-Monts Grand Maitre et Marechal de France

Léonard de Vinci

34. *Minute d'une lettre à Charles d'Amboise*

Milan, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Codex Atlanticus, folio 872 recto

Au printemps 1508, Léonard rédige depuis Florence plusieurs brouillons de lettres destinées aux autorités françaises de Milan, afin de préparer son retour en Lombardie. Pour justifier une pension, il souligne qu'il emportera avec lui « deux tableaux de Notre Dame de grandeur différente ». Parmi les rares œuvres auxquelles l'artiste travaille certainement en ces années, figure la *Sainte Anne*, qui doit correspondre à la plus grande des deux Madone. C'est donc pour le souverain qu'il décide de poursuivre l'exécution de son tableau sans doute encore à peine ébauché, et d'en renouveler profondément l'image.

Léonard de Vinci (Vinci, 1452 - Amboise, 1519)

35. *Etude pour la tête de la Vierge*

Vers 1507-1510

Pierre noire, sanguine et rehauts de blanc (?)

Dans cette étude préparatoire, Léonard décide de modifier la coiffure de la Vierge telle qu'il l'avait précédemment conçue dans son troisième carton. La disposition en est désormais plus sophistiquée, avec une tresse et des voiles transparents disposés en plis froncés ou assemblés en turban sur le haut de la tête. Cet arrangement ne se retrouve pas dans le tableau du Louvre mais dans plusieurs versions d'atelier, preuve que le dessin appartient à une phase intermédiaire de sa réflexion sur l'œuvre. La carnation du visage est rendue par une admirable fusion de la pierre noire estompée et de fins traits parallèles à la sanguine, qui crée des transitions lumineuses très subtiles.

New York, The Metropolitan Museum of Art, 1951 51.90

D'après Léonard de Vinci

36. *Tête de la Vierge*

Vers 1508-1513 (?)

Pierre noire, sanguine et pastel

Cette copie s'inspire manifestement de la feuille de New York exposée à côté. Elle en reprend l'échelle et révèle sans doute ses dimensions originales. Toutefois, elle en simplifie certaines parties, notamment dans la description de la coiffure. La proximité formelle et technique de ce dessin avec l'original pourrait indiquer une exécution dans l'atelier du maître.

Vienne, Albertina, Inv. 17613

D'après Léonard de Vinci

37. *Tête de la Vierge*

Vers 1510-1520 (?)

Sanguine sur papier préparé rouge

La tête de la Vierge représentée sur cette feuille ressemble à celle du dessin préparatoire de Léonard conservé au Metropolitan Museum. Mais, contrairement à la copie de cette étude conservée à Vienne (n°36), la coiffure est ici plus précisément décrite, le copiste s'étant manifestement fondé sur un document plus clair. La figure s'approche, en fait, davantage des versions peintes de la *Sainte Anne* reproduisant la composition dans un état intermédiaire, notamment du tableau de Los Angeles (n°50).

Milan, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, F 263 inf. n. 76

D'après Léonard de Vinci

38. Tête de sainte Anne

Vers 1510-1520 (?)

Pierre noire et sanguine

Ce dessin représente le buste de sainte Anne à la même dimension que dans le tableau du Louvre et avec une coiffe très proche : les cheveux, séparés par une raie centrale, sont rassemblés derrière la tête, et deux tresses s'entrecroisent sur le dessus ; un voile transparent recouvre l'ensemble jusqu'à l'arcade sourcilière et retombe sur les épaules de part et d'autre du visage ; le fin tissu est savamment animé par des plis, froncés devant les tresses et formant un turban au-dessus. La technique et la facture incitent à considérer cette feuille comme une copie, peut-être dessinée dans l'atelier, d'après un original perdu, sans doute conçu par Léonard au même moment que l'étude pour la tête de la Vierge de New York (n°35).

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, INV. 2564

D'après Léonard de Vinci

39. Tête de sainte Anne

Vers 1510-1520 (?)

Sanguine et pierre noire

Ce dessin de la tête de sainte Anne possède les mêmes proportions et la même coiffure que celles de la feuille exposée à gauche (n° 38). Cette nouvelle copie d'après un original perdu du maître présente toutefois une différence dans la coiffure : la tresse disparaît ici sous un voile à gauche, alors qu'on la voit descendre entièrement dans la feuille du Louvre comme dans les versions peintes par l'atelier. Cette particularité se retrouve cependant dans le tableau de Léonard, dont a dû s'inspirer le copiste.

Vienne, Albertina, Inv. 53

Attribué à **Daniele da Volterra**, d'après Léonard de Vinci

40. Tête de sainte Anne

Vers 1545-1550 (?)

Pierre noire

On retrouve sur cette feuille la même composition que dans le dessin de Vienne accroché à gauche. Le style rappelle l'art de Daniele da Volterra. L'artiste, actif à Rome, a pu copier un dessin de Léonard, ou de son entourage, conservé dans une collection romaine, suite au séjour du maître dans la Ville éternelle entre 1513 et 1516.

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, INV. 2562

Léonard de Vinci (Vinci, 1452 - Amboise, 1519)

41. Étude pour le manteau de la Vierge

Vers 1507-1510

Pierre noire, lavis gris et rehauts de blanc

Léonard conçoit ici une nouvelle disposition de l'habit de la Vierge : désormais, son manteau tombe naturellement dans le dos et est animé par de savants plis arrondis qui donnent l'impression d'un enroulement continu de l'étoffe. La photographie infrarouge du tableau du Louvre a démontré que Léonard avait commencé à mettre en place cette étude mais qu'il y renonça finalement, contrairement à ses assistants qui la copièrent précisément dans leur propre version.

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, INV. 2257

Léonard de Vinci (Vinci, 1452 - Amboise, 1519)

42. Étude pour le bras de la Vierge

Vers 1507-1510

Pierre noire, lavis gris, rehauts de blanc, sanguine, plume et encre brune sur papier préparé rouge

Pour le drapé du bras droit de la Vierge, qui occupe une place centrale et structure le mouvement de la composition en diagonale, Léonard décide de remplacer la simple étoffe prévue dans son carton par un tissu transparent, disposé en de nombreux plis circulaires rendus avec virtuosité. Il a ensuite transposé cette forme dans son tableau, comme ses élèves qui la reproduisent dans leur copie. Cette feuille est caractéristique des dessins tardifs de l'artiste, dans lesquels il expérimente une fusion des différents matériaux utilisés, afin d'obtenir une étude au caractère très pictural, avec un relief et des transitions lumineuses d'une subtilité comparable à celle qu'il recherche dans sa peinture.

Windsor Castle, RL 12532, prêté par Sa Majesté la Reine Elizabeth II

Léonard de Vinci (Vinci, 1452 - Amboise, 1519)

43. Étude pour le manteau de la Vierge

Vers 1507-1513

Pierre noire, lavis gris et rehauts de blanc

La forme dessinée ici ne se retrouve dans aucune des versions de la *Sainte Anne* peintes par l'atelier, ni dans l'original. Par sa technique graphique, elle s'apparente aux dessins de la première étape de modernisation du carton préparatoire, que l'on peut situer vers 1507-1510. Elle pourrait être une réflexion initiale menant à l'étude du Louvre (n°41), une pensée parallèle finalement abandonnée, ou une évolution vers la forme définitive.

Dans la zone supérieure du drapé, les contrastes sont très soutenus et la fusion des matériaux produit un saisissant effet pictural, avec une tonalité bleutée proche de celle du tableau.

Windsor Castle, RL 12530, prêté par Sa Majesté la Reine Elizabeth II

Léonard de Vinci (Vinci, 1452 - Amboise, 1519)

44. Étude de paysage

Vers 1500-1510

Sanguine

Avec ses formes esquissées et des traits parfois discontinus, cette étude de paysage, dessinée simplement à la sanguine, a l'apparence d'un croquis rapide d'après nature. La composition rappelle le premier plan de montagnes de la *Sainte Anne* du Louvre, dans laquelle la grande formation située à droite du visage de la sainte est d'autant plus imposante qu'elle s'élève à côté de rochers plus bas sur la gauche.

Windsor Castle, RL 12405, prêté par Sa Majesté la Reine Elizabeth II

Léonard de Vinci (Vinci, 1452 - Amboise, 1519) et **Francesco Melzi** (Milan, v. 1491-1493 - Vaprio d'Adda [?], v. 1570)

45. Études de paysage et de pied

Vers 1508-1511

Sanguine

Cette feuille préparée de couleur rouge a d'abord servi à l'un des élèves préférés de Léonard, Francesco Melzi, pour une étude de pied qui s'inspire de celui de la Vierge dans le carton de Londres et qui lui servit pour composer le tableau de Vertumne et Pomone conservé à Berlin. Le maître a ensuite repris la feuille à son assistant pour ébaucher dans un coin une petite chaîne de montagnes. Sa facture rapide pourrait indiquer un travail d'après nature. Milan, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Codex Resta, F 261 inf. n. 35 bis, p. 30 recto

Léonard de Vinci (Vinci, 1452 - Amboise, 1519)

46. Études de paysage

Vers 1508-1513

Sanguine et rehauts de blanc sur papier préparé rouge clair

Pour la représentation du paysage de la *Sainte Anne*, Léonard a conçu plusieurs études, sans doute faites directement d'après les chaînes de montagnes des Alpes, visibles depuis les environs de Milan. Sur ce papier préparé de couleur rouge, l'artiste a tracé à la sanguine les cimes des massifs, puis a construit leur relief en ombrant certains versants par l'estompe et en éclairant d'autres avec des rehauts de blanc irrégulièrement posés. Il obtient ainsi de subtiles transitions lumineuses qu'il transposa dans son tableau à cette époque, en utilisant cette fois de savants mélanges de lapis-lazuli et de blanc de plomb. Windsor Castle, RL 12410, prêté par Sa Majesté la Reine Elizabeth II

Léonard de Vinci (Vinci, 1452 - Amboise, 1519)

47. Recto : Étude d'arbres

47. Verso : Étude d'arbre

Sanguine

Vers 1500-1505

Léonard analyse ici l'incidence de la lumière sur des arbres formant une masse confuse où la couleur et la lumière ne cessent de varier, du fait de la densité et du mouvement des feuilles. Ce genre d'étude a très certainement servi au maître pour la représentation de l'arbre de la *Sainte Anne* dont la structure, bien visible dans la réflectographie infrarouge, a été entièrement peinte avant d'être partiellement cachée par le feuillage. Malheureusement, la couleur verte originale des feuilles est perdue à cause de l'altération irrémédiable du pigment utilisé par l'artiste.

Windsor Castle, RL 12431, prêté par Sa Majesté la Reine Elizabeth II

Léonard de Vinci (Vinci, 1452 - Amboise, 1519)

48. Étude de rochers

Plume et encre brune, traces de pierre noire

Vers 1500-1510

Dans le carton de Londres comme dans le tableau du Louvre, Léonard souhaitait installer son groupe de figures sur un sol de stratifications rocheuses, parsemé de galets façonnés par une eau dépeinte sous l'apparence d'un voile transparent. Pour obtenir l'extraordinaire qualité du résultat, il mena une étude précise de la formation des rochers. Dans ce dessin, l'artiste semble cependant non pas tant copier fidèlement un motif précis que restituer la force créatrice de la nature. Avec un trait de plume d'une grande assurance, il représente en partie basse des couches horizontales calmement superposées qui, soudainement, semblent faire surgir de façon continue et saccadée de nouvelles roches.

Windsor Castle, RL 12394, prêté par Sa Majesté la Reine Elizabeth II

Léonard de Vinci (Vinci, 1452 - Amboise, 1519)

49. Étude de formations rocheuses

Vers 1508-1511

Pierre noire

Léonard met ici en scène le surgissement énergique de la roche, qui semble pousser en oblique des profondeurs de la terre. La force de l'eau que l'on voit s'écouler et chuter en cascade, en bas à gauche, doit être à l'origine de ces formes étranges et chaotiques. Ce type de paysage, dans lequel les éléments semblent s'affronter, évoque le premier plan montagneux de la *Sainte Anne*, dans lequel l'écoulement des eaux semble avoir déplacé et déformé la terre.

Windsor Castle, RL 12397, prêté par Sa Majesté la Reine Elizabeth II

Léonard de Vinci (Vinci, 1452 - Amboise, 1519)

74. Croquis et notes sur l'incidence de la lumière sur des objets

Vers 1490-1491

Styilet, plume et encre brune

Pour Léonard, l'art doit être fondé sur une connaissance théorique de la nature et de son fonctionnement, ce qu'il appelle « la science de la peinture ». Les pages de ce manuscrit, dans lesquelles il étudie l'incidence d'une source lumineuse sur des corps opaques produisant une grande variété d'ombres et de lumières dérivatives, en est une saisissante démonstration. L'intelligence de la subtilité des contrastes d'ombre et de lumière lui a permis de développer une technique picturale très raffinée recherchant un effet de sfumato, c'est-à-dire de transitions imperceptibles entre les clairs et les sombres. Paris, Bibliothèque de l'Institut de France, Manuscrit C, folios 4 verso, 5 recto

Léonard de Vinci (Vinci, 1452 - Amboise, 1519)

75. Croquis et notes sur le mouvement de l'eau

Vers 1497

Plume et encre brune

De nombreuses pages de ce carnet sont consacrées au thème du mouvement de l'eau et devaient préparer un véritable traité sur le sujet. Sur la feuille de gauche, Léonard a dessiné une chute, dont il analyse les mouvements violents dans le croquis comme dans le texte rédigé en bas. Il s'intéresse plus particulièrement à l'eau qui rejaillit au-dessus de la chute et à la compression consécutive de l'air entre les différentes masses liquides. Cette étude rappelle les chutes d'eau du paysage de la *Sainte Anne*, à gauche de l'épaule de la Vierge, où l'on remarque le même jaillissement de l'eau dans l'air.

Paris, Bibliothèque de l'Institut de France, Manuscrit I2, folios 21 verso, 22 recto

Atelier de Léonard de Vinci (?)

53. Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant jouant avec un agneau

Vers 1508-1513

Sanguine, pierre noire et rehauts de blanc sur papier préparé rouge

Ce dessin reproduit la composition de la *Sainte Anne*, telle que Léonard l'a renouvelée à Milan vers 1507-1510. Ses principales caractéristiques, notamment le drapé arrondi du manteau dans le dos de la Vierge ou les coiffures des deux mères, reprennent en effet les dessins préparatoires du maître présentés dans cette salle. Le dessinateur a probablement copié la version conservée à Los Angeles (n°50), qui est la plus fidèle aux idées du maître.

Venise, Gallerie dell'Accademia, Gabinetto dei Disegni e Stampe, n. 159

Artiste lombard du début du XVI^e siècle, atelier de Léonard de Vinci (?)

51. Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant jouant avec un agneau

Vers 1508-1513 (?)

Bois transposé sur toile

Hormis le paysage, l'œuvre s'inspire précisément de l'état intermédiaire de la composition mise au point par Léonard à Milan vers 1507-1510. Le tableau madrilène se distingue des autres versions inspirées de ce modèle par une nette simplification des formes. Le copiste semble avoir reproduit le tableau de Los Angeles (n°50) au cours de son exécution picturale car son œuvre présente certains détails qui furent corrigés par l'auteur du panneau américain, tel que le pan de la robe de sainte Anne reposant sur le sol, dissimulé dans un second temps.

Madrid, Museo Nacional del Prado, P-349

Atelier de Léonard de Vinci

50. Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant jouant avec un agneau

Vers 1508-1513

Huile sur bois (peuplier)

Très célèbre à Milan au moins depuis le début du XVII^e siècle, cette version d'atelier de la *Sainte Anne* reproduit la composition à la même échelle, mais dans un état intermédiaire conçu par Léonard à Milan vers 1507-1510.

L'élève, vraisemblablement Salai ou Melzi, s'est inspiré à la fois du tableau original en cours d'exécution et des nouvelles études préparatoires – présentées dans cette salle – pas encore mises en place par le maître sur son panneau, certaines étant d'ailleurs ultérieurement écartées. L'œuvre montre de nombreuses initiales absentes du tableau du Louvre inachevé : le paysage intermédiaire, situé entre le sol et le cours d'eau au fond, est agrémenté de fleurs et d'arbustes sur une terre vallonnée, et les deux femmes sont parées de sandales et de vêtements brodés.

Los Angeles, University of California, Armand Hammer Museum of Art, Willitts J. Hole Collection, 39.40.16546.12/49.

Atelier de Léonard de Vinci

52. Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant jouant avec un agneau

Vers 1508-1513

Huile sur bois (peuplier)

De même proportion que le panneau du Louvre, cette version d'atelier reproduit la composition de la *Sainte Anne*, telle que Léonard l'a conçue à Milan vers 1507-1510. Le manteau de la Vierge et les coiffures des deux mères s'inspirent en effet des dessins préparatoires présentés dans cette salle, que le maître utilisa en partie dans son propre panneau. Si les expressions des personnages paraissent un peu figées et le dessin des drapés rigide par rapport au tableau de Los Angeles accroché à gauche, le paysage d'inspiration flamande, alors très à la mode en Italie est d'une si belle qualité que l'on pourrait imaginer qu'il a été composé par un autre peintre que celui qui exécuta les figures.

Paris, collection particulière

Atelier de Léonard de Vinci

56. Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant jouant avec un agneau

Vers 1514-1516 (?)

Bois

Cette copie illustre un second état intermédiaire de la composition, successif à celui de la période milanaise mais pas encore définitif. La réflectographie infrarouge du tableau a révélé que son auteur avait d'abord repris le schéma élaboré par le maître à Milan. Dans un second temps, il a modifié la forme du manteau de la Vierge en s'inspirant de l'un des nouveaux dessins préparatoires que Vinci utilisa pour son propre panneau, et qui est accroché à gauche (n°55) : désormais les plis arrondis dans le dos de Marie font place à une disposition plus naturelle et le revers de l'étoffe est de la même couleur bleu que le devant. Le paysage est en revanche plus personnel.

Florence, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 737

Atelier de Léonard de Vinci

57. *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant jouant avec un agneau*

Vers 1514-1516 (?)

Huile sur vélin collé sur bois

Cette version de la *Sainte Anne* présente le même état de la composition que le tableau voisin provenant des Offices. L'arrangement des plis du manteau dans le dos de la Vierge est en effet similaire, tout comme le revers bleu du tissu. D'autres éléments semblent s'inspirer des copies présentées auparavant, ainsi le paysage ressemble-t-il beaucoup au tableau de la collection particulière (n°52). Cet assemblage de motifs présents dans différentes versions peintes au cours de la longue création de l'original incite à placer l'exécution de cette miniature dans l'atelier du maître. On serait tenté de l'attribuer à Francesco Melzi, qui avait la réputation d'être un grand miniaturiste dès la fin du XVI^e siècle.

Stourhead (Wiltshire), The Hoare Collection, (The National Trust)

Léonard de Vinci (Vinci, 1452 - Amboise, 1519)

54. *Étude pour le manteau de la Vierge*

Vers 1514-1516 (?)

Pierre noire sur papier préparé rouge

Il n'est pas aisé de situer cette étude pour le manteau de la Vierge dans l'évolution formelle du projet de la *Sainte Anne* : l'arrangement des plis ne correspond pas exactement à celui des versions peintes par des membres de l'atelier entre 1508 et 1513, ni à celui de l'original. Sa technique, pierre noire sur un papier préparé rouge, s'apparente cependant à celle des derniers dessins conçus par Léonard pour son œuvre.

Windsor Castle, RL 12531, prêté par Sa Majesté la Reine Elizabeth II

Léonard de Vinci (Vinci, 1452 - Amboise, 1519)

55. *Étude pour le manteau de la Vierge*

Vers 1514-1516 (?)

Pierre noire, rehauts de blanc, traces de lavis brun

Sur cette feuille, Léonard a dessiné la forme définitive de l'extrémité du manteau de la Vierge, telle qu'il l'a peinte dans son tableau. Il renonce ainsi au drapé arrondi qu'il avait préparé dans la merveilleuse étude du Louvre (n°41) et commencé à mettre en place sur son panneau. Il choisit une forme plus simple, qui n'est pas sans rappeler celle de son carton préparatoire conçu vers 1502-1503. La technique graphique du dessin, privilégiant la pierre noire, est caractéristique de ses dernières années.

Windsor Castle, RL 12529, prêté par Sa Majesté la Reine Elizabeth II

Léonard de Vinci (Vinci, 1452 - Amboise, 1519)

59. *Études pour la robe de sainte Anne*

Vers 1516-1519

Pierre noire et rehauts de blanc sur papier ocre jaune

Cette étude pour la robe de sainte Anne est tracée sur un papier possédant un filigrane caractéristique d'une production française. Entre 1516 et 1519, Léonard, installé dans le château du Clos Lucé, continua donc à perfectionner toutes les parties de la *Sainte Anne* qu'il lui restait à peindre. L'artiste réfléchit ici non pas à une nouvelle disposition de la draperie, qui devait déjà être ébauchée sur son panneau, mais plutôt à une amélioration de ses contours. La mort l'empêcha néanmoins de transposer cette idée sur son tableau qui demeura inachevé. La restauration a permis de découvrir dans cette zone de l'œuvre quelques traits de lapis-lazuli construisant une forme jamais complétée.

Windsor Castle, RL 12527, prêté par Sa Majesté la Reine Elizabeth II

Léonard de Vinci (Vinci, 1452 - Amboise, 1519)

60. *Études pour la robe de sainte Anne*

Vers 1516-1519

Pierre noire et rehauts de blanc sur papier préparé gris

Comme dans l'étude précédente, Léonard cherche à modifier les contours de la robe de sainte Anne, en diminuant ici la longueur du grand pli partant du genou, de droite vers la gauche. Les contours ont un caractère parfois légèrement hésitant, caractéristique de la facture des derniers dessins du maître, alors âgé d'environ soixante-cinq ans.

Windsor Castle, RL 12526, prêté par Sa Majesté la Reine Elizabeth II

Léonard de Vinci ou un élève (?)

61. *Étude pour la robe de la Vierge*

Vers 1516-1519

Pierre noire et rehauts de blanc sur papier préparé gris

Cette feuille, possédant le filigrane d'un papier français, reproduit presque exactement la disposition finale du drapé de la robe de la Vierge, telle qu'elle fut peinte dans le tableau du Louvre. Comparée aux deux dessins nettement plus subtils pour la robe de sainte Anne, elle présente une minutie un peu studieuse, qui donne l'impression d'une copie. Mais dans ces deux esquisses, Léonard cherchait une forme, alors qu'il définit ici les contours précis d'une disposition retenue, prête à être transposée en peinture. Il est possible que le maître, alors assez âgé et diminué, ait tracé ses dernières études très finies avec une facture plus contrôlée.

Windsor Castle, RL 12528, prêté par Sa Majesté la Reine Elizabeth II

D'après Léonard de Vinci

62. *Pied gauche de l'Enfant Jésus et pied droit de sainte Anne*

Vers 1516-1519 (?)

Pierre noire, rehauts de blanc sur papier préparé gris

Trois feuilles de Windsor (n°s 62, 63 et 64) représentent, dans les mêmes proportions, les quatre pieds visibles dans la *Sainte Anne*. La préparation de ces papiers est très soignée, avec une couleur identique posée de façon homogène sur toute la surface. Leur technique les apparente à des dessins tardifs de Léonard, mais leur facture est assez médiocre : les contours sont tracés de façon un peu hésitante et le modelé est imparfaitement rendu. Il s'agit clairement de copies d'après l'état définitif du tableau, faites sans doute en France par un membre de l'atelier, peut-être Francesco Melzi.

Windsor Castle, RL 12535, prêté par Sa Majesté la Reine Elizabeth II

D'après Léonard de Vinci

63. *Pied de la Vierge Marie*

Vers 1516-1519 (?)

Pierre noire, rehauts de blanc sur papier préparé gris

Windsor Castle, RL 12536, prêté par Sa Majesté la Reine Elizabeth II

D'après Léonard de Vinci

64. *Pied de sainte Anne*

Vers 1516-1519 (?)

Pierre noire, rehauts de blanc sur papier préparé gris

Windsor Castle, RL 12537, prêté par Sa Majesté la Reine Elizabeth II

Antonio de Beatis

58. Récit de la visite du cardinal Louis d'Aragon chez Léonard, au château de Cloux, le 10 octobre 1517

Le 10 octobre 1517, Léonard de Vinci reçut au château de Cloux, appelé aussi le Clos Lucé, la demeure dans laquelle François I^{er} l'avait installé, le cardinal d'Aragon et sa suite, alors en visite à la cour de France. Il leur montra plusieurs de ses carnets et surtout trois tableaux, dont la Sainte Anne. Le secrétaire du cardinal, Antonio de Beatis, nota que le maître était paralysé de la main droite et qu'un élève, Francesco Melzi, se trouvait auprès de lui. Naples, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, Ms. X.F. 28, folio 77

65. État prévisionnel des recettes et dépenses du duché de Milan pour l'année 1518

Paris, Archives nationales, J 910, fasc. 6, p. 87

L'état des recettes et dépenses du duché de Milan pour l'exercice de l'année 1518, de la somme considérable de 2 604 livres, 3 sols, 4 deniers tournois, en contrepartie de la livraison au roi de quelques tableaux.

Ce document correspond très certainement au règlement de la dévolution des tableaux de Léonard, dont le testament, dicté à Amboise le 23 avril 1519, ne fait aucune mention. François I^{er} obtenait ainsi les œuvres du maître, tandis que le disciple préféré de Léonard, par une grâce ultime, obtenait leur contre-valeur financière directement versée sur les caisses du duché de Milan où il vivait alors. Transcription : « À Messire Salay de Pietredorain peintre pour quelques tables de peinture qu'il a baillées au Roy En rapportant sa quittance seullement IIM VIC IIII l. III s. IIII d. t. »

Janus Lascaris (Constantinople, 1445 - Rome, 1534)

68. Épigramme sur la Sainte Anne de Léonard (dans Iani Lascaris Rhyndaceni Epigrammata, Paris, 1527) 1527

Reims, bibliothèque Carnegie, Res. P 341/2

Humaniste et diplomate grec, Janus Lascaris eut plusieurs occasions d'admirer la Sainte Anne de Léonard : à Rome entre 1513 et 1516, mais également en France entre 1520 et 1529. Elle était alors conservée, comme le rapporte Paolo Giovio, dans la chapelle de l'une des résidences royales. En 1527 fut publié à Paris le recueil des épigrammes grecques et latines de Lascaris, dont l'une reprend la comparaison de la Sainte Anne et de la Vénus d'Apelle, qui avait été l'objet, vingt-cinq ans plus tôt, des réflexions d'Agostino Vespucci dans son exemplaire des *Lettres familières* de Cicéron : « Sur l'image inachevée de sainte Anne. Afin que des Anciens, en ta perfection, Tu ne vainques les célèbres tableaux, Le grand Vinci, ton peintre, Anne, s'en est allé. Mais plus que la Vénus qu'Apelle n'acheva, C'est toi que la postérité, Admirante et zélée, Vénérera. »

Paolo Giovio (Côme, 1486 - Florence, 1552)

67. Vie de Léonard de Vinci (dans Giuseppe Bossi, Del Cenacolo di Leonardo da Vinci, Milan, 1810)

Vers 1525-1526

Paris, Bibliothèque centrale des Musées nationaux, 7H5, p. 20

Léonard de Vinci (Vinci, 1452 - Amboise, 1519)

66. Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant jouant avec un agneau, dite La Sainte Anne

Vers 1503-1519

Huile sur bois (peuplier)

La *Sainte Anne* est le fruit d'un long processus de création qui débuta à Florence vers 1500. On peut distinguer trois phases principales dans l'exécution de l'œuvre, chacune élaborée par des études préparatoires et documentée par plusieurs copies faites par des membres de son atelier ou des suiveurs. La première étape se situe vers 1503, lorsque Léonard reporte les contours de son troisième et dernier carton sur le panneau de bois puis commence la peinture. Après une probable période d'interruption, il reprend son tableau, sans doute à partir de 1507, à Milan et pour Louis XII. Il modifie alors tous les ornements de son invention et peint la plus grande partie de son œuvre lors de ce séjour lombard, entre 1508 et 1513. Mais après son départ en 1513, Léonard poursuit encore sa réflexion, à Rome et en France, et apporte d'ultimes corrections, laissant finalement son chef-d'œuvre inachevé à sa mort, le 2 mai 1519.

Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV. 776

La restauration de la *Sainte Anne* a bénéficié du soutien de M. Barry Lam, Chairman de Quanta Computer, Taïwan.

Léonard de Vinci (Vinci, 1452 - Amboise, 1519)

11. Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant Jésus bénissant saint Jean Baptiste, dite Carton de Burlington House

Vers 1500

Pierre noire, rehauts de blanc sur un montage de huit feuilles de papier collées sur toile

Le carton de Londres constitue le premier projet de Léonard pour sa composition de sainte Anne trinitaire. Mais le maître ne s'en servit jamais, comme le démontre l'absence de toute marque mécanique servant au report du dessin sur un panneau, en vue de l'exécution picturale. Le caractère à la fois expérimental (la Vierge est à moitié assise sur les genoux de sa mère) et traditionnel (la composition est organisée comme une sainte conversation autour de la figure centrale et stable d'Anne) de l'œuvre l'a sans doute incité à écarter cette idée pour trouver une autre solution. Au cours de sa réflexion sur le sujet, Léonard concentre l'action sur le geste du Christ et confie à sainte Anne un rôle plus contemplatif. Le sens de l'image n'est plus révélé par la gestuelle démonstrative des personnages, mais, plus naturellement, par le mouvement des corps et l'expression des visages.

Londres, The National Gallery. Purchased with a special grant and contributions from the Art fund, The Pilgrim Trust and through a public appeal organised by The Art fund, 1962. NG 6337

Gherardo Cibo (Gênes, 1512 - Arcevia, 1600)

69. Tête de cheval

Vers 1526-1527

Plume et encre brune, lavis rose

Selon l'inscription figurant en bas à droite, Gherardo Cibo a exécuté ce dessin à Pesaro, vers 1526-1527, d'après une feuille de Léonard de Vinci dont il a inscrit le nom à gauche. Cette tête de cheval rappelle plusieurs feuilles du maître, notamment ses études pour la *Bataille d'Anghiari*. La tête de cheval dessinée au revers du panneau de la *Sainte Anne* s'inspire du même modèle.

Fossombrone, Biblioteca Civica Passionei, inv. Disegni vol. 4, c. 56

Gérard Edelinck (Anvers, 1640 - Paris, 1707)

70. La Lutte pour l'étendard

Seconde moitié du XVII^e siècle

Burin et eau-forte

Cette estampe reproduit, dans le sens inverse, l'une des scènes de la *Bataille d'Anghiari*, une immense fresque dont Léonard reçut la commande à l'automne 1503. Ce décor devait occuper l'une des parois de la salle du Grand Conseil dans le palais de la Seigneurie à Florence. Cette tâche ambitieuse occupa toute l'attention de Vinci et fut sans doute la raison de l'interruption de son travail sur la *Sainte Anne* du Louvre, qu'il avait alors à peine ébauchée. À la fin du mois de mai 1506, lorsqu'il partit pour Milan, il laissa sa fresque définitivement inachevée et elle fut recouverte par un nouveau décor de Giorgio Vasari, conçu dans les années 1560. La tête du cheval placé au premier plan rappelle beaucoup celle du croquis tracé au dos du panneau de la *Sainte Anne*.

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, collection Edmond de Rothschild, Inventaire 24584 L.R.

Léonard de Vinci (Vinci, 1452 - Amboise, 1519)

71. Vierge à l'Enfant, dite La Vierge aux fruits

Vers 1478-1480

Stylet et pointe métallique, repris à la plume, encre brune et lavis brun

Dans cette esquisse, l'Enfant Jésus pose une main dans une coupe probablement remplie de fruits et, de l'autre, semble vouloir en faire goûter un à sa mère. Derrière l'apparence anecdotique d'une scène familiale se cache une allusion à la Passion, que les fruits évoquent de façon symbolique. Conscient de son futur sacrifice, le Christ veut partager ce mystère avec Marie, qui l'accepte non sans mélancolie. On découvre dans cette feuille, datant de la jeunesse de l'artiste, plusieurs recherches formelles similaires à celles menées plus tard sur la *Sainte Anne*.

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, RF 486

Léonard de Vinci (Vinci, 1452 - Amboise, 1519)

72. Recto : Étude pour une Madone au chat

Stylet, plume et encre brune

Vers 1478-1480

Sur les deux côtés de cette feuille, Léonard a dessiné la composition d'une *Vierge à l'Enfant avec un chat*, animal incarnant certainement le péché originel que Jésus est venu racheter. Les recherches de l'artiste sur ce thème constituent un magnifique prélude à celles qu'il entreprit vingt ans plus tard pour la *Sainte Anne*. Il tente ici de résoudre la difficulté de la représentation d'un groupe compact de personnages aux gestes vifs et opposés. Certaines solutions se retrouvent dans le tableau du Louvre.

Londres, The British Museum, 1856,0621.1

Léonard de Vinci (Vinci, 1452 - Amboise, 1519)

72. Verso : Étude pour une Madone au chat

Stylet, plume, encre brune et lavis brun

Vers 1478-1480

Sur les deux côtés de cette feuille, Léonard a dessiné la composition d'une *Vierge à l'Enfant avec un chat*, animal incarnant certainement le péché originel que Jésus est venu racheter. Les recherches de l'artiste sur ce thème constituent un magnifique prélude à celles qu'il entreprit vingt ans plus tard pour la *Sainte Anne*. Il tente ici de résoudre la difficulté de la représentation d'un groupe

compact de personnages aux gestes vifs et opposés. Certaines solutions se retrouvent dans le tableau du Louvre.

Londres, The British Museum, 1856,0621.1

Léonard de Vinci (Vinci, 1452 - Amboise, 1519)

73. Vierge à l'Enfant avec saint Jean Baptiste et un ange, dite La Vierge aux rochers

Vers 1483-1490 (?)

Huile sur bois transposé sur toile

Commandée en 1483 par la Confraternité de l'Immaculée Conception pour la chapelle d'une église de Milan, la *Vierge aux rochers* est un chef-d'œuvre de la jeunesse de Léonard, qui annonce clairement la composition de la *Sainte Anne*. Le sol rocheux présente dans les deux tableaux la même structure de stratifications recouvertes de galets formés par l'eau, et les plantes qui ont poussé sur ce sol sont tout à fait identiques à celles que l'on retrouve dans les copies d'atelier. La disposition du groupe des personnages offre d'évidentes analogies, notamment la forme triangulaire qui culmine avec la tête de la Vierge, dans l'un, et avec celle de sainte Anne, dans l'autre. Le paysage de l'arrière-plan est dominé par des montagnes dont les formes disparaissent peu à peu dans le ciel.

Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV. 777

Léonard de Vinci (Vinci, 1452 - Amboise, 1519)

76. Portrait d'Isabelle d'Este

Vers 1499-1500

Pierre noire, sanguine, craie ocre, rehauts de blanc

Léonard quitta Milan à la fin de l'année 1499 et, avant de rejoindre Florence en avril 1500, il fit un bref séjour à la cour des Gonzague à Mantoue. À cette occasion, il dessina le portrait de la marquise, Isabelle d'Este, qu'il ne transposa cependant jamais en peinture. Léonard a représenté la tête de profil mais le buste de trois quarts, réalisant une étonnante synthèse du portrait de pouvoir à l'antique et des représentations plus naturelles de son époque. Ce difficile exercice d'équilibre entre codification et vraisemblance pour former une image idéale devait trouver son aboutissement dans le portrait de Monna Lisa et la tête de sainte Anne.

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, MI 753

Atelier de Léonard de Vinci

77. Portrait de Lisa Gherardini del Giocondo, dit Monna Lisa, dit La Joconde

Huile sur bois (noyer)

Vers 1503-1516

La réflectographie infrarouge du tableau du Prado et sa restauration ont permis d'établir que l'œuvre fut peinte par un assistant, en même temps que l'original. Le copiste l'acheva cependant avant le maître, car le paysage présente certains motifs finalement modifiés dans le panneau du Louvre. La *Joconde* madrilène révèle également de nombreux détails difficilement visibles dans la peinture originale, aujourd'hui très assombrie par des vernis épais et jauniss, notamment la richesse du vêtement ou le petit village au fond à droite. Le paysage et l'expression du modèle présentent d'évidentes analogies avec la *Sainte Anne* qui fut peinte à la même époque.

Madrid, Museo Nacional del Prado, P-504

Anonyme milanais

78. *Vierge à l'Enfant, dite La Vierge au fuseau*

Vers 1510-1520

Huile sur bois (noyer)

Léonard a conçu cette image en même temps que la *Sainte Anne*, au début du XVI^e siècle à Florence, pour l'un des favoris du roi de France, Florimond Robertet. Au début de la réflexion de l'artiste sur le sujet, l'Enfant Jésus tenait un dévidoir tandis qu'il posait un pied dans un panier de fuseaux qui a donné son nom à l'œuvre. Mais au cours du temps, le maître renonça au panier, pour ne conserver que le dévidoir évoquant la croix de la Passion. Comme dans la *Sainte Anne*, la Vierge cherche à retenir l'Enfant pour l'écarter de son destin tragique.

Paris, musée du Louvre, département des Peintures, R.F. 2112

Atelier de Léonard de Vinci (?)

79. *Léda*

Vers 1510-1520 (?)

Bois

C'est à Florence, au début du XVI^e siècle, que Léonard conçoit cette composition mythologique représentant Léda courtisée par Jupiter transformé en cygne, et le fruit de leur union, des jumeaux éclos de deux oeufs. On retrouve sur le visage profane de la jeune femme un délicat sourire, expression de la grâce qui habite également sainte Anne.

Florence, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 9953

Atelier de Léonard de Vinci (?)

80. *Ange de l'Annonciation*

Bois transposé sur toile

Vers 1505-1513 ?

La composition de l'*Ange de l'Annonciation* a certainement été conçue par Léonard vers 1503-1504 à Florence, mais on ignore s'il l'a lui-même traduite en peinture. On ne conserve aujourd'hui qu'une seule version peinte de ce sujet, le tableau de l'Ermitage, malheureusement en très mauvais état, peut-être exécuté par un membre de l'atelier.

Saint-Petersbourg, musée national de l'Ermitage, Inv. 2349

Atelier de Léonard de Vinci (?)

81. *Saint Jean Baptiste*

Vers 1508-1513 (?)

Bois

Ce tableau représente saint Jean Baptiste dans la même pose que l'*Ange de l'Annonciation*. L'image rappelle la figure centrale du célèbre groupe de la *Prédication du Baptiste* de Giovan Francesco Rustici pour la porte nord du baptistère de Florence. On sait que Léonard l'assista dans cette tâche ambitieuse, entre 1507 et 1508, lors de son bref retour dans la ville où il était venu régler son procès avec ses demi-frères. Il est possible que Léonard ait incité le sculpteur à réutiliser le geste annonciateur de l'ange, qui devenait ainsi celui d'un prédicateur. Cette transposition a été adaptée ultérieurement par des élèves de Léonard, probablement sur ses conseils, pour des tableaux de dévotion privée.

Bale, Kunstmuseum, Inv. Nr. 1879

Léonard de Vinci (Vinci, 1452 - Amboise, 1519)

82. *Saint Jean Baptiste*

Vers 1508-1519

Huile sur bois (noyer)

Tout comme la *Sainte Anne*, le *Saint Jean Baptiste* est le fruit d'une longue méditation, initiée par Léonard durant ses années de maturité et poursuivie sans doute jusqu'à sa mort. L'image s'inspire de l'une de ses précédentes compositions, l'*Ange de l'Annonciation*. Mais le maître a décidé de replier le bras de la figure sur son buste pour créer une délicate spirale. Le surgissement de l'ange laisse place à l'apparition plus calme et mystérieuse du Baptiste, désormais manifestée avant tout par des effets d'ombre et de lumière, qui triomphent dans cette œuvre à l'extraordinaire économie de moyens.

Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV. 775

Attribué à Fernando Llanos ou Fernando Yáñez de la Almedina

83. *Vierge à l'Enfant avec saint Jean Baptiste*

Vers 1502-1505 (?)

Bois

Ce tableau s'inspire de différentes idées de Léonard de Vinci : la composition ressemble à celle de la *Vierge aux rochers*, tandis que le Baptiste s'emparant de l'agneau reprend trois dessins présentés au début de l'exposition et peut-être liés aux réflexions de l'artiste sur la *Sainte Anne*. Il est probable que ce curieux mélange soit dû à un élève du maître, qui a imité l'une de ses anciennes créations et l'a modernisée en y ajoutant une invention plus récente.

Florence, Galleria Palatina, inv. 1890 n. 1335

Attribué à Fernando Llanos ou Fernando Yáñez de la Almedina

84. *Vierge à l'Enfant avec un agneau*

Vers 1502-1505 (?)

Bois

Ce tableau s'inspire de dessins de jeunesse de Léonard sur le thème de la *Madone au chat*. La réflectographie infrarouge de l'œuvre a encore renforcé ce lien, en révélant que l'artiste avait d'abord représenté un chat, finalement transformé en agneau, sans doute sous l'influence de l'image de la *Sainte Anne*. Ce mélange de différentes inventions du maître est comparable à celui du tableau voisin. On attribue aujourd'hui ces œuvres à l'un des assistants du maître à Florence, qui travailla avec lui en 1505 à la *Bataille d'Anghiari*, un certain « Ferrando spagnolo », identifié à Fernando Llanos ou Fernando Yáñez de la Almedina.

Milan, Pinacoteca Nazionale di Brera, reg. cron. 1168

Michel-Ange

(Caprese, 1475 - Rome, 1564)

85. *Vierge à l'Enfant avec le petit saint Jean Baptiste*, dite *Tondo Pitti*

1503-1504

Marbre

Michel-Ange a commencé ce bas-relief à Florence, pour Bartolomeo Pitti, juste avant de partir pour Rome. Il laisse son œuvre dans un état inachevé ou avec différents niveaux de finition selon les parties. On ignore si ce « *non finito* » est intentionnel ou s'il est expérimental. Michel-Ange cherche peut-être à transposer en sculpture l'apparence ébauchée de la *Sainte Anne*, qui n'était alors qu'à peine initiée, et ses premiers effets de *sfumato*. Il en reprend également la composition pyramidale et la monumentalité des figures.

Florence, Museo Nazionale del Bargello, Inv. n. 1068 (1825)

Michel-Ange (Caprese, 1475 - Rome, 1564)86. *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant ; Un nu masculin*

Vers 1504-1505

Plume et encre brune sur papier

On reconnaît dans le groupe principal sainte Anne tenant sur ses genoux la Vierge allaitant l'Enfant. Michel-Ange répond ici aux recherches de Léonard sur ce thème, en proposant une composition en bas relief qui devait peut-être préparer une sculpture jamais exécutée.

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, INV. 685

Raphaël (Urbain, 1483 - Rome, 1520)87. *Sainte Famille à l'agneau*

1507

Bois

Entre 1504 et 1508, le jeune Raphaël, alors âgé d'une vingtaine d'années, séjourne à Florence où il étudie l'œuvre de deux brillants aînés, Michel-Ange et surtout Léonard. La *Sainte Famille à l'agneau* du Prado s'inspire précisément du second carton de la *Sainte Anne*, conçu par Vinci à Florence vers 1501 : on retrouve la même construction en diagonale descendant vers la gauche et le motif de la Vierge tenant l'Enfant Jésus en train de chevaucher un agneau. Raphaël personnalise cependant le modèle en remplaçant sainte Anne par Joseph et en asseyant la Vierge sur le sol.

Madrid, Museo Nacional del Prado, P-296

Raphaël (Urbain, 1483 - Rome, 1520)88. *Vierge à l'Enfant avec le petit saint Jean Baptiste*, dite *La Belle Jardinière*

1507-1508

Bois

La Belle Jardinière constitue l'aboutissement des recherches de Raphaël sur le thème de la Vierge à l'Enfant dans un paysage, qu'il entreprend certainement après avoir vu la *Sainte Anne* de Léonard. Dans cette variation très personnelle, le jeune maître lui emprunte plusieurs éléments : la posture de la Vierge, le drapé du manteau retombant sur ses reins et la tension physique et psychologique entre la mère et l'Enfant.

Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV. 602

Piero di Cosimo (Florence, 1461-1462 - Florence, 1521)89. *Vierge à l'Enfant avec un ange musicien*

1500-1505

Plume, lavis brun et rehauts de blanc

Ce dessin est préparatoire à un tableau conservé à la Fondation Cini à Venise. La construction en diagonale et le rythme de la composition sont clairement repris de la *Sainte Anne* de Léonard, sans doute du second carton décrit en avril 1501 par Fra Pietro da Novellara. Dans la peinture, Piero di Cosimo reprend également l'expression souriante, avec une teinte cependant quelque peu caricaturale.

Florence, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, n. 176 E

Jacone (Florence, 1495 - Florence, 1554)91. *Vierge à l'Enfant avec sainte Anne, sainte Élisabeth et le petit saint Jean Baptiste*

Vers 1533

Plume et encre brune sur pierre noire

Jacone appartient à la même génération d'artistes que Pontormo et emprunte beaucoup aux œuvres de Léonard et de Michel-Ange. Dans ce dessin, il redresse l'espace perspectif à la verticale du plan du dessin, donnant ainsi l'impression que les figures monumentales et musculeuses, empruntées à Michel-Ange, sont suspendues dans le vide et glissent vers le bas. L'étrange composition et les expressions caricaturales sont caractéristiques de cette époque maniériste.

Oxford, by the permission of the governing Body of Christ Church, JBS 103

Jacopo Pontormo

(Pontormo, 1494 - Florence, 1557)

90. *Vierge à l'Enfant avec sainte Anne, saint Pierre, saint Sébastien, le bon larron et saint Benoît*

1525-1528

Bois

Ce tableau d'autel fut commandé par les capitaines de la Seigneurie de Florence pour l'église Sant'Anna in Verzaia, et célèbre l'indépendance de la république alors en péril. Pontormo se réfère ici à plusieurs œuvres d'art, notamment à la *Sainte Anne* de Léonard qu'il avait certainement pu admirer dans sa jeunesse et dont il reprend le jeu complexe de l'imbrication des figures.

Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV. 232

Attribué à Antonio di Donnino del Mazziere (Florence, 1497 - Florence, 1547)92. *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant*

1546-1547

Bois

Ce tableau s'inspire de la *Sainte Anne* de Léonard, sans doute par l'intermédiaire d'une copie faite d'après le second carton conçu en 1501. On retrouve en effet le geste de sainte Anne retenant sa fille et celui de l'Enfant grimant sur un agneau, ici transformé en jeune bouc. La disproportion et la schématisation des figures, les couleurs vives et l'expression un peu caricaturale rapprochent le peintre des « excentriques florentins », tel Jacone. Le paysage urbain, représentant certains monuments florentins et des ruines, fait peut-être référence aux travaux de construction des Offices entrepris à l'époque par Côme I^{er} de Médicis.

Collection particulière

Biagio Pupini (actif à Bologne de 1511 à 1551)

95. *Sainte Anne avec la Vierge et l'Enfant Jésus*

Vers 1530 (?)

Plume et encre brune, rehauts de blanc sur traces de pierre noire

Ce dessin fut attribué pendant longtemps à Léonard jusqu'à ce qu'il soit rapproché de l'autre feuille du Louvre, exposée à côté, signée « BP ». Biagio Pupini semble avoir fusionné certains éléments de la composition de la *Sainte Anne* de Léonard avec celle de la *Léda* représentée agenouillée et conçue par le maître vers 1503-1504.

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, INV. 2346 r°

Biagio Pupini (actif à Bologne de 1511 à 1551)

94. *Sainte Anne avec la Vierge et l'Enfant Jésus*

Vers 1530

Plume et encre brune, lavis jaune, crayon jaune, papier lavé jaune

Quasiment identique au dessin voisin, cette étude diffère cependant par sa technique très picturale. Dans celle-ci, Biagio Pupini s'inspire en partie de la *Sainte Anne* de Léonard, surtout par l'attitude de la tête de la sainte. La Vierge évoque pour sa part la composition de la *Léda*.

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, INV. 2565

Attribué au Maître des « Enfants turbulents » (actif à Florence entre 1515 et 1530)

93. *Vierge à l'Enfant avec sainte Anne*

Début du XVI^e siècle

Terre cuite

Cette sculpture peut être rapprochée d'un groupe de terres cuites florentines attribuées au Maître des « Enfants turbulents », qui doit son nom aux garçons querelleurs qu'il représente. Cet artiste montre de claires affinités avec l'art de Léonard et celui d'un sculpteur qui lui fut proche, Giovan Francesco Rustici. Cette œuvre semble s'inspirer du second carton élaboré par Vinci en 1501, dans lequel sainte Anne retient sa fille. Le groupe reprend également la continuité des mouvements entre les figures, le retournement d'un visage et l'expression souriante de l'Enfant.

New York, The Metropolitan Museum of Art, 1986.156.2

96. *Inventaire après décès de Salai*

21 avril 1525

Milan, Archivio di Stato di Milano, Fondo notarile, Pietro Paolo Crevenna, f. 8316

L'inventaire après décès de Salai, l'un des plus proches élèves de Léonard, dressé le 21 avril 1525, contient une liste de peintures qui évoquent incontestablement les grands tableaux du maître, parmi lesquels une *Sainte Anne*. La première colonne décrit l'objet et les quatre suivantes donnent l'estimation, d'abord exprimée en écus, puis déclinée en livres, sous et deniers. Le total de la valeur des peintures de Salai se montait à 3 257 livres d'impériaux. La découverte de cet inventaire, il y a une vingtaine d'années, laissa croire que ces œuvres étaient les autographes du maître. Mais le document des Archives nationales de France, publié en 1999 (n°65), a permis d'établir la dévolution directe des tableaux de Léonard à François I^{er} en 1518. Depuis lors, ceux de l'inventaire de Salai sont considérés comme des versions d'atelier.

97. *Confession*

28 décembre 1530

Milan, Archivio di Stato di Milano, Fondo notarile, Benedetto Casorati, f. 7704

Le 28 décembre 1530, Francesco Scoti, procureur de Laurenziola Caprotti, sœur de Salai, confesse que neuf tableaux lui ont été remis par Ambrogio da Vimercate, entre les mains duquel ils avaient été déposés. Parmi ces peintures, qui provenaient des biens de Salai, figurait notamment une *Sainte Anne*. Il n'est pas impossible que cette œuvre soit le tableau qui ornait, au début du XVII^e siècle, le maître-autel de l'église milanaise de Santa Maria presso San Celso, et qui se trouve aujourd'hui au Hammer Museum à Los Angeles (n° 50).

Anonyme, d'après le tableau anciennement conservé à San Celso

98. *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant jouant avec un agneau*

Première moitié du XVII^e siècle

Huile sur toile

Au XVII^e siècle, la version d'atelier de la *Sainte Anne*, exposée dans l'église milanaise de Santa Maria presso San Celso, jouissait d'une très grande réputation, étant parfois attribuée au maître lui-même. Elle fut alors copiée à de nombreuses reprises. Cet exemplaire fut probablement commandé par un certain Giovanni Battista Marone, qui en fit don en 1663 à l'église milanaise de Sant'Eustorgio.

Strasbourg, musée des Beaux-Arts, inv. 584

Anonyme, d'après Léonard de Vinci

99. *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant jouant avec un agneau*

Seconde moitié du XVI^e siècle (?)

Gravure sur bois en clair-obscur à partir de trois planches
Cette estampe d'après la *Sainte Anne* de Léonard ne reproduit pas le tableau du Louvre, mais plutôt un état intermédiaire de la composition : la coiffure de la Vierge, avec quelques cheveux défaits tombant le long du visage, est en effet similaire à celle des versions d'atelier, tel l'exemplaire du Hammer Museum (n°50).

Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie, BA 5 (1) Vinci, folio 6

Bernardino Luini (Dumenza [?], vers 1482 - Milan, 1532)

100. *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant bénissant saint Jean Baptiste, avec saint Joseph*

Vers 1530

Bois

Le peintre lombard Bernardino Luini semble avoir acquis dans les années 1520 le carton de Londres, sans doute auprès de Francesco Melzi qui avait hérité de tous les dessins de son maître. Il transposa alors la composition en peinture, en ajoutant le personnage de saint Joseph et en plaçant les figures sur un fond sombre de végétation, où l'on discerne quelques fleurs. Même s'il ne maîtrise pas aussi bien que Léonard les effets de sfumato, Luini a particulièrement soigné les transitions lumineuses pour donner une grande douceur à l'atmosphère familiale de cette scène.

Milan, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, inv. 92

Artiste milanais

101. *Vierge à l'Enfant avec saint Jean Baptiste*

Vers 1520-1540

Bois (noyer)

Comme dans le tableau exposé à côté (n°102), la composition se concentre ici sur le groupe de la Vierge à l'Enfant. Cependant, l'arrangement de l'habit de Marie est différent, car il reproduit un état intermédiaire de la composition, avec la robe rouge qui n'est pas encore ornée de plis bouffants dans son dos. Le copiste a également modifié l'action de Jésus, qui embrasse ici son cousin Jean Baptiste, un motif inventé par Léonard.

Paris, musée du Louvre, département des Peintures, R.F. 198

D'après Léonard de Vinci

102. *Vierge à l'Enfant avec un agneau*

Vers 1520-1530

Huile sur bois (peuplier)

L'artiste a ici réduit la composition de la *Sainte Anne* au seul groupe de la Vierge à l'Enfant. La disposition de la robe rouge de Marie, avec les plis bouffants dans son dos, trahit la connaissance de l'état définitif du tableau du Louvre, sans doute grâce à des dessins rapportés par Melzi à Milan en 1519.

Milan, Museo Poldi Pezzoli, inv. 1617/667

Cesare da Sesto (Sesto Calende [?], 1477 - Milan, 1523)

103. *Études pour une Vierge à l'Enfant avec saint Jean Baptiste et un agneau*

Vers 1510-1511 (?)

Pointe métallique, sanguine, plume et encre brun-rouge

Sur cette feuille, Cesare da Sesto a tracé huit esquisses, qui semblent presque toutes préparatoires à la composition d'une *Vierge à l'Enfant avec saint Jean Baptiste et un agneau*. Le traitement du thème s'inspire largement de la *Madone d'Albe* de Raphaël, conservée à Washington. Néanmoins, cette étude constitue davantage une variation qu'une copie d'après ce modèle. En bas à droite, réapparaît le motif léonardesque de l'Enfant chevauchant un agneau, sans doute inspiré par une copie précise exécutée d'après la composition du carton de la *Sainte Anne*, décrit en avril 1501 par Fra Pietro da Novellara.

Windsor Castle, RL 12563, prêté par Sa Majesté la Reine Elizabeth II

D'après Léonard de Vinci

104. *Enfant Jésus avec l'agneau*

Vers 1520-1530

Bois

Comme le tableau exposé à côté (n°105), cette œuvre reproduit, à la même échelle, un détail du troisième carton préparatoire à la *Sainte Anne* du Louvre.

Chiusa (Bolzano), Museo Civico, Tesoro di Loreto

D'après Léonard de Vinci

105. *Enfant Jésus avec l'agneau*

Vers 1520-1530

Bois

Le puissant relief du motif de Jésus chevauchant l'agneau dans la *Sainte Anne* a suscité le développement de variantes limitées à ce seul groupe, alors même que le regard de l'Enfant se trouve ainsi tourné vers l'extérieur de l'espace pictural. Certains détails, comme le bras droit placé contre le museau de l'agneau ou la patte arrière gauche de l'animal collée contre celle de l'avant, permettent de déterminer que le copiste s'est inspiré du troisième et dernier carton préparatoire de Léonard de Vinci, qui a servi au panneau du Louvre.

Madrid, collection de la Fondation Casa de Alba, P. 150

Bernardino Luini (Dumenza [?], vers 1482 - Milan, 1532)

106. *Enfant Jésus et l'agneau*

Vers 1525-1530

Huile sur bois

Bernardino Luini propose ici une variation à partir du motif de l'Enfant Jésus saisissant l'agneau dans la *Sainte Anne*. L'idée lui vient peut-être des copies réduites à ce seul groupe, exposées dans la salle précédente.

Milan, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, inv. 82

Entourage de Cesare da Sesto

107. *Vierge à l'Enfant avec l'agneau*

Vers 1520-1525

Huile sur bois

Ce tableau inachevé, attribué à l'entourage de Cesare da Sesto, est une libre variation à partir du groupe de la Vierge à l'Enfant dans la *Sainte Anne*. Elle est très proche d'un dessin d'Andrea Solario exposé sur le mur en face.

Milan, Pinacoteca Nazionale di Brera, reg. cron. 464

Andrea Solario (Milan, vers 1465 - Milan, 1524)

108. *Vierge à l'Enfant avec un agneau*

Vers 1515-1520

Pierre noire, pinceau et lavis brun

Andrea Solario propose ici une libre variation à partir de la *Sainte Anne* de Léonard, mais limitée au seul groupe de la Vierge à l'Enfant. L'arrangement des plis du manteau de Marie semble indiquer qu'il s'est inspiré d'un état intermédiaire de la composition du maître.

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, INV. 2577

Anonyme lombard, dit Maître de la Vierge aux balances

109. *Vierge à l'Enfant avec sainte Élisabeth, saint Jean Baptiste et l'archange Michel, dite La Vierge aux balances*

Vers 1508-1512

Bois transposé sur toile

Ce très beau tableau anonyme s'inspire de différentes inventions de Léonard, notamment la *Vierge aux rochers* et bien sûr la *Sainte Anne*. On distingue également l'influence de l'art de Mantegna, particulièrement sensible dans la figure de sainte Élisabeth.

Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV. 785

Anonyme milanais

110. Tête de femme

Vers 1520-1530 (?)

Pierre noire, sanguine et rehauts de blanc

Cette tête de femme évoque clairement la Vierge du carton de Burlington House. Malgré les abrasions et l'obscurcissement du papier, le dessin impressionne encore par ses qualités. La fusion des matières rappelle les effets picturaux recherchés par Léonard dans certaines de ses feuilles préparatoires à la *Sainte Anne*.

Collection particulière, courtesy of the Ashmolean Museum, Oxford

D'après Léonard de Vinci

111. Tête de femme

Première moitié du XVI^e siècle (?)

Sanguine

Ce dessin s'inspire de deux feuilles de Léonard conservées dans le fonds de Windsor : l'étude pour la tête de sainte Anne, présentée au début de l'exposition (n°24), et une esquisse de buste sans doute préparatoire à la *Vierge au fuseau*. Le copiste a cependant un peu simplifié la complexité de ces modèles et également changé la direction du regard, désormais tourné vers le spectateur.

Turin, Biblioteca Reale, inv. n. 15716

Anonyme milanais

112. Tête de femme

Vers 1510-1530

Sanguine sur papier préparé rouge

Ce dessin reproduit assez fidèlement la tête de sainte Anne telle qu'elle apparaît dans la composition de Léonard. On y voit les deux lignes de voiles sur le front, les petits plis froncés au-dessus, les tresses puis le turban couronnant l'ensemble. L'auteur n'a cependant pas copié le tableau du Louvre, car il manque le petit pan de tissu retombant sur la gauche. En revanche, sa feuille rappelle deux autres copies dessinées, exposées précédemment, dans lesquelles la tresse disparaît vers la gauche (n°s 39 et 40). Elle s'en distingue seulement par une inclinaison de la tête par rapport à l'axe du cou légèrement plus marquée vers la droite, et par des traits physiologiques un peu différents, notamment un visage plus rond.

Venise, Gallerie dell'Accademia, Gabinetto Disegni e Stampe, n. 270

D'après Léonard de Vinci ?

113. Tête de la Vierge (?)

Vers 1510-1520 (?)

Pierre noire sur papier préparé beige

Cette étude de tête s'inspire clairement de celle de la Vierge dans la *Sainte Anne* de Léonard. La disposition générale de la coiffure ressemble à celles du carton préparatoire et du tableau du Louvre, dans lesquelles les cheveux sont attachés à l'arrière et plaqués par un voile. Elle s'en distingue cependant par le tissu ou la tresse, qui s'enroule autour des cheveux au niveau de l'oreille droite. Milan, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, F. 274 inf. n. 47

Raphaël et atelier

114. Sainte Famille avec sainte Élisabeth, le petit saint Jean Baptiste et deux anges, dite La Grande Sainte Famille de François I^{er}

1518

Bois transposé sur toile

Ce retable est un cadeau diplomatique du pape Léon X Médicis au roi François I^{er}. Raphaël rend ici un véritable hommage à la *Sainte Anne* de Léonard, alors installé en France, tant du point de vue formel que stylistique. La douceur des transitions lumineuses comme les poses de l'Enfant Jésus et de la Vierge s'en inspirent directement. Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV. 604

Andrea del Sarto (Florence, 1486 - Florence, 1530)

115. La Charité

1518

Huile sur bois transposé sur toile

Entre 1518 et 1519, le peintre florentin Andrea del Sarto séjourna en France, à l'invitation de François I^{er}. Il peignit pour lui cette Charité, afin de glorifier les vertus du souverain. L'œuvre reprend la monumentalité et la construction pyramidale de la *Sainte Anne*, tout comme sa palette froide et claire. La psychologie des personnages est cependant plus inquiète.

Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV. 712

Joos van Cleve (Clèves [?], v. 1485 - Anvers, 1540-1541)

116. Vierge à l'Enfant

Vers 1530-1535

Bois

Cette œuvre est l'une des plus italianisantes de l'artiste et s'inspire de la composition de la Vierge aux cerises, peut-être conçue par Léonard. La coiffure et le visage de la Vierge rappellent cependant ceux d'Anne dans la *Sainte Anne* du Louvre, permettant de supposer une connaissance directe des œuvres du maître en France. La posture de l'Enfant, placé en travers des genoux de sa mère, renvoie également au carton de Londres et au *Tondo Taddei* de Michel-Ange, démontrant la parfaite assimilation des modèles florentins du début du XVI^e siècle par Joos van Cleve.

Kansas City, The Nelson-Atkins Museum of Art, purchase: William Rockhill Nelson Trust. Inv. no 33-50

Quentin Metsys ou atelier (?)

117. Vierge à l'Enfant

Vers 1520-1530 (?)

Bois

Cette œuvre s'inspire très certainement d'une copie présentant un état intermédiaire de la *Sainte Anne*, arrivée manifestement très tôt dans les Flandres. La disposition de l'habit de la Vierge ressemble beaucoup aux versions conservées aux Offices (n°56) et au Louvre (n°101) exposées précédemment. Le paysage est, en revanche, clairement flamand et rappelle le style de Patinir.

Poznań, propriété de la Fondation Raczyński au Musée national

Michel Coxcie (Malines, 1499 - Malines, 1592)

118. La Sainte Parenté

1540

Bois

Dans ce grand retable représentant la famille de la Vierge, Michel Coxcie mélange différents schémas de sainte Anne trinitaire inventés par Léonard. La Vierge et sainte Anne sont précisément reprises du carton préparatoire au tableau du Louvre, tandis que l'Enfant Jésus s'inspire de celui de Londres. L'artiste adapte cependant ces modèles à son propre schéma, en déplaçant sainte Anne sur la gauche de sa fille et en situant l'Enfant hors des bras de sa mère. La scène prend place dans un décor à l'architecture d'inspiration classicisante, influencée par l'art romain que l'artiste découvrit lors d'un séjour dans la Ville éternelle au cours des années 1530.

Kremsmunster, Stiftsgalerie, Inv. Nr. 39

D'après Jan Sanders van Hemessen

119. Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant jouant avec un agneau, et saint Joseph

Vers 1540

Bois

Attribué à l'entourage ou à un suiveur de Jan Sanders van Hemessen, ce tableau reproduit, dans les mêmes proportions et avec précision, le troisième carton préparatoire de la *Sainte Anne* qui servit au report de la composition sur le panneau du Louvre. Comme le démontre le tableau voisin de Michel Coxcie (n°118), les différentes inventions de Léonard sur ce thème étaient connues jusque dans les Flandres. L'architecture et la figure de saint Joseph s'inspirent en revanche des retables tardifs de Raphaël et de son atelier, telle la *Grande Sainte Famille de François I^{er}*.

Valenciennes, musée des Beaux-Arts, Inv. P.79.2

Girolamo Casio de' Medici

120. Sonnet sur la Sainte Anne de Léonard (dans *Libro de Fasti Giorni Sacri*, Bologne, 1528)

1525

Paris, Bibliothèque nationale de France, Bibliothèque de l'Arsenal, 8-BL-6156

Pour le jubilé de 1525, Girolamo Casio offrit au pape Clément VII un recueil de poésies sacrées, le *Livre des fastes Jours saints*, qui se présente sous la forme d'une série de capitoli, madrigaux, chansons, stances et sonnets spirituels se suivant selon l'ordre des fêtes liturgiques. Parmi les sonnets du mois d'octobre s'intercalent trois poèmes à la gloire de grandes Vierges bolonaises : la Vierge de la basilique San Petronio, la Madone du sanctuaire de San Luca et enfin la somptueuse Vierge entourée de saints de San Giacomo Maggiore peinte par Francesco Francia. Casio y ajoute un sonnet sur la *Sainte Anne* de Léonard, dont la présence à cet endroit demeure mystérieuse. Sa description de l'œuvre rappelle davantage les premiers cartons de l'artiste que le tableau du Louvre où sainte Anne est plus contemplative.

Giorgio Vasari

121. Vie de Léonard de Vinci

1550

Paris, Bibliothèque nationale de France, édition de 1550 : 2 volumes, Res. K.734-735

Dans sa biographie de Léonard de Vinci, Giorgio Vasari situe la création du carton de la *Sainte Anne* à Florence, au retour de l'artiste après son long séjour à Milan. Vasari n'évoque jamais de version peinte du sujet et laisse même entendre que Léonard ne poursuivit pas son projet au-delà du stade du carton préparatoire. La lecture hâtive de son texte a incité plusieurs historiens à considérer que la *Sainte Anne* était destinée au maître-autel de l'église de la Santissima Annunziata à Florence, une hypothèse contredite par les documents concernant cette commande.

Giorgio Vasari

121. Vie de Léonard de Vinci

1568

Paris, Bibliothèque nationale de France, édition de 1568 : 3 volumes, Res. K.739-741

Dans la seconde édition de la *Vie* de Léonard de Vinci, Vasari changea un mot au récit sur le maître-autel de l'église de la Santissima Annunziata. Au lieu de l'adverbe « entre-temps », il utilise celui de « finalement » qui incita certains historiens à penser que la *Sainte Anne* était destinée à ce retable.

Giovanni Paolo Lomazzo

122. Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura, Milan, 1585, II, Cap. XVII, p. 171

Paris, Bibliothèque centrale des musées nationaux, 8D72

Dans son traité, Lomazzo reprend le texte des *Vies* de Vasari lorsqu'il veut illustrer le choix des mouvements destinés à traduire avec justesse les actes et les affects. L'exemple qu'il cite est celui du carton de la *Sainte Anne*, que l'on peut identifier à la version de Londres. L'œuvre appartenait, dans ces années 1580 où il écrit, au peintre milanais Aurelio Luini, le fils de Bernardino qui en avait tiré, vers 1530, une version peinte exposée précédemment (n° 100).

Raphaël Trichet du Fresne

123. Vie de Léonard de Vinci (dans *Trattato della Pittura di Lionardo da Vinci*, Paris, 1651)

Paris, Bibliothèque nationale de France, Bibliothèque de l'Arsenal, Fol-S-1488

Après le témoignage de Paolo Giovio en 1525-1526 (n°67), le plus ancien document attestant la présence de la *Sainte Anne* dans les collections royales françaises est la *Vie de Léonard* que Raphaël du Fresne publia en tête de l'édition princeps du *Traité de la Peinture*, en 1651. Du Fresne décrit la peinture au Palais Cardinal à Paris : « Ici à Paris, au Palais Cardinal, on voit une Madone de sa main, laquelle est assise sur le giron de sainte Anne, et retient de ses deux mains un Christ enfant qui joue avec une petite brebis. Il s'y trouve un paysage de toute beauté, mais la tête de la Vierge est restée inachevée. » On ignore où fut conservé le tableau, entre la mort de Léonard en 1519 et cette réapparition en 1651. À partir de cette date, on peut suivre ses mouvements jusqu'à son entrée au Louvre en 1797.

Louis Béroud (Lyon, 1852 - Paris, 1930)

124. *Au Salon Carré du Louvre*

1906

Huile sur toile

Fasciné par le Louvre, Louis Béroud ne peignit pas moins d'une vingtaine de toiles représentant des vues intérieures des salles. Sa formation de décorateur de théâtre lui permet d'envisager, non sans humour, le banquet des *Noces de Cana* comme une véritable scène où s'invitent tous les personnages des œuvres alors exposées dans le Salon Carré. On reconnaît à gauche, devant la table, la *Sainte Anne* et, un peu derrière, le *Portrait de François I^{er}* de Titien. En face, à droite, sont visibles *Baldassare Castiglione*, la *Grande Sainte Famille* de Raphaël et un peu plus loin, la *Joconde* attablée.

Paris, musée du Louvre, département des Peintures, R.F. 1993-10

Eugène Delacroix (Saint-Maurice (Charenton), 1798 - Paris, 1863)

125. *Etudes d'après la Sainte Anne et Silène portant Bacchus*

Vers 1818-1819

Mine de plomb ou crayon

Entre deux croquis d'après le groupe antique de *Silène portant Bacchus*, Delacroix a gardé le souvenir de la tête de sainte Anne. Au cours de sa jeunesse, l'artiste fut bien plus sensible aux créations de Raphaël qu'à celles de Léonard, mais la *Sainte Anne* fait dores et déjà partie des chefs-d'œuvre de l'art que le jeune peintre vient étudier sur les cimaises du Louvre.

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, RF 9141

Edgar Degas (Paris, 1834 - Paris, 1917)

126. *Etude d'après la Sainte Anne de Léonard de Vinci*

Vers 1855

Pierre noire

Degas fut un inlassable copiste des chefs-d'œuvre du musée du Louvre. Sur cette feuille, il reproduit la tête des deux mères, à la même échelle que l'original. Le visage de sainte Anne, modelé par un délicat sfumato, retient davantage son attention et il cherche à garder le souvenir de ses savantes transitions lumineuses.

Collection particulière

Jean-Baptiste Carpeaux (Valenciennes, 1827 - Courbevoie, 1875)

127. *Etude d'après la Sainte Anne*

Crayon

Fasciné par les grands maîtres de la Renaissance, Carpeaux copie à plusieurs reprises les œuvres de Léonard. Dans ce croquis rapide, il trace simplement les principales lignes de construction de la *Sainte Anne* et esquisse le sourire des visages de la Vierge et de l'Enfant. Cette expression de la grâce, si caractéristique de Vinci, a particulièrement marqué l'œuvre de Carpeaux.

Valenciennes, musée des Beaux-Arts, inv. CD 84, p. 31

Odilon Redon (Bordeaux, 1840 - Paris, 1916)

128. *Tête de la Vierge*

1867-1868

Fusain

Odilon Redon reproduit ici la tête de la Vierge de la *Sainte Anne*, d'après la photographie du dessin de l'Albertina de Vienne (n°36), que l'on attribuait alors parfois à Léonard lui-même. C'est ce visage qu'il décida d'installer au centre de son *Hommage à Léonard de Vinci* (n°129).

Paris, musée d'Orsay, don Ari et Suzanne Redon en 1982, RF 40891

Odilon Redon (Bordeaux, 1840 - Paris, 1916)

129. *Hommage à Léonard de Vinci*

Vers 1914

Pastel

Pour son *Hommage à Léonard de Vinci*, Odilon Redon choisit le visage de la Vierge dont le délicat sourire semble faire surgir une nature luxuriante. La composition et la palette de son pastel sont très personnelles mais elles s'inspirent également de certaines caractéristiques de la *Sainte Anne*, comme le rythme vertical, l'arbre ou le bleu intense. Redon dialogue avec Léonard et révèle le caractère onirique et mystérieux des créations de son aîné.

Amsterdam, Stedelijk Museum, inv. A-6439

Sigmund Freud (Freiberg, 1866 - Londres, 1939)

130. *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*

Paris, 1927

En 1910, Freud publiait une étude consacrée à Léonard de Vinci, dans laquelle il analysait un souvenir d'enfance raconté par le maître dans l'un de ses carnets : un milan (que Freud pensait être un vautour) s'était posé sur son berceau, lui avait ouvert la bouche de sa queue et l'avait frappé à plusieurs reprises, un événement que l'artiste considérait comme un signe expliquant son intérêt pour le vol des oiseaux. Oskar Pfister révéla à Freud la disposition particulière du manteau de la Vierge qui aurait la forme de ce vautour, comme on le voit dans ce croquis publié par Freud dès 1919.

Paris, Bibliothèque centrale des musées nationaux, 8H2570

Max Ernst (Brühl, 1891 - Paris, 1976)

131. *Le Baiser*

1927

Huile sur toile

Le surréaliste Max Ernst réinterprète ici la *Sainte Anne* de Léonard, à travers l'analyse de Freud d'après le fameux souvenir d'enfance et le croquis de Pfister (n° 130). Dans un paysage désertique brutalement coupé par le ciel bleu, l'artiste semble fusionner les différents protagonistes de la *Sainte Anne*. De cette figure monstrueuse surgissent quelques détails grossis : le visage énigmatique de la Vierge, le regard lointain de sainte Anne ou son pied isolé. Une forme bleue traverse le groupe, souvenir du manteau de la Vierge, et se transforme en un oiseau qui semble prendre son envol.

Venise, collection Peggy Guggenheim (Solomon R. Guggenheim Foundation, New York), Inv. PG 71

Visuels presse de l'exposition La *Sainte Anne*, l'ultime chef-d'œuvre de Léonard de Vinci du 29 mars au 25 juin 2012

Ces images sont un prêt du musée du Louvre uniquement pour la promotion de l'exposition ; elles sont disponibles avant et pendant l'exposition (29 mars-25 juin 2012). Le copyright doit apparaître.

Les images précédées d'un * sont soumises à des conditions d'utilisation spécifiques : Format de reproduction maximum : 1/4 de page intérieure. Nombre de reproduction autorisée par revue, quotidien ou magazine : 4

Merci de bien vouloir nous envoyer une copie de l'article une fois publié : Musée du Louvre. Direction de la Communication. Pavillon Mollien. 75058 Paris cedex 01.

Sauf mention contraire, artiste :
Léonard de Vinci (1452-1519)



1— Souabe (Ulm ?), vers 1500-1510. *Sainte Anne trinitaire*. Paris, musée du Louvre, R.F. 1684 © 2006 Musée du Louvre / Pierre Philibert

2- Recto : *Etudes de composition pour une sainte Anne trinitaire avec saint Jean Baptiste, dessins de machines.* Vers 1500

Pierre noire reprise à la plume et à l'encre brune, puis au lavis gris et brun et avec quelques rehauts de blanc. Traces de stylet. Londres, The British Museum, 1875,0612.17 © The Trustees of the British Museum



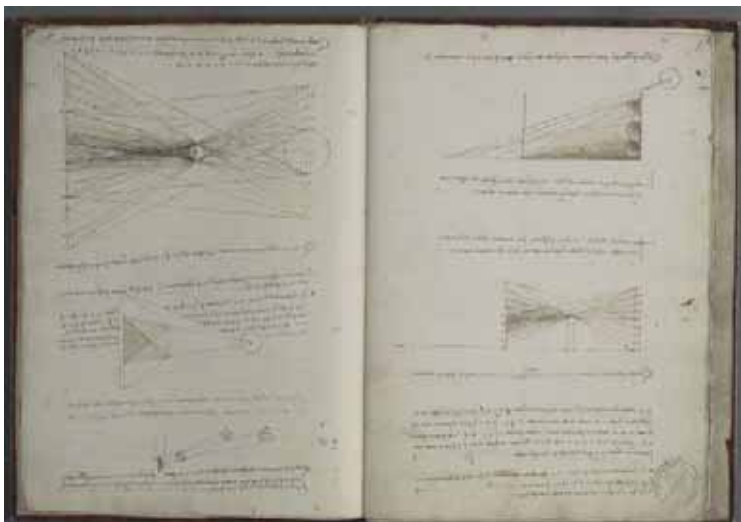
3- *Etude de composition pour une sainte Anne trinitaire avec un agneau.* Vers 1500-1501.

Pierre noire reprise à la plume et à l'encre brune. Traces de stylet. Paris, musée du Louvre, département des Arts Graphiques, RF 460 © RMN / Michèle Bellot



4- *Etude de composition pour une sainte Anne trinitaire avec un agneau.* Vers 1500-1501. Pointe métallique, pierre noire, repris à la plume avec deux encres brunes différentes. Venise, Gallerie dell'Accademia, n. 230 © SSPSAE e per il polo museale della città di Venezia e dei comuni della gronda lagunare, Venice





5- Croquis et notes sur l'incidence de la lumière sur des objets. Vers 1490-1491. Stylet, plume et encre brune. H. 31,4 ; L. 22 cm (chaque page). Paris, Institut de France, Manuscrit C, folio 4 verso – 5 recto © RMN, Institut de France / René-Gabriel Ojéda



6- Etude pour la tête de sainte Anne. Vers 1502-1503. Pierre noire sur papier blanc. Windsor Castle, Royal Library, 12533. The Royal Collection © 2011 Her Majesty Queen Elizabeth II



***7- Etude pour la tête de la Vierge.** Vers 1507-1510. Pierre noire, sanguine et rehauts de blanc (?). H. 20,3 ; L. 15,6 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art, 51.90 © The Metropolitan Museum of Art, Dist. RMN / image of the MMA

Voir condition d'utilisation en page 1

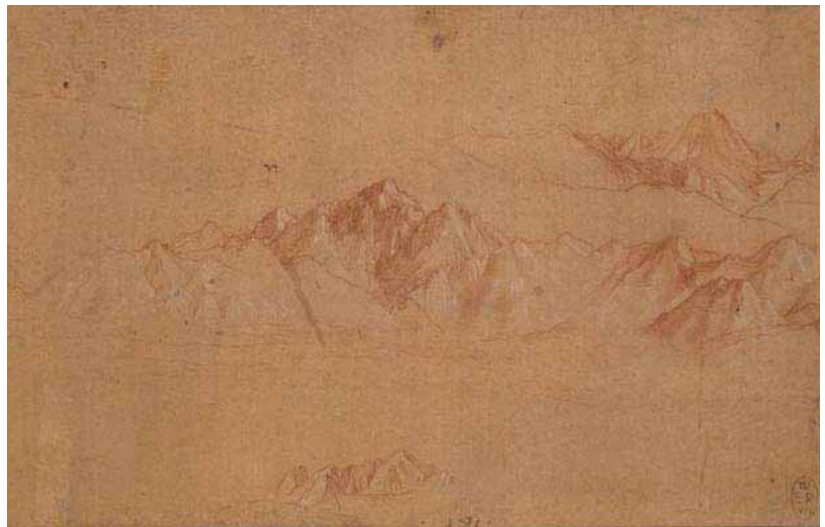


8- Etude pour le manteau de la Vierge. Vers 1507-1510. Pierre noire, lavis gris et rehauts de blanc. H. 23 ; L. 24,5 cm. Paris, musée du Louvre, INV. 2257 © RMN / Thierry Le Mage



9- *Etude de formations rocheuses.* Vers 1508-1513. Pierre noire. Windsor, Royal Collection, 12397
The Royal Collection © 2011 Her Majesty Queen Elizabeth II

10- *Etudes de paysage.* Vers 1508-1513. Sanguine et rehauts de blanc sur papier préparé rouge clair. Windsor, Royal Collection, 12410
The Royal Collection © 2011 Her Majesty Queen Elizabeth II



11- Verso : *Etude d'arbre.* Vers 1500-1505. Sanguine. Windsor, Royal Collection, RL 12431
The Royal Collection © 2011 Her Majesty Queen Elizabeth II

12- Atelier de Léonard de Vinci, *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant jouant avec un agneau*. Vers 1508-1513. Huile sur bois (peuplier). H. 178,5 ; L. 115,3 cm. Los Angeles, University of California, Armand Hammer Museum of Art, Willitts J. Hole Collection, 39.40.16546.12/49.
© Photography courtesy the J. Paul Getty Museum, Los Angeles



13- Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant jouant avec un agneau dit *La Sainte Anne*. Vers 1503-1519. Huile sur bois (peuplier). H. 168,4 ; L. 112 cm (1,299 m avec agrandissements latéraux). Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV. 776. APRÈS RESTAURATION © RMN, musée du Louvre / René Gabriel Ojéda



***14- Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant Jésus bénissant saint Jean Baptiste**. Vers 1500. Pierre noire, rehauts de blanc sur un montage de huit feuilles de papier collées sur toile. H. 1,415 ; L. 1,046 m. Londres, The National Gallery, NG 6337
© The National Gallery, Londres, Dist. RMN / National Gallery Photographic Department

Voir condition d'utilisation en page 1



15- Vierge à l'Enfant avec saint Jean Baptiste et un ange, dite *La Vierge aux rochers*. Vers 1483-1490 ? Bois transposé sur toile. H. 199 ; l. 122 cm. Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV. 777
© RMN / Franck Raux



16- Saint Jean Baptiste. Vers 1508-1519 ? Huile sur bois (noyer). H. 73 ; l. 56,5 cm. Paris, Musée du Louvre, département des Peintures, INV. 775
© 2009 Musée du Louvre / Angèle Dequier



17- Anonyme milanais, Vierge à l'Enfant, dite *La Vierge au fuseau*. Vers 1510-1520. Huile sur bois (noyer). H. 46 ; l. 35 cm. Paris, musée du Louvre, département des Peintures, R.F. 2112
© RMN, musée du Louvre / René-Gabriel Ojéda



18- Raphaël, Raffaello Sanzio ou Santi, dit (1483 - 1520), *La Belle Jardinière*, ou *La Vierge, l'Enfant et le petit saint Jean*. 1507-1508. Huile sur bois. H. 122 ; l. 80 cm (cintré en haut). Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV. 602 © RMN / Hervé Lewandowski



19- Michel-Ange, Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni, dit (1475 – 1564), *La Vierge, l'Enfant et sainte Anne – Un nu masculin*. Vers 1504-1505. Plume et encre brune, reprise en partie à la pierre noire, peut-être avec quelques incisions au stylet, Paris, département des Arts graphiques, musée du Louvre, INV.685 r° © RMN / Thierry Le Mage



20- Michel-Ange, Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni, dit (1475 – 1564), *Vierge à l'Enfant et le petit saint Jean Baptiste*, dit *Tondo Pitti*. 1503-1504. Bas-relief, marbre. L. 82 ; l. 85,5 cm. Florence, Museo Nazionale del Bargello, SSPMF, Inv. n. 1068 (1825) © SSPSAE e per il Polo Museale della città di Firenze



21- Bernardino Luini (Bernardino Scapi, vers 1482 – Milan, 1532), *Vierge à l'Enfant avec sainte Anne, saint Joseph et saint Jean Baptiste enfant*. Vers 1530. Bois. H. 117 ; l. 93 cm. Milan, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Pinacoteca, inv. 92 © Veneranda Biblioteca Ambrosiana / DeAgostini Picture Library / Scala, Florence



22- D'après Léonard de Vinci, *Enfant Jésus avec l'agneau*. Vers 1520-1530. Bois. H. 69,5 ; L. 51cm.. Chiusa (Bolzano), Museo Civico, Tesoro di Loreto © Chiusa, Museo Civico



23- Andrea d'Agnolo, dit Andrea del Sarto (1486 - 1530), *La Charité*. 1518. Huile sur bois transposé sur toile. H. 185 ; l. 137 cm. Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV. 712 © RMN / Tony Querrec

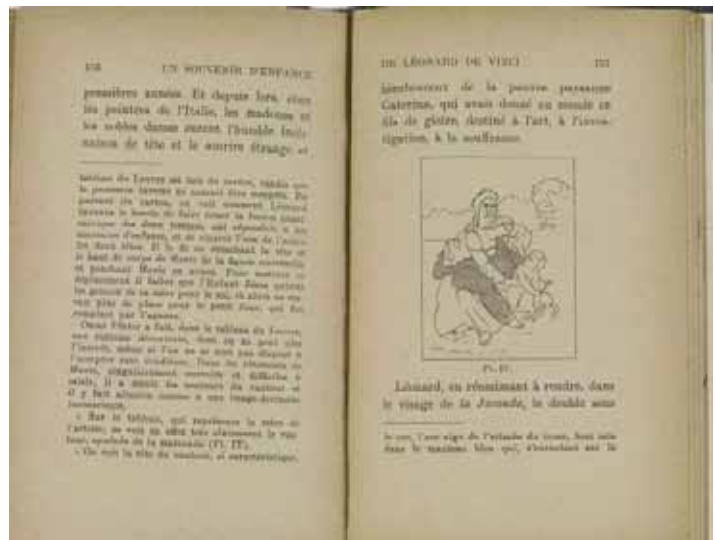


24- Atelier de Quentin Metsys, *Vierge à l'Enfant dans un paysage*. Bois (4 planches de chêne). H. 110 ; l. 87 cm. Poznan, Musée national, MNP FR 441 Inv. MNP FR 441 © National Museum, Poznań

25- Edgar Degas (Paris, 1834 – Paris, 1917), *Têtes de la Vierge et de sainte Anne d'après Léonard de Vinci*. Vers 1855. Crayon sur papier jaune. H. 46 ; l. 36 cm (sans cadre). Paris, collection particulière © Collection particulière



26- Sigmund Freud (1856-1939), *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*. Première traduction française, éd. Marie Bonaparte. Paris, Gallimard, 1927. Bibliothèque centrale des musées nationaux, 8H2570 © 2011 Musée du Louvre / Martine Beck-Coppola
Le détail du dessin de Pfister est disponible.



27- Odilon Redon (1840 – 1916), *Hommage à Léonard de Vinci*. Vers 1914. Pastel sur papier. H. 145 ; l. 63 cm. Amsterdam, Stedelijk Museum © Stedelijk Museum Amsterdam



***28-** Max Ernst (1891-1976), *Le Baiser*. 1927. Huile sur toile. H. 129 ; l. 161 cm. Venise, collection Peggy Guggenheim © 2011 The Solomon R. Guggenheim Foundation / David Heald © 2012 ADAGP, Paris
Voir condition d'utilisation en page 1

CHÂTEAU DU CLOS LUCÉ PARC LEONARDO DA VINCI

Demeure de Léonard de Vinci à Amboise

Léonard de Vinci, la Sainte Anne et le Château du Clos Lucé



Château du Clos Lucé
©Léonard de Serres

C'est au Château du Clos Lucé, à l'invitation de François I^{er}, que Léonard de Vinci vit les trois dernières années de sa vie, et se consacre à de nombreux projets et études. Prolifique et inspiré, il travaille comme ingénieur, architecte et même metteur en scène, organisant pour la Cour des fêtes somptueuses.

A l'automne 1516, Léonard de Vinci âgé de 64 ans traverse les Alpes à dos de mulet pour rejoindre le Château du Clos Lucé avec son disciple Francesco Melzi et Batista de Villanis son fidèle serviteur milanais. Léonard apporte dans ses sacoches de cuir, l'ensemble de ses carnets et croquis et trois de ses toiles majeures : *La Joconde*, le *Saint Jean Baptiste* et *la Vierge à l'Enfant avec sainte Anne*.

Le début de la longue conception de *La Vierge à l'Enfant avec sainte Anne* remonte à 1501, où elle est citée pour la première fois dans la correspondance d'Isabelle d'Este. Léonard de Vinci n'eut de cesse de retoucher cette œuvre extraordinaire, qu'il laissa inachevée à sa mort au Château du Clos Lucé en 1519.



Chambre de Léonard de Vinci,
Château du Clos Lucé
©Léonard de Serres

Cette peinture est l'aboutissement des recherches et études de Léonard de Vinci.

Selon Vincent Delieuvin, conservateur au département des Peintures du Musée du Louvre et commissaire de l'exposition « La Sainte Anne : l'ultime chef d'œuvre de Léonard de Vinci », « La Vierge à l'Enfant avec sainte Anne constitue, avec La Bataille d'Anghiari, le projet le plus ambitieux des années de maturité de Léonard de Vinci ».



Fresque : « L'Annonciation » XVI^e siècle,
Oratoire d'Anne de Bretagne
Château du Clos Lucé
©Léonard de Serres

*Le Château du Clos Lucé, entièrement consacré à la découverte des savoirs de Léonard de Vinci, s'associe à l'exposition du Musée du Louvre du 29 mars au 25 juin 2012
« La Sainte Anne : l'ultime chef d'œuvre de Léonard de Vinci ».*

INFORMATIONS PRESSE

Catherine Simon Marion Marie-Caroline Chaudruc
Déléguée générale Responsable communication
Tél. 0033 (0)2 47 57 55 78
closluce.com@vinci-closluce.com
www.vinci-closluce.com





Union parfaite entre un savoir-faire artisanal éprouvé et une longue tradition créative, Salvatore Ferragamo est une des maisons du luxe italien les plus connues et reconnues au monde.

Pour Salvatore Ferragamo, le fondateur de la maison, mode et culture ont toujours été fortement liées. Un lien étroit que le jeune Salvatore Ferragamo perçoit dès la fin des années 1920, alors qu'il est en Californie. Deux mondes que l'histoire, la recherche et la créativité rapprochent. Il n'aura de cesse durant toute sa carrière de chercher – et trouver – l'inspiration auprès des artistes les plus éminents de son époque, s'assurant également de leur collaboration.

Alors que le lien entre mode, culture et art est désormais universellement reconnu et dévoile des dimensions toujours nouvelles, fidèles à l'intuition de son fondateur, le groupe Salvatore Ferragamo continue d'accorder une grande attention et d'importantes ressources aux initiatives lancées dans ce domaine.

C'est dans cette optique que Salvatore Ferragamo sera le mécène unique de l'exposition « La Sainte Anne, l'ultime chef-d'œuvre de Léonard de Vinci », accueillie par le musée du Louvre à Paris du 29 mars au 25 juin 2012. Rendant hommage à « La Vierge à l'Enfant avec Sainte Anne », magnifique huile sur bois exécutée entre 1503 et 1519 et récemment restaurée, l'exposition est un prestigieux projet voué à la créativité et à la plus grande expression du génie italien, de l'art et de l'histoire, que le groupe a choisi de soutenir avec fierté et détermination.

Créativité, esthétisme innovant et expérimentation ont toujours été les traits distinctifs du génie de Léonard de Vinci, des valeurs que le groupe Salvatore Ferragamo a toujours appréciées et partagées et qui ont inspiré, déjà du temps de son fondateur, toutes les créations et l'univers de la maison Salvatore Ferragamo.

Andrea Tremolada
Corporate Communication Director
Salvatore Ferragamo SpA
tel +39 02 77111444
email: andrea.tremolada@ferragamo.com

Marco Brusamolin
Corporate PR Director worldwide
Salvatore Ferragamo SpA
tel +39 02 77111444
email: marco.brusamolin@ferragamo.com