

Léonard de Vinci et la Renaissance italienne

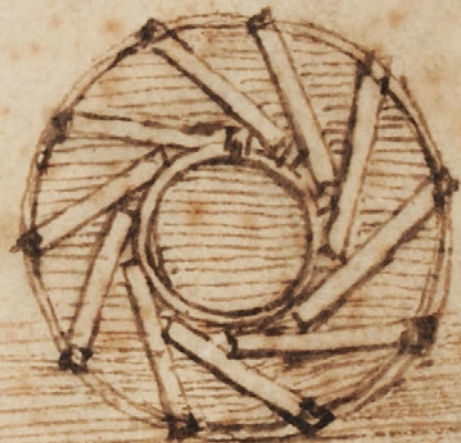


Cabinet des dessins Jean Bonna – Beaux-Arts de Paris



Trente dessins de Léonard de Vinci et des maîtres de la Renaissance italienne Fra Bartolomeo, Piero di Cosimo, Benozzo Gozzoli, Filippino Lippi, Raphaël, Giulio Romano et Timoteo Viti dans les collections des Beaux-Arts de Paris.

Textes de Lizzie Boubli et d'Emmanuelle Brugerolles.



to find out the nature of the
water of the spring. At present
it is not known whether it is
good or bad.

Léonard de Vinci et la Renaissance italienne

Commissaire de l'exposition et direction d'ouvrage
Emmanuelle Brugerolles

Cabinet des dessins Jean Bonna – Beaux-Arts de Paris
25 janvier - 19 avril 2019

Beaux-Arts de Paris

www.beauxartsparis.fr

Présidente du conseil d'administration
Éléonore de Lacharrière

Directeur
Jean de Loisy

Directrice adjointe, administratrice
Patricia Stibbe

Secrétaire général, Julien Rigaber
Secrétaire générale adjointe, Laurence Petit

Exposition

Département du développement scientifique et culturel
Chef du département : Kathy Alliou
Responsable des collections : Anne-Marie Garcia
Responsable des expositions : Armelle Pradalier

Commissaire de l'exposition : Emmanuelle Brugerolles
Documentation : Alicia Basso Boccabella, Lucile Causse,
Corisande Evesque, Matteo Gianceselli, Leonor Hausvirt,
Blanche Llaurens, Anne-Cécile Moheng, Joëlle Vaissière,
Morgane Varin

Chargée de production : Alice Rivey
Régie d'exposition : Nicolas Dol
Équipe de montage : Luc Andrea, Tamara Morisset et Elsa Shao
Régie des collections : Christine Delaunoy
Responsable des surveillants : Christelle Pasco
Gestionnaire des collections : Jacqueline Nacitas
Accueil : Victoire Periam

Responsable du service communication,
mécénat et partenariats : Sophie Boudon-Vanhille
Adjointe, responsable du mécénat et développement
des ressources propres : Fabienne Grolière

Agence pour la communication :
Agence Opus 64
Valérie Samuel, Aurélie Mongour

Publication

Responsable des éditions
Pascale Le Thorel

Directrice de la collection « Carnets d'études »
Emmanuelle Brugerolles

Coordination
Anne-Julia Manaranche

Conception et réalisation graphique
Pascale Georget

Relecture
Patrick Bacry
François Grandperrin

© École nationale supérieure des beaux-arts, Paris,
2019 et tous droits réservés.

Illustration de couverture et page 1 :
Léonard de Vinci, *Études de balistique* (détail),
Beaux-Arts de Paris (cat. 7)
Quatrième de couverture :
Benozzo Gozzoli, *Étude de saint Jean à mi-corps*,
Beaux-Arts de Paris (cat. 1)



Alors que Léonard de Vinci va être célébré en 2019 par de nombreuses expositions, l'École des Beaux-Arts de Paris, qui accueillit *La Joconde* dans le vestibule du quai Malaquais après son vol en 1914 et qui protège dans sa collection des feuilles exceptionnelles de l'artiste, se devait, cent cinq ans plus tard, de rendre hommage au génie italien. Mais, la première raison de cette exposition qui rassemble quelques-uns des chefs-d'œuvre du quattrocento est de manifester, aux yeux des étudiants et aussi des visiteurs, le lien essentiel qu'entretiennent les grands artistes de la Renaissance avec tous les domaines de la connaissance. La perfection, la beauté des corps, des atmosphères, des attitudes reposent sur les plus profondes fondations du savoir, sur une recherche passionnée de l'essence des choses, sur une démarche de savant tout autant que de virtuose. Les dessins bouleversants réunis ici ne manifestent pas seulement la grâce des artistes, mais l'unité absolue qu'ils parviennent à établir entre vision intérieure, imagination et compréhension du monde. On peut installer Léonard au milieu des grands physiciens modernes, Galilée ou Newton, ou entre les grands génies de la peinture, des peintres de Chauvet à Rembrandt ou Picasso, mais la leçon peut-être de cette exposition, conçue au cœur d'une grande école, est de manifester le lien absolu, organique, qu'établirent ces artistes au moment de l'immense révolution de la Renaissance entre imagination et connaissance, entre poésie et pensée.

La célèbre collection des Beaux-Arts de Paris conserve parmi ses chefs-d'œuvre quatre dessins de Léonard qu'ils reçurent en don en 1883 et 1908 par le biais de collectionneurs avisés : ces quatre chefs-d'œuvre donnent un aperçu précieux des talents graphiques de l'artiste et des nombreux domaines qu'il explora pendant sa carrière artistique qui le mena de Florence à Milan, puis à Venise, avant de s'achever en France auprès de François I^{er}.

La richesse de la collection des Beaux-Arts de Paris permet de découvrir d'autres talents contemporains de Léonard : Raphaël, bien sûr, avec trois dessins exécutés avant son départ pour Rome, mais aussi Benozzo Gozzoli, Filippino Lippi, dont les feuilles séduisent par leur technique à la pointe de métal sur papier préparé coloré, alors très prisée à la fin du XV^e siècle à Florence.

Cette exposition est l'occasion de dévoiler des trésors italiens qui n'ont jamais été montrés et qui ont fait l'objet de recherches récentes examinant leur attribution. Trente dessins en tout qui offrent un parcours passionnant sur la pratique du dessin en Italie à la fin du XV^e siècle et au début du XVI^e siècle : copies d'après les maîtres, exercices d'après le modèle vivant, répertoires de modèles dessinés, études préparatoires pour des compositions peintes ou sculptées. Ce projet s'intègre dans le programme du cabinet Jean Bonna consacré depuis plusieurs années aux différents aspects de l'école italienne, dont *Le Dessin à Florence au temps de Michel-Ange* en 2009, *Parmesan, dessins et gravures en clair-obscur* en 2011, ou encore *Le Baroque à Florence* en 2015.

Je tiens à remercier pour leurs contributions scientifiques Lizzie Boubli, conservatrice en chef du patrimoine et directrice d'étude au CNRS, qui dresse un panorama passionnant des ateliers florentins de la fin du XV^e siècle, et Emmanuelle Brugerolles, commissaire de l'exposition et directrice de l'ouvrage. Je souhaite également saluer toutes les équipes des Beaux-Arts, qui ont su comme à leur habitude mener à bien cette manifestation. Qu'elles soient toutes ici chaleureusement remerciées.

Jean de Loisy
Directeur des Beaux-Arts de Paris

L'atelier dans la vie artistique du quattrocento à Florence

L'atelier : une organisation collective

L'atelier, ou *bottega*, forme la structure de base de l'activité artistique durant le Moyen Âge et la Renaissance et, au-delà, jusqu'à la fin de l'Ancien Régime. Il est un lieu spécifique où se réunissent les artistes sous l'autorité d'un maître. Celui-ci fait office de chef d'atelier ; il est entouré de proches collaborateurs, d'assistants, d'apprentis et d'aides chargés des tâches matérielles, comme le broyage des couleurs ou la préparation des peintures. Un atelier se caractérise par la capacité organisatrice et didactique et par l'aptitude du maître à fournir de bons modèles qui engendrent une homogénéité de style. Cette homogénéité est une qualité qui définit les contours d'un atelier et permet éventuellement d'en diffuser le style dans d'autres ateliers et même dans d'autres villes ou des régions limitrophes. La notion d'atelier se définit alors dans les limites d'un style ou *maniera* qui appartiennent à un maître et à son équipe.

L'apprenti entre très jeune (vers douze ans) chez un maître, y reçoit une formation assez complexe pendant laquelle il apprend au préalable à dessiner, puis toutes les étapes de la peinture. Il commence progressivement à intervenir dans le travail du maître en s'appliquant d'abord sur les parties secondaires d'une œuvre. Peu à peu, il réalise des compositions entièrement de sa main. Une fois son apprentissage terminé, il peut s'inscrire, dans le cas de Florence, à l'Arte dei Medici e Speziali, pour régulariser sa situation et commencer une activité indépendante. Il peut alors travailler chez un maître et s'appuyer sur des artistes confirmés avant d'être immatriculé. Une fois parvenu à la pleine maîtrise de ses moyens, l'artiste pouvait s'inscrire à l'Académie de Saint-Luc (fondée en 1439), où il rencontrait d'autres confrères¹. Il était aussi possible pour un apprenti de se perfectionner dans un autre atelier, en particulier pour les jeunes appartenant déjà à une famille de peintres. La présence de ces élèves et aides correspond aux appellations courantes dans les textes de « *discepolo* » et de « *garzone* », qui qualifient bien leur fonction auprès d'un maître (exemple de Piero della Francesca). Les échanges entre ateliers sont toujours nombreux et se concrétisent dans des projets de collaboration et aussi d'association avec d'autres corporations, surtout pour la fabrication de retables. Les peintres collaborent fréquemment avec les menuisiers et d'autres artisans comme les batteurs d'or pour les fournitures d'or.

Si la formation dans l'atelier est un passage obligé pour tout apprenti, on doit aussi avoir à l'esprit que la *bottega* représente une activité commerciale où le maître négocie des contrats pour les fournitures de bois, de soie, d'or, de bannières et fait même appel à des fabricants de couleurs. Cette activité était indispensable pour la réalisation des œuvres dont les documents nous renseignent souvent en détail. On constate donc que l'atelier, par son organisation interne comme par ses relations commerciales avec des artisans de toutes corporations, est une structure collective où se constitue une chaîne pour la répartition des tâches et la fabrication des œuvres. La production en série de répliques est aussi représentative de cette organisation collective et souvent négociée avec des accords commerciaux. Le phénomène de diffusion et de réitération de modèles peints passe ainsi du

1. Voir A. Bernacchioni, « Le bottehe di pittura : luoghi, strutture e attività », cat. expo. Florence, 1992-1993, p. 23-33 ; et Florence, 1992.

maître à l'élève. Les modèles diffusent des schémas de composition ou des détails et caractérisent notamment les grandes *botteghe*, comme celle de Ghirlandaio, de Verrocchio ou de Botticelli. À partir du prototype fourni par le maître, les membres de l'atelier ont recours au emploi de dessins et de cartons pour satisfaire la demande croissante de sujets de dévotion mariale, par exemple. Cette diffusion en série, réalisée par les assistants d'après les idées et les modèles du maître, est particulièrement nombreuse pour la production de peinture de chevalet de moyen et de petit formats, notamment dans celle de *tondi* à destination domestique. C'est ainsi que la réplique de modèles souvent illustres devient la particularité de petites *botteghe* spécialisées dans le genre domestique et est accommodée avec des variations et des contaminations entre les thèmes choisis.

L'atelier est donc aussi un lieu de passage pour d'autres artistes qui viennent puiser dans les œuvres disponibles et font ainsi migrer les modèles au gré de la mobilité des artistes circulant dans plusieurs ateliers. Cette pratique illustre la renommée d'une œuvre et la réputation d'un atelier et de son maître. L'apprentissage et la fréquentation des œuvres du maître et la pratique assidue de l'atelier favorisaient la diffusion des modèles d'un atelier à travers l'étude et la reprise de ses modèles par les élèves, qui pouvaient apporter leurs propres interprétations dans des variantes. Cette pratique propageait ainsi les œuvres d'un maître, et son style propre, en dehors de l'atelier où elles avaient été produites (par exemple, l'atelier de Verrocchio).

Le dessin : une condition essentielle de la formation

La pratique du dessin occupe une place première au cœur de la hiérarchie dans l'atelier, de l'apprenti au maître. L'une des conditions essentielles de l'apprentissage est en effet cette pratique du dessin, que l'apprenti apprend par divers moyens. L'un d'entre eux est représenté par la copie de bons maîtres. Cette étape est fondamentale car l'usage de la copie est institué par une tradition qui dura très longtemps. Des artistes comme Michel-Ange commençaient leur apprentissage par des copies dessinées d'après les œuvres de grands maîtres comme Giotto et Masaccio. La copie a pour fonction d'être un exercice et une acquisition de l'expérience manuelle des différents instruments tels que les décrit Cennino Cennini, qui distingue les techniques à la pointe de métal de celles de la plume en même temps que les supports sur parchemin, les plus usités au XIV^e siècle, et sur papier teinté, dont la diffusion se répand au siècle suivant. L'acquisition de la maîtrise du dessin par l'intermédiaire de la copie offre plusieurs avantages. Elle apprend à l'élève à maîtriser en détail la facture et le style employés par un maître, mais elle lui apprend aussi à surmonter les difficultés techniques, des raccourcis aux attitudes et aux détails anatomiques des membres. Avant de dessiner d'après nature, le dessin s'acquiert donc par la copie des maîtres anciens, des « bons maîtres », comme disent les textes, parmi lesquels se distinguent les dessins du chef de l'atelier. La copie est encore un témoignage de la transmission des conventions d'une tradition perpétuée de génération en génération, bien que, pour Michel-Ange par exemple, ses copies révèlent plutôt l'écart entre les générations dans la facture des hachures très finement croisées à la plume, suivant partiellement la tradition instaurée par Ghirlandaio.

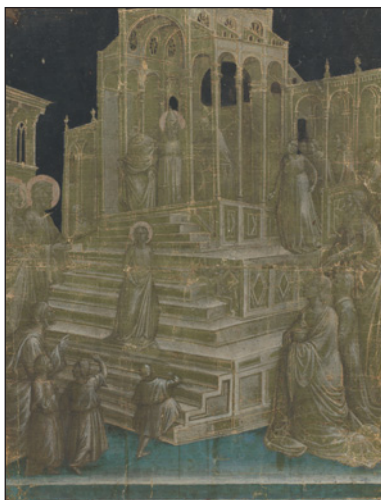
Pendant une grande partie du quattrocento, les *disegni dal modello* et livres de modèles sont au demeurant l'exemple le plus représentatif de la production

graphique dans l'atelier, notamment pour la copie. Les *disegni dal modello* et les livres de modèles composent en effet l'essentiel de la production graphique connue pour le dessin au quattrocento. Les dessins se présentent sur un papier préparé, teinté, sur lequel on dessine à la pointe de stylet dont le trait ne s'efface pas. Benozzo Gozzoli, Sandro Botticelli, Filippo et Filippino Lippi ont laissé beaucoup de feuilles utilisées avec cette technique. On en connaît aussi un certain nombre provenant de livres de modèles, c'est-à-dire des répertoires de figures compilées dans un volume. Un exemple intéressant est constitué par le *Livre de modèles Rothschild* (musée du Louvre, collection Edmond de Rothschild), à la datation controversée autour de 1430-1450, encore dessiné sur parchemin et composé d'animaux domestiques et exotiques ou de figures fantastiques [ill. 1]. Ce genre de livre de modèles auquel on a recours surtout durant la première moitié du quattrocento possède plusieurs fonctions. Ces livres servent à conserver un stock d'exemplaires de formes et de motifs utilisés dans le processus même de la copie. En effet, la copie ne concerne pas seulement l'activité de l'apprenti pour sa connaissance approfondie du dessin, mais aussi celle du maître, qui a besoin de stocker un répertoire de formes pour les transférer dans des œuvres finies. Que ce soit dans le dessin libre ou dans les livres de modèles, la copie joue donc un rôle fondamental au quattrocento. À travers les *disegni dal modello*, elle se transmet à plusieurs générations d'un atelier, du maître à l'élève, qui peut ainsi y puiser des modèles. Comme on l'a déjà rappelé, la diffusion en dehors d'un atelier est aussi un moyen de divulguer les idées d'un maître, sa *maniera*, qui engendrent ainsi des copies dues à cette circulation et, par conséquent, assoit la réputation et la tradition d'un atelier. Ce cas est particulièrement bien représenté par le livre de modèles de l'atelier lombard de Giovannino de' Grassi (Bergame, Biblioteca Civica), qui illustre la tradition de la transmission de modèles d'animaux en particulier (léopard, chien), à travers les copies, à la fin du XIV^e siècle. L'exemple des différentes variantes de Pisanello dans les descriptions d'animaux suit la même transmission de cet héritage. Dans le cas de Pisanello, il est évident que ces modèles d'animaux, souvent copiés, tenaient aussi lieu d'études à intégrer dans ses tableaux (*La Vision de saint Eustache*, vers 1438-1442, Londres, National Gallery). L'existence de copies de ces modèles, assez fidèles, diffusées surtout en Italie du Nord, en Vénétie et en Lombardie, indique combien les échanges entre ateliers étaient actifs, transmettaient un répertoire formel qui circulait. Il en est de même en Toscane, où Benozzo Gozzoli consigne dans un livre de modèles des idées qui furent utilisées par ses assistants ou par les apprentis pour leurs propres exercices. Les deux dessins de l'atelier de Gozzoli présentés dans cette exposition en sont des témoignages parmi bien d'autres feuilles de même facture.

On peut donc constater que la copie, surtout à travers des *disegni dal modello* de la première moitié du quattrocento et les copies libres comme celles de Michel-Ange d'après les maîtres, appartient intégralement au fonctionnement de base de l'atelier. Elle est donc un moyen de connaissance pour l'apprenti et un moyen de stocker des répertoires à transformer dans ses propres œuvres pour le maître. Elle appartient ainsi à la tradition même d'un atelier, conservée et transmise à travers les générations. La circulation de ce genre de dessin est aussi un moyen de diffusion d'un style particulier et spécifique à un maître, comme un label de son atelier. Ce répertoire de formes dessinées dans un style propre en devient sa



[ill. 1] Pisanello, *Chien muselé et portant un collier, debout, de profil vers la gauche*, dessin, musée du Louvre



[ill. 2] Taddeo Gaddi, *Présentation de la Vierge au temple*, huile sur toile, musée du Louvre



[ill. 3] Benozzo Gozzoli, *Cinq études de pied d'après un moulage en plâtre*, dessin, Rotterdam, musée Boijmans van Beuningen

marque, quels que soient les éléments communs à d'autres ateliers et même à d'autres régions, qui ne se confondent pas réellement avec sa *maniera*, qui tient lieu d'estampille.

Il existe aussi dans l'atelier d'autres activités que la copie et l'exercice d'après les *disegni dal modello*. Le dessin de contrat diffuse la marque d'un maître de la façon la plus authentique, puisque ce dessin est entièrement fait de sa main. Il vise à exposer au commanditaire le projet demandé dans son aspect général. Présenté devant notaire, le dessin de contrat note les grandes lignes de ce projet sans insister, ordinairement, sur les détails. Un exemple a jadis été donné par Michael Baxandall, où Filippo Lippi présente à Giovanni di Cosimo de' Medici un projet de triptyque avec son encadrement et les figures principales esquissées². Le dessin de contrat appartient à l'activité courante de l'atelier où témoigne exclusivement la main du maître. Il est donc entièrement dépendant de sa responsabilité.

Une autre catégorie démontre l'activité importante de l'atelier pour la fabrication des œuvres. Le dessin de présentation est clairement plus soigné que le dessin de contrat. Il n'est pas, en principe, destiné à la copie, mais au commanditaire pour lui présenter aussi précisément que possible le projet prévu selon les exigences du mécène. Un dessin comme la *Présentation de la Vierge* [ill. 2], de Taddeo Gaddi, pour la chapelle Baroncelli à Santa Croce à Florence (1332-1338), est un exemple représentatif et sophistiqué de l'aspect général d'un dessin de présentation où la facture monochrome reste très picturale, rehaussée par les dégradés de ton et les accents de lumière pour la suggestion des volumes dans l'espace. Cette feuille se présente, en fait, comme une peinture préparée sur papier. Par le biais du dessin de présentation, l'atelier s'intègre par sa structure hiérarchique au système économique et social dont il est à la fois dépendant mais constitue aussi un des rouages. Le dessin de présentation met ainsi en valeur les aspects socio-économiques et esthétiques qui président à la satisfaction d'une commande. Si le dessin de présentation est en général préparé par le maître lui-même, qui en est le garant, il s'inclut pourtant dans l'activité de l'équipe de l'atelier, à l'encontre du dessin de contrat, car la fabrication de ce projet fait intervenir les assistants, les apprentis et très souvent les membres d'autres corporations, comme dans le cas de retables surmontés d'encadrements ornés tels qu'un feuillet de Boccaccio Boccaccio (Londres, British Museum), les projets soigneusement mis en scène de Francesco di Simone Ferrucci (Florence, Offices) ou, bien plus tard, ceux de Perino del Vaga (*Madone à l'Enfant sur le trône entre des saints franciscains*, Vienne, Albertina Graphische Sammlung). Dans ce cas-là, le projet de présentation reflète une grande partie du travail d'atelier, la collaboration étroite avec d'autres corporations comme les menuisiers et les batteurs d'or pour l'encadrement et les dorures. À la différence du dessin de contrat, le dessin de présentation, entièrement ou non préparé par le maître, relève du travail collectif qui peut ainsi intervenir d'une façon ou d'une autre.

Quelques catégories de dessins faits dans l'atelier

L'activité de l'atelier était donc très diversifiée comme, du reste, le statut et les fonctions de ses divers membres. Parmi les catégories de dessins pratiqués, il existe une certaine cohérence dans la mesure où le dessin, mis à part la copie d'après

Dans la collection Carnets d'études

1. *Paysages dessinés de l'école française du XVIII^e - siècle dans la donation Mathias Polakovits*, 2005
2. *L'Inde, marges ; dessins tantriques*, 2005
3. *Quand Moreau signait Chassériau*, 2005
4. *Dessins italiens de la collection Jean Bonna*, 2006
5. Jean-Michel Alberola, *Cartes de visite, vers luisants*, 2006
6. *Dessins de James Pradier dans les collections de l'École nationale supérieure des beaux-arts*, 2006
7. *Di, segn, o ; Dessins de Taddeo et Federico Zuccari dans les collections de l'École nationale supérieure des beaux-arts*, 2007
8. Joël Kermarrec, « *Ardoises, petits papiers &...* », 2007
9. *Une dynastie de peintres : les Parrocel*, 2007
10. *Paul Baudry dessinateur*, 2007
11. Annette Messenger, *Melo-Meli*, 2008
12. *Antoine-François Callet décorateur*, 2008
13. *Le Dessin à Florence au temps de Michel-Ange*, 2009
14. Giuseppe Penone, *Matrice de sève*, 2009
15. *L'Académie mise à nu*, 2009
16. *Le Baroque en Flandres : Rubens, van Dyck, Jordaens*, 2010
- 16 h.s. Joël Kermarrec, *Étalon pré-posthume, Dessins 1957-2007*, 2010
17. François Bouillon, *Septième ciel*, 2010
18. *L'Œil et la plume : caricatures de Charles Garnier*, 2010
19. *Parmesan, Dessins et gravures en clair-obscur*, 2011
20. *Le Dessin en partage*, 2011
21. Vincent Bioulès, *Bioulès-Roma*, 2011
22. *À la source de l'Antique. La collection de Sergei Tchoban*, 2011
23. *Rembrandt et son entourage*, 2012
24. Michel François, *Le Trait commun*, 2012
25. *Jean-Baptiste Carpeaux Dessinateur*, 2012
26. *De Poussin à Fragonard, hommage à Mathias Polakovits*, 2013
27. Philippe Cognée, *Dessins*, 2013
28. *Antoine-Louis Barye, « Le Michel-Ange de la Ménagerie »*, 2013
29. *Les Surtouts de table augsbourgeois*, 2013
30. *Le Paysage à Rome*, 2014
31. Bernard Moninot, *Dessin(s)*, 2014
32. *L'Âge d'or du paysage hollandais*, 2014
33. *Le Baroque à Florence*, 2015
34. James Rielly, *Ty Hyll*, 2015
35. *Hôtels particuliers à Paris*, 2015
36. *Portraits dans les collections de l'École des Beaux-Arts*, 2016
37. François Boisrond, *Œuvres sur papier*, 2016
38. *Pompéi à travers le regard des artistes français du XIX^e siècle*, 2016
39. *Ingres et ses élèves*, 2017
40. Gilgjan Gelzer, *Contact*, 2017
41. *Architecture de l'avant-garde russe. Dessins de la collection Sergueï Tchoban*, 2017
42. *Dessiner d'après les maîtres*, 2018
43. Richard Deacon, *Études préparatoires / Foundation Studies*, 2018
44. *Bâtir sous le Second Empire*, 2018

Cet ouvrage est réalisé en Minion