

Les Dessins de Léonard de Vinci ou L'unité dans la diversité Leonardo's Drawings: Diversity and Unity

David McTavish

Volume 32, Number 127, June–Summer 1987

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53932ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

McTavish, D. (1987). Les Dessins de Léonard de Vinci ou L'unité dans la diversité / Leonardo's Drawings: Diversity and Unity. *Vie des Arts*, 32(127), 36–41.

DANS L'EXPOSITION TENUE AU MUSÉE DES BEAUX-ARTS de Montréal, l'une des compositions à la plume les plus élaborées de Léonard de Vinci montre un arsenal en pleine activité, au moment où un énorme canon est hissé sur son affût (Fig. 1). La cour, ceinte de murailles crénelées, est jonchée d'armes et de pièces de bois diverses, parmi lesquelles on remarque le ber utilisé pour déplacer le canon. Des nuages, même, se profilent légèrement dans le ciel. Néanmoins, l'ouvrage semble ne pas avoir été achevé: l'avant-plan gauche et le mur de l'arrière-plan gauche sont restés vierges ou ne sont que partiellement esquissés. Un examen plus attentif dévoile la complète nudité des hommes qui s'éreintent à la tâche. Cette représentation, à prime abord sans équivoque, d'un événement singulier mais toutefois plausible, apparaît donc sous un jour plus complexe. Il n'est cependant guère inhabituel de découvrir de ces détails inopinés dans les travaux de Léonard. En fait, c'est précisément la stupéfiante richesse de son œuvre qui ne laisse de nous passionner et de nous étonner, même après cinq siècles.

De nos jours, Léonard de Vinci est essentiellement connu en tant que peintre, auteur de chefs-d'œuvre illustres tels *La Cène*, conservée à Milan, et le portrait de *Mona Lisa*, à Paris. Pourtant, dans la lettre qu'il adressa à Ludovico Sforza, le duc de Milan, à qui il soumettait, non sans fierté, une liste exhaustive soulignant la diversité de ses talents, la peinture était reléguée à la toute fin – après son aptitude à construire des ponts volants, des béliers, des canons et autres instruments de guerre. Et même dans ce dernier point de son énumération – le dixième –, cet art figurait parmi d'autres. «En temps de paix, déclarait-il encore, je crois pouvoir donner aussi entière satisfaction que quiconque et égaler n'importe quel architecte dans la conception d'édifices publics et privés, ou pour des travaux d'adduction d'eau. Je peux exécuter des sculptures en marbre, en bronze ou en argile; de même, en peinture, je puis faire aussi bien que tout autre, quel qu'il soit.» Il n'est pas autrement surprenant que tant de ces entreprises ne nous soient pas mieux connues: la plupart avortèrent en cours de réalisation, et plusieurs ont été totalement détruites, ou par les hommes ou par la nature. Ce que nous savons réellement de tout cet éventail d'activités – cette certitude, en somme, que les propositions formulées dans la lettre de l'artiste n'étaient pas que pure vantardise –, nous le devons à ceux de ses carnets qui ont survécu et aux croquis qui les illustrent, ainsi qu'aux dessins qui nous sont parvenus en feuillets isolés. Ces carnets s'avèrent toutefois difficiles à décrypter – les annotations, en italien, sont rédigées en écriture spéculaire. Les dessins, en revanche, y apportent une relative clarté.

Les dessins de Léonard de Vinci nous en disent bien davantage que ceux de n'importe lequel de ses prédécesseurs. En partie, parce que maints de ses travaux ont subsisté, alors que nous ne connaissons aucun des dessins de Masaccio, un seul et une poignée dus à Verrocchio et à Mantegna. A la vérité, des artistes du 15^e siècle, il n'y a que Pisanello, qui œuvra principalement à Vérone et à Mantoue, dont on puisse aujourd'hui apprécier un nombre assez considérable de dessins impressionnants et éclectiques. Le fait qu'il existe encore de nombreux dessins de Léonard atteste la valeur que leur attachait l'artiste et l'ampleur de sa production. Et parce qu'il faisait grand cas de ce moyen d'ex-



Les Dessins de Léonard de Vinci, ou L'unité dans la diversité

Leonardo's Drawings: Diversity and Unity

David McTAVISH

IN ONE OF LEONARDO'S MOST EVOLVED PEN

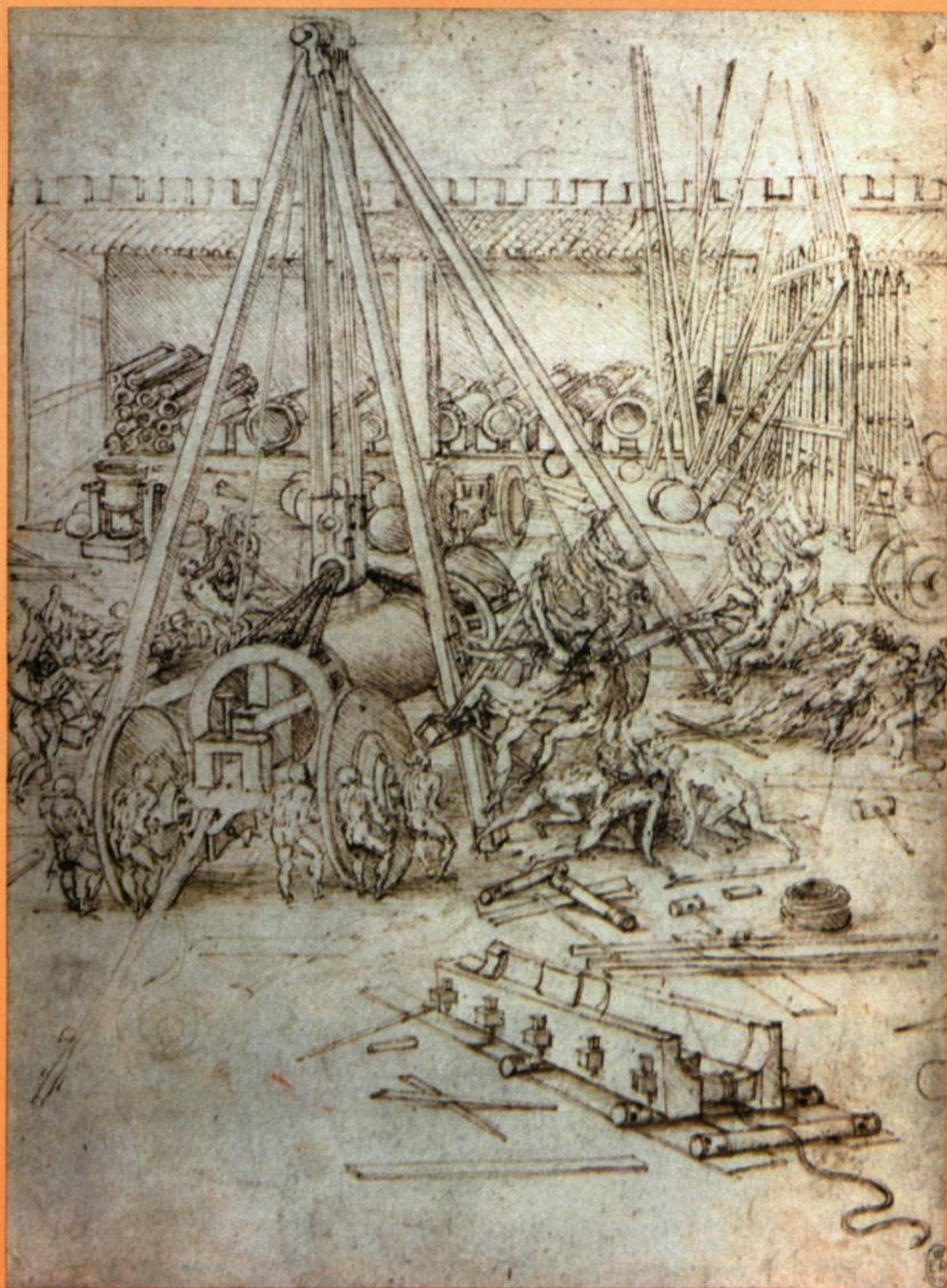
and ink compositions, an enormous cannon is being lifted onto a gun-carriage in an arsenal enclosed within crenellated walls (fig. 1). Strewed about the courtyard are other weapons of various kinds, miscellaneous pieces of wood and the cradle by which the cannon was moved. Even clouds are lightly suggested in the sky. Yet, the drawing seems not to have been completed: the left foreground and the wall in the left background remain blank or are only partly sketched in. Closer inspection also reveals that the straining men are entirely nude. What had seemed a relatively straightforward depiction of a remarkable but plausible event thus emerges as something more complex. It is hardly unusual for unexpected details to turn up in Leonardo's work. Indeed it is the astonishing richness of his œuvre which is so endlessly absorbing and which continues to startle us even after five centuries.

To-day, Leonardo is principally known as a painter, responsible for such celebrated masterpieces as the *Last Supper* in Milan and the *Mona Lisa* in Paris. Yet, when Leonardo proudly proffered an extensive résumé of his special skills to Ludovico Sforza, the Duke of Milan, painting was relegated to the last item – following a list of such things as his ability to construct portable bridges, battering rams, cannons and other instruments of war. Even in the last item, the tenth, painting had to share importance with a number of other enterprises. "In the time of peace", Leonardo proclaims, "I believe myself able to vie successfully with any in the designing of public and private buildings, and in conducting water from one place to another. I can carry out sculpture in marble, bronze, or clay, and also in painting I can do as well as any man." That so many of these undertakings are not well known to-day is scarcely surprising: the majority were not fully realized; others have been destroyed utterly by man or by nature. That we do know something about these widespread enterprises – that we can be certain

the items listed in Leonardo's letter to Ludovico Sforza were not just idle boasting – is attested by Leonardo's surviving notebooks and by the drawings adorning them, and also by the drawings that have come down to us as individual sheets. The notebooks, however, are difficult to decipher – written, as they are, in Italian in mirror script from right to left. In contrast, the drawings continue to communicate with relative clarity.

Leonardo's drawings tell us much more than do the drawings by any previous artist. This is partly because so many drawings by Leonardo have survived. In contrast, not a single drawing by Masaccio is known, only one by Ghiberti, and a handful by Verrocchio and Mantegna. Of fifteenth-century artists, only Pisanello, who worked principally in Verona and Mantua, is to-day represented by a sizable number of arresting and varied drawings. If there are numerous extant drawings by Leonardo, the very fact testifies to the importance which Leonardo placed on them, and to the vast number which he produced. Even as he set great store by drawings, he helped to change their rôle. Thereafter, the evidence of drawings became an increasingly important factor in the evaluation of almost all great artists. In Leonardo's case, the evidence of the drawings contributes fundamentally to our estimation of his genius.

The appearance of Leonardo's drawings is astonishingly var-



1. Léonard de VINCI *Cour d'une fonderie*, vers 1487.
Bibliothèque Royale du Château de Windsor (Phot. A.C. Cooper, Londres)

pression, il contribua à en orienter différemment l'interprétation. Le dessin devenait désormais un facteur de plus en plus important dans l'expertise de l'ensemble de l'œuvre de presque tous les grands artistes. Dans le cas de Léonard, ces documents témoignent d'un rôle fondamental dans notre évaluation de son génie.

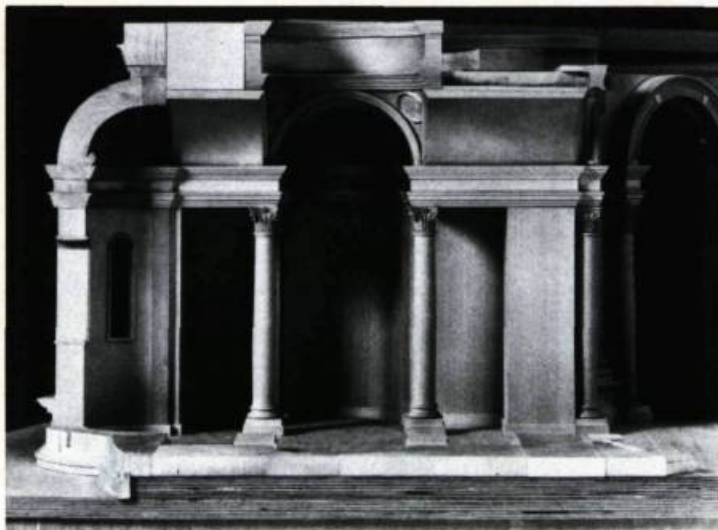
Leur facture varie cependant de façon étonnante. Certains sont des ébauches tracées à la hâte, de brèves notations, sans plus, tandis que d'autres consistent en des études minutieuses et poussées. Quelques-uns, comme le feuillet reproduisant le canon géant, sont exécutés à la plume, et parfois complétés au lavis. D'autres, plus travaillés, sont réalisés à la pointe, sur un apprêt; d'autres encore sont faits à la craie noire ou à la sanguine. Léonard de Vinci trouvait dans le dessin le moyen pratique de satisfaire une foule d'aspirations très différentes.

C'était, outre une manière pertinente de consigner ses perceptions extraordinairement subtiles de l'univers physique – qu'il s'agisse de détails précis sur la faune et la flore, de formations géologiques ou de phénomènes météorologiques –, une approche analytique de ces mêmes éléments, envisagée avec une rigueur presque scientifique. Le dessin lui permettait également d'annoncer et de traduire, en quelque sorte, plus concrètement, ses idées prodigieusement novatrices dans le domaine des sciences expérimentales – des inventions de machines aux plans d'installations et d'appareils hydrauliques –, de même que ses projets architecturaux – églises, palais et fortifications. Dans toutes ces sphères d'activité, le dessin représentait une étape capitale du processus de création: il contribuait à la réalisation de la forme définitive de l'ouvrage. Dans la préparation d'une peinture – c'est-à-dire dans la délimitation et l'épuration d'une image visuelle –, c'était une phase plus indispensable encore de la démarche créatrice, en ce sens que l'artiste devait penser sur papier dans un souci constant d'exploration et d'auto-correction.

Bien que les dessins de Léonard présentent une diversité inouïe – et que leur nature même suffise à justifier l'attention qu'on leur porte –, il est plus aisé de les comprendre s'ils sont insérés dans le contexte de l'intégralité de l'œuvre. Le regardeur y voit alors se dégager des thèmes qui reviennent avec une troublante régularité. L'équipe d'hommes qui s'efforcent de soulever le gigantesque canon pourrait dès lors annoncer les études de Léonard pour l'infortunée *Bataille d'Anghiari*, où ce semblable désir de dépeindre la figure mâle dans le déploiement maximum de sa force est véritablement sublimé. La nudité des figures se révèle également une caractéristique de plusieurs de ses dessins à la plume, et nous rappelle que l'artiste, observant les conseils d'Alberti et adhérant à une pratique de plus en plus répandue à Florence, préférait étudier le corps humain nu, avant de le revêtir des vêtements appropriés. Le fait que les personnages soient minuscules et presque impuissants devant ce canon monstrueux laisse entrevoir une autre de ses pensées dominantes: l'obsession des contrastes frappants et des polarités. Beauté et laideur, jeunesse et vieillesse sont encore autant d'opposés qu'il introduit dans son œuvre. Par ailleurs, en faisant de l'énorme pièce d'artillerie le point central de son dessin, Léonard exprime une autre constante dans ses préoccupations, notamment, cette incoercible curiosité qui le poussait à s'intéresser à tout ce qui détruit impitoyablement, que cette destruction soit l'œuvre de l'homme lui-

ied. Some drawings are extremely hasty sketches, not much more than brief notations; others are carefully considered studies. Some, like the sheet with the gigantic cannon, are executed in pen and ink, which may in turn be augmented with ink wash. Others are more laboriously undertaken with metal stylus on a prepared ground; still others are in black or red chalk. For Leonardo, drawing was indeed the practical means of satisfying a host of quite different desires. It was a convenient method of recording his exceptionally acute perceptions of the natural world – whether the precise details of flora and fauna, geological formations or meteorological conditions – as well as the method of analyzing the selfsame elements in an almost scientific manner. Drawing was also the way of visualizing and explaining his wonderfully inventive ideas in the applied sciences – his inventions of machines and his proposals in hydraulics – and his suggestions for architecture – churches, palaces, and fortifications. In all of these categories, drawing was a vital step in the creative process; it helped to realize the final form. In the preparation of paintings – in the defining and refining of a visual image – it was an even more indispensable part of creation itself: it involved thinking on paper in a continuous process of exploration and self-correction.

While Leonardo's drawings offer enormous variety – and are intriguing by and for themselves – they are best understood when considered in the context of the artist's total œuvre. We then discover certain themes which occur and recur with obsessive regularity. The team of men straining to lift the gigantic cannon can thus be seen in the light of Leonardo's studies for the illfated *Battle of Anghiari*, where a similar desire to represent the male figure at the maximum of physical exertion is paramount. That the men are shown nude is also a feature of several of Leonardo's pen and ink drawings, and reminds us that Leonardo, following Alberti's advice and a growing Florentine practice, preferred to study the human body nude before he added the appropriate clothing. That the figures are minuscule and all but help-



2. Église à plan centré (coupé). Maquette à partir de dessins de Léonard de VINCI

(Phot. Luce Ombra, Studio Fotografico Di Marco Rabatti, Florence)

less in the face of the monstrous cannon hints at yet another of Leonardo's preoccupations: the obsession with vivid contrasts or polarities. Beauty in contrast to ugliness and youth in contrast to age are but other opposites to be found in his work. The emphasis on the enormous weapon is also entirely in keeping with Leonardo's interests. In fact, Leonardo was compulsively intrigued with ruthless destruction, whether caused by man (he himself invented many terrifying weapons) or by natural catastrophe, such as landslides and tidal waves. Yet, by temperament Leonardo is said to have been gentle and compassionate: he bought caged birds in the market to set them free, and became a vegetarian in order to spare unnecessary suffering to animals.

Once more, it is paradoxical that the drawing of a cannon should also connect with a contemporaneous project which, though entirely unrelated to any instrument of war, was wantonly attacked by soldiers and the material itself turned into cannon. The drawing of the cannon is often entitled a foundry; and indeed the casting of bronze must have been constantly on Leonardo's mind in the late 1480s and early 1490s, when he was engaged on the design of the colossal equestrian bronze of Francesco Sforza, Ludovico's father. Horses were another of Leonardo's consuming interests: he had learned to master them as a youth, he included them (rather surprisingly in combat) in his

même inventa maintes armes terrifiantes) ou le résultat d'une catastrophe naturelle telle qu'un glissement de terrain ou un raz-de-marée. Pourtant, il était, dit-on, de tempérament doux et compatissant; s'il passait au marché, il achetait des oiseaux en cage dans le seul but de les remettre en liberté, et il devint même végétarien afin d'épargner des souffrances inutiles aux animaux.

Et n'est-il pas confondant qu'un projet totalement sans rapport avec un quelconque instrument de guerre ait inspiré à l'artiste le dessin d'un canon, et que, plus tard, par un étrange retour des choses, l'ouvrage provisoire qu'il conçut subisse l'assaut gratuit de soldats et que le bronze destiné à sa réalisation finale serve en définitive à fabriquer des canons? Le dessin du canon est souvent intitulé fonderie; et avec juste raison, puisque, de la fin des années 1480 au début des années 1490, Léonard s'appliqua inlassablement à résoudre les problèmes que lui causaient la fusion du bronze et le moulage de la colossale statue équestre commandée en hommage à Francesco Sforza, le père de Ludovico. Il faut préciser que les chevaux offraient, aux yeux de Léonard, un autre sujet passionnant: dans sa jeunesse, il avait appris à les dompter; il en peignit (au combat, ce qui est assez inattendu) d'abord dans son *Adoration des mages*, puis, de nouveau, comme motif central de la *Bataille d'Anghiari*; et, par deux fois, à Milan, il eut à faire face aux difficultés techniques contrariantes que soulevait la construction d'un monument équestre dont les dimensions dépasseraient de loin celles du *Gattamelata* de Donatello ou du *Colleoni* du maître de Léonard, Verrocchio. De nombreux et magnifiques dessins, exécutés à la pointe d'argent et appartenant à la collection du Château de Windsor, font foi de l'acuité de son esprit analytique et de l'exceptionnelle justesse de son regard dans l'étude des chevaux. Dans la dernière partie du second des deux codex découverts, il y a vingt ans à peine, à Madrid, des dessins à la sanguine expliquent un procédé possible de moulage de l'imposant cheval. Une étude inoubliable propose, quant à elle, le moule imaginé par l'artiste pour la tête de ce cheval. La conception de ce monument grandiose occupa Léonard une décennie durant, mais les circonstances ont voulu que la statue ne soit jamais achevée: le bronze fut en effet envoyé au beau-frère de Ludovico Sforza et transformé en canon aux fins de la guerre contre les Français, et le modèle d'argile grandeur nature servit de cible aux archers ennemis qui entrèrent dans Milan, en 1499.

De retour à Florence, Léonard de Vinci se replongea dans l'un de ses vieux sujets de prédilection, en l'occurrence, l'anatomie humaine, avec un intérêt renouvelé: l'hôpital Santa Maria Nuova lui accordait l'autorisation d'effectuer des dissections, et il résolut même de composer un traité d'anatomie, qu'il ne termina sans doute jamais. Une feuille d'études des os du bras dans diverses positions, ainsi que du pelvis et des jambes vus de dos, annotée de l'écriture en miroir de l'artiste, nous fournit un parfait exemple de sa curiosité insatiable et de son fabuleux sens de l'observation, de même que du soin qu'il mettait dans toute recherche. Comme nous le mentionnions précédemment, Leon Battista Alberti encourageait les artistes (en 1435) à étudier la figure humaine nue et, en outre, à apprendre la disposition des os et des muscles. Pour sa part, Léonard, dont les connaissances approfondies et inégalées en matière d'anatomie lui eurent certes été utiles dans ses tableaux, paraît avoir considéré ces études comme foncièrement indépendantes de ses autres travaux. Vers la fin de sa vie, il fit même, à ce propos, un commentaire très significatif, qu'il enregistra dans l'un de ses carnets: «O peintre-anatomiste, prends garde de devenir un peintre inexpressif à force de trop mettre l'accent sur les os, les tendons et les muscles»².

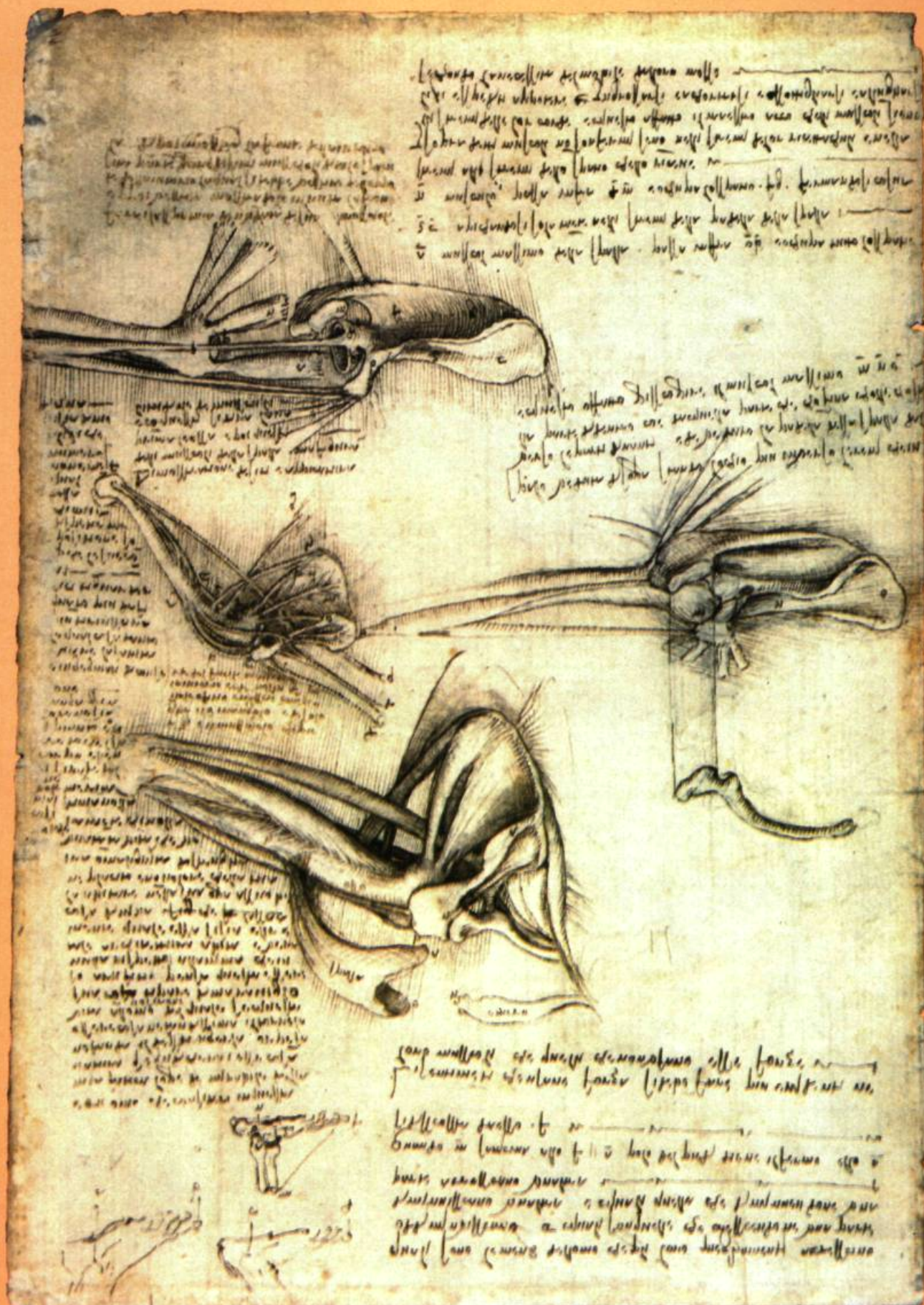
Ses investigations sur le corps humain le menèrent de l'anatomie à la physiologie, c'est-à-dire de l'étude des formes et des structures à celle des processus et des fonctions. Il se penchait à présent avec fascination sur les manifestations de la croissance et du dépérissement; il commença également à décrire le fonctionnement du corps humain en l'assimilant au macrocosme qu'est la nature, et vice versa. «La terre vit et croît», est-il noté

early *Adoration of the Magi* and again as the central motif of the *Battle of Anghiari*, and he tackled the vexing technical problems twice in Milan of designing an equestrian monument which would far exceed in scale the *Gattamelata* by Donatello or the *Colleoni* by Leonardo's own master, Verrocchio. Numerous beautiful silver-point drawings at Windsor Castle attest to Leonardo's probing analysis and his extraordinary sensitivity in the study of horses. And in the last section of the second of the two codices, discovered only twenty years ago in Madrid, red chalk drawings explain how the casting of the giant horse could be undertaken. One unforgettable study represents the casting hood for the head of the horse. The design of the great Sforza horse engaged Leonardo for a decade, but in the event the statue was never completed: the bronze was sent to Ludovico Sforza's brother-in-law to be made into anti-French cannon, and the full-sized clay model was used as a target by the French archers who entered Milan in 1499.

Doubtless, Leonardo had long been absorbed in the study of human anatomy, but once he was back in Florence and associated with the hospital of Santa Maria Nuova, this interest was given fresh impetus. He was granted permission to perform dissections and he resolved to write a treatise on anatomy, which may never have been finished. A sheet of studies of the bones of the arm in various positions and of the pelvis and legs seen from behind, annotated in Leonardo's mirror script, is a typical example of Leonardo's restless curiosity and extraordinary powers of observation, no less than his thoroughness in carrying out any sort of investigation. As already noted, Leon Battista Alberti had recommended (in 1435) that artists should study the human figure nude, and further that they should know the disposition of the bones and muscles. While Leonardo's unequalled mastery of anatomy would certainly have been useful for his painting, ultimately it was an independent enterprise. Late in life he even cautioned the painter against indicating bones, sinews and muscles too prominently, lest he become wooden.

Leonardo's investigations into the human body led from questions about anatomy to those about physiology, that is, from matters of form and structure to those of process and function. He had become fascinated with the manifestations of growth and of decay; and he also began to express the workings of the human body in terms of the natural world, and vice versa. "The earth has a spirit of growth," he notes in the Codex Hammer (which is in the exhibition), "and its flesh is the soil; its bones the successive strata of the rocks which form the mountains; its cartilage the tufa; its blood the springs of water." (34^r) In particular, Leonardo saw the circulation of fluids as being important – as he writes elsewhere in the same codex: "The ramification of the veins of water in the earth are all joined together as are those of the blood in animals, and they are in continual revolution for the vivification of it." (28^r) From his student days Leonardo had been irresistibly attracted to the relationships between rock and water: his earliest dated drawing (5 August 1473) shows the Arno river between rocky precipices, and a remarkable cartographic drawing from thirty years later represents his proposal for rendering the Arno navigable from the sea to Florence. Back again in Milan, Leonardo was absorbed in explaining why shells and fossils of marine life are located high up in the Alps and miles inland (Codex Hammer 10^v). Then, late in life, Leonardo's fascination with the interaction between rock and water became ominous: in an awesome series of black chalk drawings at Windsor the water takes on the form of torrential downpours and floods, and the rock, landslides. What had previously been the subject of lyrical contemplation or the stimulus to scientific investigation has become the agent of cataclysmic destruction.

Without the evidence of Leonardo's drawings, our appreciation of his genius would be tragically restricted. In particular, the drawings help us to make visual those undertakings which are now lost or never completed. In his last years, as he became increasingly dilatory but challenged afresh by the complexity of all nature, Leonardo was haunted with the impossibility of bring-



3. Trois études de la cheville et du pied gauches montrant le mouvement de la cheville.

Bibliothèque Royale du Château de Windsor, Gracieuseté Sa Majesté La Reine Elizabeth II (Phot. A.C. Cooper, Londres)

dans le Codex Hammer (prêté pour l'exposition), «et sa chair est le sol; ses os, les strates successives de roches qui forment les montagnes; son cartilage, le tuf; son sang, l'eau des sources.» (34^r). Léonard retenait notamment l'importance de la circulation des fluides – ainsi que le rapporte un autre passage du même manuscrit: «Les ramifications vasculaires de l'eau dans le sol confluent comme le font les vaisseaux sanguins dans l'organisme animal, et leur cycle continu en assure la vivification.» (28^r). Déjà, lorsqu'il était étudiant, Léonard de Vinci ne pouvait s'empêcher de s'interroger sur l'interaction entre les roches et l'eau: son premier dessin daté (5 août 1473) évoque l'Arno coulant entre des à-pic rocheux, et un remarquable travail cartographique, exécuté quelque trente ans plus tard, expose ses plans de canalisation pour rendre ce fleuve navigable de Florence à la mer. Revenu à Milan, Léonard s'employa à expliquer la raison pour laquelle des coquillages et des fossiles d'origine marine se retrouvent au sommet des Alpes et à des kilomètres à l'intérieur des terres (Codex Hammer, 10^r). Sur le tard, son étude exaltée de l'hydrodynamique prit l'allure d'une dialectique augurale lourde de menaces: dans une série saisissante de dessins à la craie noire, de la collection du Château de Windsor, l'eau n'est plus que pluies diluviennes et inondations, et le roc, éboulements. Ces éléments qui, auparavant, donnaient matière à une contemplation lyrique ou constituaient le stimulus d'une investigation scientifique devenaient les agents de destructions cataclysmiques.

Sans le témoignage que nous livrent les dessins de Léonard, notre appréciation de son génie serait d'une navrante incomplétude. Ces dessins nous aident plus particulièrement à concevoir visuellement des réalisations aujourd'hui perdues ou jamais achevées. Dans ses dernières années, à mesure qu'il devenait plus atonique mais se sentait défié de plus belle par la complexité de la nature, Léonard était hanté par son incapacité de mener à terme n'importe quel ouvrage. «N'ai-je jamais rien accompli?» (*Di me se mai fu fatta alcuna cosa?*). Cette phrase vient couper les notes de l'artiste avec une obsédante régularité. Et cependant, les documents qui ont survécu nous stupéfient tant par leur admirable perfection que par leur incroyable pluralité. De plus, les innombrables détails, si fragmentaires qu'ils puissent être, s'inscrivent dans une quantité de catégories définissables, de préoccupations récurrentes, qui surgissent puis s'esquivent, telle une vague. La production de Léonard frappe en effet autant par son unité que par sa diversité. Il n'est pas un détail qui ne se ramifie dans l'œuvre tout entier, pourtant si considérable. La synthèse des multiples activités de Léonard de Vinci participe d'un tour de force qui ne pourra toujours se limiter qu'à une partie seulement de ses entreprises; aussi, le fait de confronter des aspects particuliers de son génie protéiforme promet déjà une expérience exaltante en soi et ouvre quelques fenêtres sur ce vaste horizon. L'exposition du Musée nous réserve précisément une telle perspective.



4. Machine de levage à vis.
Madrid, Bibliothèque Nationale.
(Phot. Bibliothèque Nationale, Madrid)

ing any project to completion. "Tell me if anything was ever done" (*Di me se mai fu fatta alcuna cosa*); the words interrupt Leonardo's notes with obsessive regularity. Even so, the surviving material is daunting in its painstaking thoroughness and vast diversity. Yet the myriad details, fragmentary though they may be, come together into a number of definable categories, preoccupations repeatedly rising into prominence and falling in a wave-like pattern. The unity of Leonardo's work is indeed as striking as its diversity. No detail is without ramifications stretching throughout his considerable *œuvre*. To grasp all of Leonardo's various activities is a feat which must have always been limited to a very few, but to confront individual aspects of his protean genius is in itself an exhilarating experience and opens windows onto the larger whole. The exhibition at the Musée des Beaux-Arts de Montréal provides just such an opportunity.

1. Du 22 mai au 8 novembre 1987.

2. N.d.T. – L'artiste écrivit ces mots après avoir vu la célèbre fresque dont Michel-Ange décora la voûte de la chapelle Sixtine.

N.D.L.R. En complément au présent article qui traite davantage du Leonardo dessinateur, les lecteurs sont priés de consulter l'édition 125, de l'hiver dernier, à propos des fabuleuses machines qui sont exposées à Montréal.

(Traduction de Laure Muszynski)