

L'Homme des chimères

Alain Laframboise

Volume 32, Number 127, June–Summer 1987

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53933ac>

[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

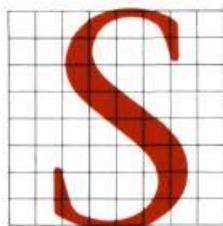
Laframboise, A. (1987). L'Homme des chimères. *Vie des Arts*, 32(127), 42–77.



[...] toute vie depuis sa formation jusqu'à la mort est livrée au hasard, au jeu des forces biologiques, à celui des forces psychiques, à celui des forces externes, au jeu des rencontres de toutes ces forces, et par là le destin de l'artiste n'est pas plus spécifique que tout autre.

L'Homme des chimères

Alain LAFRAMBOISE



Sarah Kofman résume ici l'opinion de Freud qui, certes, réussit à démythifier le narcissisme de l'artiste, mettant fin à la conception théologique de l'art et de la paternité¹. Freud a fait voir que chaque être humain correspond à un des essais innombrables par lesquels la nature expérimente des voies possibles. Il n'y a plus alors que le hasard comme principe d'explication des dons artistiques et

il n'est pas sûr que Léonard n'eut pas goûté ce genre d'explications car l'interprétation freudienne de l'art fait passer d'une conception mythifiée du monde à une conception *scientifique*. Même s'il est possible de croire que Léonard eut ramené, dans son désir d'explication totale des choses, une perspective théologique ajustée à son époque. Mais ne nous perdons pas en de vaines rêveries.

Pourquoi parler de Freud ici? Parce qu'on se retrouve trop souvent avec une lecture de l'artiste, et c'est tout à fait exemplaire avec Léonard, qui fait de ce dernier un personnage *incommensurable*. Et une certaine histoire de l'art traîne encore une terminologie qui renvoie à tout un registre de valeurs directement héritées de la Renais-

sance. *Léonard, le génie!* Figure qu'on propose à notre émerveillement. Il faudrait retenir l'aspect scientifique de son art et, inversement, le côté presque *magique* de ses inventions.

Si Léonard constitue une figure paradigmatique de l'artiste de la Renaissance, c'est sans doute par ce double aspect de sa recherche. Son art veut être scientifiquement fondé, comme d'ailleurs celui de ses contemporains qui développent des connaissances en mathématiques, en géométrie, en anatomie, et qui cherchent ainsi à légitimer le statut d'une pratique qu'ils définissent comme libérale².

L'autre caution à leur activité, les artistes vont la trouver du côté du néo-platonisme dont on sait cependant que Léonard ne fut pas très imprégné, en opposition à Michel-Ange, par exemple. C'est pourtant à partir d'un contexte comme celui-là que la mythologie du *mystérieux Léonard* s'est largement constituée. Car tout a commencé dans ce qu'on a nommé les cadres humanistes de la Renaissance³. La gloire des maîtres, des grandes figures que furent Léonard, Raphaël et Michel-Ange, se dessine en effet dans le contexte du néo-platonisme. Pour la théorie de l'art du 16^e siècle, l'éros platonicien, fureur divine venant inspirer l'artiste, est une donnée capitale. On oublie souvent que c'est de là que la notion même de génie origine. Le génie: celui qui reçoit

l'influx divin⁴. Raphaël, «de gentil Raphaël», comme on l'appelait à la Renaissance, c'est celui qu'on identifie au triomphe d'Éros: tout son art serait exclusivement voué à suggérer harmonieusement le rayonnement amoureux, accord de l'amour divin et de l'éros terrestre. Une métaphysique heureuse de la beauté imprègnerait son art vénusien. Michel-Ange, figure qui est à l'opposé de Raphaël, est lié à Saturne. Si la beauté raphaëlesque était la promesse du bonheur, chez Michel-Ange la beauté devient principe de tourment et de souffrance morale. Michel-Ange fut envoyé sur terre pour enseigner à l'humanité la perfection de l'art, comme l'écrit Vasari dans ses *Vies*⁵, mais ce don du ciel que reçut l'artiste, la *terribilità* de son art l'inclinèrent en contrepartie à la solitude et au désespoir. Les biographes et les théoriciens du 16^e siècle allaient aussi chercher du côté de l'astrologie leurs éléments de lecture et d'explication. Néo-platonisme, astrologie et médecine humorale se rejoignaient.

Ainsi, l'époque croit que les astres ont fait de Léonard ce personnage étonnant. Lomazzo, en 1590, dans son traité intitulé *Idée du Temple de la Peinture*⁶, après avoir jumelé Michel-Ange à Saturne et Raphaël à Vénus, associe Léonard au Soleil; son métal est l'or, son animal le Lion, les Sages auxquels l'identifier sont Hermès et Prométhée. Léonard, l'homme qui rêvait de voler, celui qui intriguait par ses œuvres et sa personnalité, l'artiste philosophe et profond en opposition au Raphaël courtisan et à un Michel-Ange taciturne et misanthrope, ce chercheur infatigable avait reçu tous les dons si on veut bien écouter toutes ces voies. Lomazzo reprenait d'ailleurs un portrait commencé par Vasari: «Les influences célestes peuvent faire pleuvoir des dons extraordinaires sur des êtres humains; c'est un effet de la nature, mais il y a quelque chose de surnaturel dans l'accumulation débordante chez un même homme de la beauté, de la grâce et de la puissance: où qu'il s'exerce, chacun de ses gestes est si divin que tout le monde est éclipsé et on saisit clairement qu'il s'agit d'une faveur divine qui ne doit rien à l'effort humain. Tel fut Léonard de Vinci; sa beauté physique défiait tout éloge; dans le moindre de ses actes résidait une grâce infinie. Son talent si complet et si puissant lui permettait de résoudre aisément toutes les difficultés qu'abordait son esprit. Sa force physique considérable était unie à l'adresse, et l'ardeur de son âme le portait toujours à une royale magnanimité»⁷.

Léonard sera celui qui est capable de fasciner par ses projets souvent irréalisables, ses fantaisies, ses enquêtes étonnantes et tellement diversifiées (dont les observations ne seront cependant jamais constituées en système).

Léonard lui-même savait cultiver son image. Bien après sa mort, Lomazzo rapportait que le maître «avait des cheveux longs, les sourcils et la barbe si longs qu'il donnait véritablement l'idée de la noblesse même du savoir». Son élégance, sa recherche vestimentaire, ses extravagances, les nombreuses anecdotes relatées par ses contemporains (dont celle, fameuse, de Léonard achetant tous les oiseaux d'un marchand pour les libérer sur le champ), tous ces éléments sont là pour prouver que Léonard a contribué, lui aussi, à la construction de son mythe.

Léonard c'est, selon l'image que perpétue cette historiographie, le mystère et le sage. Le mystère, car on s'étonne de sa capacité à imaginer: il a anticipé, de quatre siècles, des inventions comme l'automobile, la mitrailleuse, le scaphandrier, le char d'assaut, tout comme il y a de ses dessins qui proposent d'étonnantes solutions en termes d'urbanisme. Le sage, peut-être surtout parce qu'il a su en afficher l'aspect et la gravité et impressionner ses publics... Mais c'est aussi l'homme qui s'adonne à des *caprices* étonnants. Activité en dehors de son système artistique ou de ses enquêtes scientifiques. Ainsi cet épisode du lézard alors que Léonard était à Rome et que, encore une fois, rapporte Vasari: «Sur le dos d'un gros lézard très curieux trouvé par un vigneron du Belvédère, il fixa des ailes, faites d'écailles prises à d'autres lézards, qui, à l'aide de vif argent, vibraient aux mouvements de l'animal; il lui ajouta des yeux, des cornes, une barbe et l'apprivoisa. Il le gardait dans une boîte pour faire fuir de peur tous les amis auxquels il le montrait»⁸.

Aujourd'hui, comment s'en tenir encore à une conception vasarienne de l'art! Il n'est que trop facile de montrer que la théorie sous-entendue par l'histoire de l'art traditionnelle n'est pas cohérente. Elle ne fonctionne qu'avec des termes tels que «création individuelle», «inspiration», «génie», et en recherchant le principe d'explication dans le biographique comme si la vie de l'auteur permettait de comprendre l'œuvre alors que, tout au plus, elle informe sur la genèse de celle-ci. Avec Léonard, on joue donc à nous dire que la signification de l'art est ailleurs que dans les œuvres⁹. On postule aussi une cohérence avec la culture d'une époque à laquelle Léonard appartiendrait en ajoutant cependant qu'il nous échappera toujours puisqu'il est un génie et que le génie transcende la raison: la nôtre et celle de son époque. Pourtant, l'histoire de l'art traditionnelle, avec sa vision du progrès, s'étaye sur ces personnages exceptionnels pour construire le déroulement linéaire de son récit.

Tout le jeu des historiens, historiens de l'art, scientifiques, psychanalystes, a consisté à traiter l'œuvre de Léonard comme un symptôme pour reconstituer sa *figure*. L'exemple le plus illustre et le plus commenté est certes toujours le «roman psychanalytique», comme il l'appelait lui-même, de Freud: *Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, dont l'intérêt n'est plus à redire¹⁰. Penser à Léonard, penser Léonard aujourd'hui, voilà une activité qui renvoie à une réflexion sur le travail de l'historien. Les discours des exégètes sont en effet si nombreux qu'il est à peine imaginable de songer à tout lire ce qui a été écrit et ce qui s'écrit encore sur le personnage; beaucoup plus d'ailleurs que sur sa production. Mais, à partir de quoi tente-t-on cette «recréation»¹¹? D'une douzaine d'œuvres peintes, des dessins et des *Carnets*: tissu troué et parcellaire qui nous le font entrapercevoir, perdu devant l'épaisseur du monde¹² dont il a tenté de saisir des bribes.

De même, l'historien n'a accès qu'à une proportion infime du concret¹³. On pourrait croire que Léonard (mais c'est encore regarder l'homme plutôt que l'œuvre) et l'historien (un certain type d'historien)

1. Autoportrait présumé.

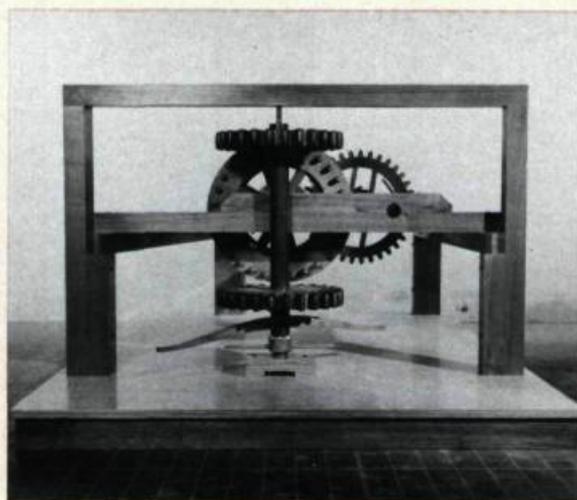
Sanguine; 33 cm x 21,3.

Turin, Bibliothèque Reale (n'est pas présenté dans l'exposition).

2. Léonard de VINCI

Treuil à trois vitesses.

Maquette reproduisant une machine inventée par Filippo Brunelleschi.



L'Homme des chimères

Suite de la page 43

conçoivent tous les deux le même projet: rendre compte de la diversité infinie de leur objet. Léonard, la nature dont il entreprend sans relâche l'investigation, l'historien, une identité à établir. Mais ce que fait un certain type d'historien diffère ici de Léonard en ce que, contrairement à ce document épars, fragmentaire et non systématique que sont les *Carnets* et l'œuvre, la représentation scripturaire de l'historien veut être *pleine*¹⁴, enjambe des gouffres, comble le tissu troué de l'histoire. Et c'est là qu'est le piège.

Aussi, peut-être faudrait-il d'abord commencer par *considérer Léonard comme perdu*. Et regarder ce qu'il a laissé. Ou, à tout le moins, nommer fiction ce qui n'est rien d'autre: l'entreprise des historiens. Cela, même si toute une tradition nous incite à oublier cette prudence élémentaire. Freud lui-même avait saisi à quel point il s'était risqué à tenter l'analyse de Léonard avec la relative pénurie de documents dont il disposait. L'homme était si loin, et, au fond, il eût mieux valu s'en tenir aux objets qu'il avait laissés et les étudier pour eux-mêmes en tant qu'*œuvres*, ce dont Freud ne s'est jamais vraiment préoccupé, plutôt qu'en tant que documents-symptômes, l'aspect qu'il a toujours choisi de retenir. Mais il écrivait dans *Souvenir...*: « Comme d'autres j'ai succombé à l'attrance de ce grand homme énigmatique [...] »¹⁵. On voit ici, une fois de plus, à quel point le mythe de Léonard s'est constitué en héritage fermement ancré dans l'imagination collective. Et cela continue. S'il fut un temps où les psychanalystes cherchaient à dépister Léonard, c'est maintenant les informaticiens qui, aujourd'hui, prétendent dire enfin le dernier mot à son sujet. Il n'est que de voir les articles de journaux parus récemment. On n'accepte pas, semble-t-il, de perdre Léonard...



L'Art
un coup
de génie

Charette, Fortier, Hawey
Touche Ross
COMPTABLES AGRÉÉS ET
CONSEILLERS EN GESTION

1. Sarah Kofman, *L'Enfance de l'art - Une interprétation de l'esthétique freudienne*. Paris, Gallilée, 1985. Le passage cité est à la page 243.
2. Signalons, en passant, que le domaine du culturel est souvent associé au principe de plaisir en opposition aux sciences reliées à l'objectivité, au principe de réalité. La Renaissance tendait à joindre art et science, alors que le maniérisme sera abolition des critères dits objectifs...
3. Cf. André Chastel, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris, P.U.F., 1959.
4. Cf. André Chastel, *Marsile Ficini et l'art*, Genève, Droz, 1975.
5. Giorgio Vasari, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*. Paris, Berger-Levrault, 1983. Les deux premières éditions des *Vies* datent de 1554 et de 1568.
6. Publié à Milan. Réédition: Florence, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1974.
7. Vasari, *op. cit.*, p. 31.
8. *Ibid.*, p. 45. Toute la stratégie de la *Vie* de Léonard par Vasari mériterait aussi un commentaire.
9. Henri Zerner, *L'Art*, in *Faire de l'histoire, II - Nouvelles approches*, sous la direction de Jacques Le Goff et Pierre Nora. Paris, Gallimard, 1974.
10. Et dont le but était, on le sait, de démontrer « le long chemin de l'activité des pulsions, le lien entre les expériences extérieures d'une personne et ses réactions ». Léonard devenait une belle illustration. Freud visait à découvrir la signification cachée d'un prétendu souvenir d'enfance raconté par Léonard dans ses *Carnets*: « (...) lorsque j'étais dans mon berceau, un vautour descendit à moi, m'ouvrit la bouche avec sa queue et me frappa de nombreuses fois avec cette queue entre mes lèvres. » Freud cherchait, en remontant ainsi jusqu'à l'enfance, à expliquer la constitution d'une personnalité névrotique. Il croyait que la clé de toutes les réalisations et de tous les échecs de Léonard (ses productions artistiques, ses enquêtes scientifiques mais aussi, comme déjà Vasari l'avait formulé, le fait qu'il ait mené si peu de projets à terme), que toute sa personnalité pouvait s'expliquer à partir de cet épisode de Freud, voir les matériaux très riches en termes de condensation. Sur cette lecture de Freud, voir les commentaires de Meyer Schapiro, *Léonard et Freud: une étude d'histoire de l'art*, dans *Style, artiste et société*. Paris, Gallimard, 1982, et Daniel Arasse, *Léonard et la culla del ribbino*, pour une approche historique du souvenir d'enfance, dans *Symboles de la Renaissance* (second volume), Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1982.
11. J'emploie à dessin la terminologie panofskienne qui croit qu'on peut retrouver une sorte de perception *originelle* de l'œuvre et effacer la distorsion entre un sujet contemporain et un objet ancien, alors que la vision en anamorphose me semble impossible à corriger.
12. Expression empruntée à Paul Valéry: *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* in *Oeuvres*. Paris, NRF (Pléiade), T.I, 1957.
13. Voir Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*. Paris, Seuil, 1971.
14. Voir Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*. Paris, Gallimard, 1975.
15. Cité par S. Kofman, *op. cit.*, p. 227.

SUZOR-COTÉ, RETOUR A ARTHABASKA

Pour marquer le 50^e anniversaire du décès de Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté, une rétrospective en 65 œuvres relate les rapports de l'artiste avec sa région natale.

MUSÉE LAURIER

ARTHABASKA

31 mai - 27 septembre 1987