

The background of the entire page is a reproduction of Leonardo da Vinci's painting 'The Saint Jerome'. The painting depicts the saint in a dark, rocky landscape, seated and writing. He is shown with a muscular, aged body, a long beard, and a balding head. He wears a simple brown tunic and a white shawl draped over his left shoulder. His right hand is raised, holding a quill pen over an open book. The background features dark, jagged rock formations and a distant, hazy landscape with a body of water and trees. The overall color palette is dominated by earthy browns, greys, and muted blues, with highlights on the saint's skin and the white shawl.

CHÂTEAU DU
CLOS
LUCÉ
Parc Leonardo da Vinci

LE SAINT JÉRÔME
DE LÉONARD
DE VINCI
UN CHEF-D'ŒUVRE INACHEVÉ

LE SAINT JÉRÔME DE LÉONARD

Certitudes, suppositions et fortune iconographique d'un tableau inachevé

Guido Cornini, conservateur du département Art des xv^e et xvi^e siècles, et responsable du secteur Art aux Musées du Vatican

Il est étonnant que l'une des œuvres les plus énigmatiques, et relativement peu documentée, du corpus des peintures de Léonard ait toujours joui de la prérogative peu commune d'être considérée comme authentique par tous les spécialistes. La fortune critique constante qui a accompagné le tableau depuis sa réapparition au début du xix^e siècle dans les collections de la peintre Angelica Kauffmann (1741-1807), puis du cardinal Joseph Fesch (1763-1839), l'a en effet maintenu parmi ceux attribuables avec certitude au génie de Léonard de Vinci.

Le *Saint Jérôme* est une peinture à l'état d'ébauche, exécutée de manière non uniforme et présentant des degrés de finition variables d'une partie à l'autre. L'œuvre, peinte à la tempera grasse sur un support en bois de noyer, mesure 102,8 × 73,5 cm. Selon la tradition, elle avait été trouvée sciée en deux parties. La plus grande, celle du bas, avait été utilisée comme porte de buffet dans le magasin d'un brocanteur. La seconde, correspondant uniquement à la partie carrée où se trouve la tête, était devenue le dessus d'un tabouret dans la boutique d'un cordonnier.

Un peu d'histoire

On a émis l'hypothèse que la tête, en tant que partie la mieux finie de l'ensemble, avait été séparée du reste du tableau pour empêcher son identification et permettre ainsi sa vente. Le mérite du cardinal Fesch aurait donc été de trouver les deux parties séparées et de les reconnaître immédiatement comme complémentaires l'une de l'autre. Après la mort du cardinal, le tableau fut vendu aux enchères par ses héritiers pour la somme de 2 500 francs en 1845, avant de devenir la propriété du naturaliste et antiquaire Alessandro Aducci puis celle de sa fille Laura, épouse de l'avocat Cesare Lanciani. C'est probablement ce dernier qui, en raison de difficultés financières, l'engage

au mont-de-piété. Le tableau fut alors inclus dans un lot d'achats que le ministère du Commerce et des Travaux publics mit en place, sur l'ordre de Pie IX, dans les années 1850, «comme politique de protection des biens culturels à sujet religieux présents sur le marché des antiquités». En 1856, le tableau fut donc acquis sur le conseil des peintres Tommaso Minardi et Filippo Agricola, membres de la Commission pontificale des Beaux-Arts, comme étant «peint de la main de Léonard de Vinci et donc extrêmement rare et précieux».

En dépit du caractère «expérimental» présenté par le panneau en raison de son état inachevé, ou peut-être à cause de celui-ci, c'est précisément la très grande qualité du dessin et la maîtrise de la technique picturale, procédant par glacis superposés dans les zones de clair-obscur, qui indiquent avec certitude la main de Léonard. Évoquant de manière originale le saint ermite et docteur de l'Église, selon une tradition iconographique répandue dans la culture toscane du xv^e siècle, le tableau éclaire au mieux le processus créatif de l'artiste. Celui-ci part d'une composition profondément innovante reprenant et remplaçant les précédentes représentations du genre inspirées par Verrocchio, pour entrer ensuite dans les détails de l'anatomie et du paysage par des «ajouts» successifs.

Le tableau représente le moine Sophronius Eusebius Hieronymus, ou Jérôme (347-420), qui fut secrétaire du pape Damase I^{er}, théologien et bibliste, traducteur en latin du texte grec des Évangiles (382-386), puis des textes en hébreu de l'Ancien

Léonard de Vinci

Saint Jérôme dans le désert

Vers 1482, huile sur bois, 103 × 74 cm

Coll. Musées du Vatican



Testament (390-405). Le saint est représenté dans une attitude de pénitent à l'intérieur d'un ermitage ou de la «forêt» qui, selon la tradition, s'étendait dans la région syriaque où il s'était retiré dans la solitude, après l'échec d'une précédente expérience cénobitique (375-376). La forêt, comme le désert, en tant que lieu d'isolement mais aussi de méditation et d'éloignement des mondantités de la vie sociale, était considérée comme une condition de l'esprit ainsi qu'un lieu physique de retraite volontaire du monde: un lieu privilégié pour écouter la volonté de Dieu à travers le déroulement des saisons et la contemplation de la Nature créée par Lui. Vêtu de quelques haillons et accroupi plutôt qu'agenouillé, dans un état de tension émotive qui n'a pas d'équivalent dans l'iconographie de l'époque, le vieil homme tient une pierre dans la main droite pour se frapper la poitrine, tandis que sa main gauche est tournée vers son corps dans un acte de contrition. Comme on l'a noté à plusieurs reprises, le décor, la pierre, mais aussi le lion, le chapeau de cardinal et le crucifix face à lui sont autant d'éléments qui font référence au séjour du saint en Chalcidique, tel que l'a transmis *La Légende dorée*, de Jacques de Voragine, écrite en latin vers 1259-66, mais ensuite traduite en langue vulgaire et encore largement diffusée au xv^e siècle.

Un ermite atypique

D'un point de vue plus strictement visuel, la figure de Jérôme est construite avec une grande attention au rendu anatomique des os et des membres. Elle est centrée sur l'inclinaison du torse et le dessin nerveux des épaules et du cou, marqués par la tension des tendons visibles, sur lequel un crâne chauve et un visage étonnamment émacié se détachent avec une expression douloureuse. Le mouvement de la jambe pliée vers l'avant, dans l'acte fervent de la gémulation, et le raccourci en perspective du bras tendu, qui définit le volume de l'espace dans lequel la figure est inscrite, contribuent à donner un aspect sculptural au corps de l'ermite. Le visage de Jérôme est tourné vers le haut en contemplation du crucifix situé à droite de la scène, qui, selon la tradition, aurait indiqué la tombe du saint. La forme du crucifix et l'anatomie du lion ont toutes les deux des contours sommairement tracés, réduits à la superposition de quelques lignes courbes.

En revanche, la définition du premier plan, avec le chapeau du cardinal posé à gauche, et celle des pointes rocheuses ressortant du paysage au milieu des vapeurs du ciel de fond sont plus détaillées. Sur le côté opposé, une ouverture située entre les rochers révèle

Le décor, la pierre, mais aussi le lion, le chapeau de cardinal et le crucifix face à lui sont autant d'éléments qui font référence au séjour du saint en Chalcidique.

l'esquisse d'un bâtiment ecclésiastique qui a fait l'objet de différentes interprétations de la part des critiques (Santa Maria Novella à Florence, la cathédrale de Pavie ou des édifices à plan centré présents dans le Codex 'B' [Paris MS B, fol. IIV] de la période milanaise). Quelle clé d'interprétation Léonard confiait-il à sa peinture, et quelles idées avait-il vraiment en tête en y introduisant tant d'éléments nouveaux? C'est une question encore débattue qui fascine toujours historiens et iconographes.

Hypothèses en comparaison

Certains ont vu dans cette œuvre le fruit d'une commande officielle (un tableau de saint Jérôme avait en effet été demandé au peintre par le clergé de l'abbaye florentine, où se trouvait le tombeau familial de Léonard), d'autres celui d'une dévotion purement personnelle. Mais il pourrait s'agir aussi de l'expression d'une religiosité essentiellement élitiste (comme celle d'une confraternité qui aurait porté le nom du saint) ou d'une auto-représentation rhétorique, visant à l'exaltation du *furor* platonicien (l'impulsion à rechercher l'expérience du monde et sa souffrance). Par ailleurs, le problème de l'interprétation du panneau est étroitement lié à celui de sa datation, qui oscille entre les périodes florentine (1478-1481) et milanaise (1482-1499) de l'artiste. Ceux qui penchent pour la première période soulignent la similitude avec *L'Adoration des mages* des Offices, commencée en mars 1481 pour les moines de San Donato à Scopeto et laissée inachevée en raison du départ soudain de Léonard: une œuvre caractérisée par la même approche technique et par la même coloration brun-jaunâtre de l'ensemble. En revanche, les partisans du séjour lombard soulignent le lien fort entre le tableau et les études géologiques et anatomiques entreprises à la cour de Ludovic le More, comme en témoignent

divers dessins et notes de l'époque, en particulier entre 1487 et 1489. Le paysage derrière le saint rappelle également celui de la première version de *La Vierge aux rochers*, aujourd'hui au Louvre (1483-1489). Si la similitude évidente avec *L'Adoration florentine* peut simplement s'expliquer par la convergence des caractéristiques techniques et d'exécution des deux panneaux (tous les deux se trouvant dans le même état d'inachèvement), la découverte d'une composition similaire sous la deuxième version de *La Vierge aux rochers* (Londres, National Gallery), représentant la Vierge à genoux, un bras tendu vers la droite et le gauche ramené sur la poitrine, est beaucoup plus utile aux besoins de l'attribution chronologique. C'est le signe qu'à l'époque où le retable était réalisé (1492-1508) on travaillait également sur le *Saint Jérôme* et que des parties sélectionnées de son carton purent être réutilisées pour reformuler le sujet. En outre, à la différence de *L'Adoration florentine*, le *Saint Jérôme* du Vatican possède un aspect monumental plus prononcé et une conception de l'espace plus unitaire. Une datation du tableau dans les années 1490 est également suggérée par la présence d'une figure en raccourci sur le frontispice du traité imprimé *Antiquarie Prospettiche Romane*, publié par Andreas Freitag et Johann Besicken entre 1496 et 1498. Cette figure, présentée de face et agenouillée, possède en effet des caractéristiques semblables au type humain de saint Jérôme. L'auteur anonyme du traité, qui se décrit comme «peintre de perspective milanais», est très probablement le peintre Bartolomeo Suardi, dit Bramantino (1480-1530), ami de Léonard et «peintre expert en perspective», auquel on attribue également la paternité de la gravure. L'auteur place les instruments de sa profession – le compas et la sphère – dans les mains du personnage, témoignant ainsi de son respect de l'Antique.

Les dernières interprétations : une peinture « itinérante » ?

Quelques années plus tard, on perçoit un autre écho du tableau dans la peinture d'un artiste anonyme appartenant à une collection privée milanaise, à présent identifié comme le Lombard Cesare Magni (1492-1534), où l'influence évidente de Léonard conditionne le développement iconographique de la composition, malgré les inévitables différences d'exécution. Il a ainsi été possible d'émettre l'hypothèse d'une gestation inhabituellement longue du panneau, commencée vers 1490, mais qui s'est ensuite poursuivie dans le temps avec des modifications et des ajustements, «aussi tard

que 1510» selon Carmen Bambach, jusqu'à 1510-1511 selon Martin Clayton. Cela a sans doute permis de mettre à la disposition des élèves du maître un produit toujours en phase avec les dernières frontières du savoir de Léonard. Un tableau didactique en somme, une sorte de chantier ouvert sur le théâtre de la nature, sur lequel il n'était pas très important – et peut-être même inapproprié – d'inscrire le mot «fin». Ou bien plus simplement, un tableau à usage personnel, qu'il soit scientifique, platonique ou dévotionnel, que Léonard était heureux de conserver tel quel : dans l'état d'une œuvre intentionnellement inachevée.

Cela nous amène à parler de la présence possible du tableau dans l'atelier de Léonard, et peut-être dans sa propre maison, au cours des différentes époques de son existence. En effet, on trouve la mention de «*certi san Gerolami*» [«certains *Saint Jérôme*»] que Léonard conservait avec lui (mais sans préciser la technique utilisée et encore moins la paternité éventuelle) dans le fol. 888r du *Codex Atlanticus*, avant le départ en 1482 du maître pour Milan. De même, un passage de l'*Inventaire des biens* daté du 1^{er} avril 1525 de Giangiacomo Caprotti, dit Salai, décédé d'une mort violente le 19 janvier 1524, énumère parmi ses possessions plusieurs tableaux de Léonard, probablement emportés par son jeune élève après son séjour avec le maître en France. C'est là que de nombreux *Saint Jérôme* sont mentionnés, dont un «tableau avec un saint Jérôme à moitié nu», estimé à 25 écus 126 sous et 5 deniers, qui est parfois identifié avec le panneau du Vatican.

Si cette hypothèse est exacte, le *Saint Jérôme* du Vatican se serait alors trouvé au Clos Lucé au moment de la mort de Léonard. Il est bien vrai que le tableau est ignoré dans le récit d'Antonio de Beatis – ce dernier, en qualité de secrétaire du cardinal Louis d'Aragon, avait eu l'occasion de voir trois tableaux alors en possession de Léonard, lors d'une visite à Amboise le 10 octobre 1517 : celui d'une «*certa donna fiorentina fatto di naturale*» [«d'une certaine dame florentine fait au naturel»], un autre «*di san Joanne Baptista giovane*» [«du saint Jean-Baptiste jeune»] et un troisième «*della Madonna et del figliolo che stan posti in gremmo di Santa Anna*» [«de la Vierge et de son fils placés dans le giron de sainte Anne»] : «*tutti perfectissimi*» [«tous très parfaits»] –, mais cette absence dans le récit d'Antonio de Beatis s'explique aisément par le caractère inachevé de la composition. Circonstance qui, si elle était effectivement confirmée, ferait de cette exposition la première occasion du retour de l'œuvre en Val de Loire. ♦





Le paysage derrière le saint rappelle celui de la première version de La Vierge aux rochers, aujourd'hui au Louvre (1483-1486).

La figure de Jérôme est construite avec une grande attention au rendu anatomique des os et des membres. Elle est centrée sur l'inclinaison du torse et le dessin nerveux des épaules et du cou, marqués par la tension des tendons visibles, sur lequel un crâne chauve et un visage étonnamment émacié se détachent avec une expression douloureuse.

Le mouvement de la jambe pliée vers l'avant, dans l'acte fervent de la gèneuflexion, et le raccourci en perspective du bras tendu qui définit le volume de l'espace dans lequel la figure est inscrite contribuent à donner un aspect sculptural au corps de l'ermite.



La forme du crucifix et l'anatomie du lion ont toutes les deux des contours sommairement tracés, réduits à la superposition de quelques lignes courbes.



