

Léonard de Vinci peintre de mouvement

L'œuvre de Léonard produit chez beaucoup d'entre nous l'effet qu'il décrivait lorsqu'il se trouvait lui-même devant l'entrée sombre d'une grotte : « *Après un certain temps, surgirent en moi ensemble, peur et désir : peur de la grotte menaçante et sombre, désir de voir si elle renfermait des choses extraordinaires* » (Codex Arundel 155r). Cette crainte « *d'entrer* » dans l'œuvre de Léonard émane d'un extraordinaire sens de mouvement, quasiment devenu signature de son œuvre. C'est cette impression puissante qui harcèle nos certitudes empiriques car elle menace de nous emporter d'un coup « *vers des contrées dont on ne reviendra plus jamais* », c'est-à-dire de nous confronter à notre propre créativité, un lieu très souvent à peine exploré. Mais d'où lui est venue cette « *vision* » du mouvement ? En lisant Diogène Laërce, Léonard a pu s'appuyer sur « *l'obscur* » philosophe pré-socratique Héraclite, pour qui « *c'est le mouvement qui crée toute l'harmonie du monde* ». Durant la deuxième période milanaise, décryptant les textes latins avec l'aide de l'élève de Piero della Francesca, Fra Luca Pacioli, Léonard a pu se reconnaître dans les idées de Nicolas de Cues. Pour le Cusain, le monde n'est que dé-veloppement (dépliage) (« *ex-plicatio* ») de cette puissance d'en-veloppement (« *com-plicatio* ») d'un Dieu qui est éternité et embrasse la succession de tous les instants. Pour Cues, « *complicatio* » et « *explicatio* »

KAREL VEREYCKEN

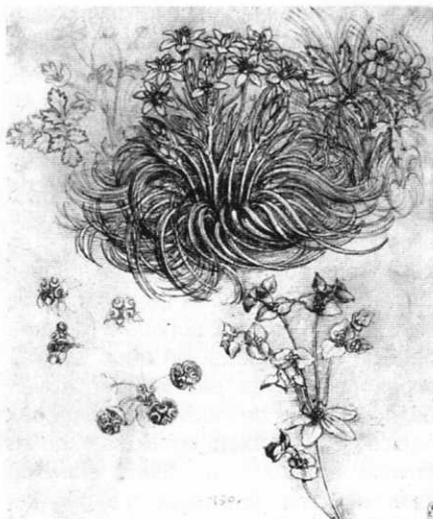
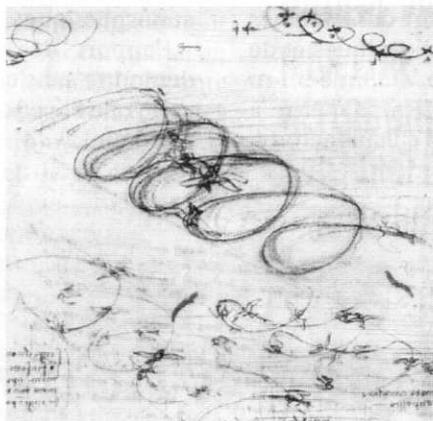


Figure 1

Léonard de Vinci,
L'eau contre l'eau,
1507-1509.

Windsor Castle, Royal Library.

Figure 2

Léonard de Vinci,
Mouvements de l'oiseau en vol.

Codex Atlanticus,
Biblioteca Ambrosiana, Milan.

Figure 3

Léonard de Vinci,
Etoile de Bethléem,
Windsor Castle, Royal Library.

forment un même mouvement qui est le passage de la puissance à l'acte, de l'unité à la multiplicité. Grâce à cette compréhension « *métaphysique* » du mouvement, le peintre arrive à un concept assez avancé du temps et de l'espace : « *Décrivez la nature du temps comme distincte des définitions géométriques. Le point n'a pas de partie ; la ligne est le transit du point et les points sont les termes de la ligne. L'instant n'a pas de temps ; le temps se fait dans le mouvement de l'instant et les instants sont les termes du temps.* » (Codex Arundel, 176r). Il dit encore : « *Un point n'a pas de centre. Il n'a ni largeur, ni longueur, ni épaisseur. Une ligne est une longueur créée par le mouvement du point et ses extrémités sont des points. Une surface est engendrée par le mouvement transversal de la ligne et son extrémité est une ligne (une surface n'a pas d'épaisseur). Un corps est une quantité formée par le mouvement latéral d'une surface et les surfaces forment ses extrémités* » (Codex Arundel, 159v). Mais surtout, l'amour optimiste de la dynamique d'un monde harmonieux en changement perpétuel va nourrir chez Léonard des intuitions analogiques et des hypothèses extrêmement audacieuses, que nous appelons aujourd'hui « *géniales* ». Par exemple, il dira : « *Le mouvement de l'eau dans l'eau se comporte comme celui de l'air dans l'air* ». Nombreux sont ceux qui ont pu admirer les magnifiques études de tourbillons dans l'eau, tourbillons qu'on a parfois stupidement identifiés comme la « *forme symbolique* » de sa vision du monde (**Figure 1**). Notons qu'un tourbillon en forme de spirale est précisément le type même d'un « *mouvement stable* » et que c'est la beauté de son ordonnancement qui fascina Léonard bien plus que sa forme en tant que telle ! Cette forme spiralee, l'artiste la saisit dans le vol des oiseaux (**Figure 2**), dans le comportement du sang quand il coule dans les valvules de l'aorte ou dans la forme de certaines plantes comme « *l'Etoile de Bethléem* » (**Figure 3**).

L'acte esthétique devient ici un lieu festif où approche intellectuelle et intuition poétique rejoignent science et art, car chaque observation devient une occasion unique pour déceler et communiquer le frémissement de ce « *mouvement originaire* » permettant à l'artiste de « *rendre visible l'invisible* ». Préoccupé par les formes du mouvement et le mouvement des formes, le peintre devient un « *morphologiste* », le scientifique qui fixe graphiquement les transitions continues, « *le rythme* » du mouvement, ou les « *mutations* » comme il les appelle. Par exemple, une simple étude anatomique devient une décomposition « *cinématique* » en huit phases, accompagnée d'un double mouvement : celui d'un bras qui se lève pendant que le torse est en rotation (Figure 4). Au-delà du mouvement du corps, Léonard cherche à exprimer ce qu'il nomme les « *mouvements immatériels* » qu'il classe en cinq catégories. La première « *est appelée temporelle parce qu'elle n'a trait qu'au mouvement du temps, et elle embrasse toutes les autres* ». Les autres sont la diffusion des images par la lumière, celle des sons et des odeurs, le mouvement « *mental* » et le mouvement qui anime « *la vie des choses* » (Codex Atlanticus, 203v-a). Amoureux de la richesse infinie de l'univers, Léonard ne peut pas se satisfaire de simples règles mathématiques ou de perspectives linéaires contre lesquelles il se révolte. Moment de « *transformation d'entre-deux* », mais alors, comment peindre ce mouvement-là, ce souffle de la vie ? Formellement c'est totalement impossible car dès qu'on saisit une forme, la vie s'en échappe comme celle d'un papillon qu'on épingle ! Pour y parvenir, sculpteurs, poètes et peintres doivent créer une ironie, une ambiguïté exprimée en anglais par le terme « *mid-motion* » (un « *moment d'entre-deux* »). Pourtant, si l'on analyse une série de prises de vues rapides d'un cheval qui court, la plupart des photos laissent apparaître un cheval qui s'effondre. Il ne faut donc pas concevoir ce moment d'entre-deux comme une simple séquence photographique d'un mouvement linéaire, mais comme un point spécifique de transformation d'un mouvement.

En conséquence, affinons ce concept en y ajoutant le mot « *changement* », pour en faire « *mid-motion change* » (« *moment de transformation d'entre-deux* ») : c'est-à-dire le point d'inflexion où une infinité de mouvements, de préférence imprévisibles, apparaissent comme une réalité crédible acculant le spectateur devant l'incertain, l'obligeant à s'interroger sur ce qui pourrait bien se passer. Voilà le principe à l'origine de la grande sculpture grecque, facilement identifiable dans cette représentation de la déesse de la Victoire « *Niké déchausant sa sandale* » (Figure 5) ; ou dans la statue « *flottante* » de Niké, présente à l'exposition de Bonn en 2002, et dont on ne peut affirmer avec certitude si elle monte ou descend (Figure 6). Tout cela montre comment utiliser le mouvement du corps pour exprimer le mouvement de l'âme. De même, si nous observons attentivement

« *l'Aurige de Delphes* » (Figure 7), nous constatons que la figure, bien qu'apparemment statique, est conçue aussi à partir du concept d'un « *moment de transformation d'entre-deux* », l'artiste ayant tenté de capter la tension extrême de l'ultime instant avant que le cocher ne mette les chevaux en mouvement, comme le souligne l'expression des yeux.

Ne nous fions donc point aux formes trompeuses, mais regardons bien l'intention, « *l'idée* ». Le caractère isochrone de la peinture et de la sculpture oblige les artistes à faire appel à cette ruse : en mettant deux images en analogie, en opposition ou en parallèle, l'artiste présente un « *paradoxe métaphorique* » qui oblige le spectateur à reconstruire dans

son esprit l'unité du mouvement qui permet de rendre le tout cohérent. La découverte de cette « *idée* », comme résultant d'un mouvement de notre esprit, nous permet de rencontrer, c'est-à-dire d'entrer en dialogue avec l'étincelle créatrice de l'artiste et d'accepter son don.

SAINT JÉRÔME

Regardons le « *Saint Jérôme* » de Léonard au Vatican (Figure 8). Pour exprimer la violente bataille de Saint-Jérôme face à la tentation dans le désert, l'artiste le représente agenouillé, comme en prière. Mais cette tranquillité de la prière est brutalement interrompue par le combat intérieur. Le mouvement dramatique du maigre corps est partagé entre deux pôles : la main gauche effectue un geste gracieux et détendu soutenant l'expression du visage qui s'incline devant le dessein de Dieu. Mais, radicalement à l'opposé, le bras droit s'apprête à frapper violemment, à l'aide d'une pierre la poitrine dont les fibres sont tendues à l'extrême. La force vivante que nous ressentons résulte de cette opposition entre deux mouvements totalement contraires. Sans la tension extrême de l'un, pas de grâce dans l'autre. Ce paradoxe acquiert une dimension supplémentaire grâce au lion. En général, le lion apparaît comme l'incarnation de la force domestiquée, puisque

PEUT-ON IMAGINER DIFFICULTÉ PLUS GRANDE QUE D'EXPRIMER LE « MOUVEMENT DE L'ÂME » ?

Figure 4. Léonard de Vinci, Etude anatomique : *Les muscles du bras, de l'épaule et du cou*, vers 1510. Windsor Castle, Royal Library.

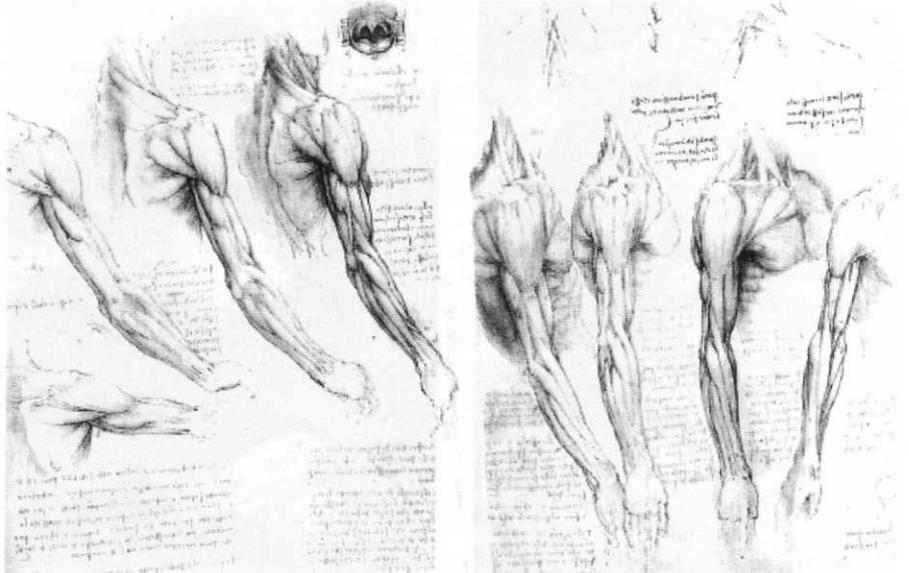




Figure 5. Nike déchaussant sa sandale, env. 410-407 av. J.C. Musée de l'Acropole, Athènes.

Figure 6. Sculpture de Paeonios, Nike descendant, env. 420 av. J.C. Musée d'Olympie, Olympie.

Figure 7. Aurige de Delphes. Musée de Delphes.

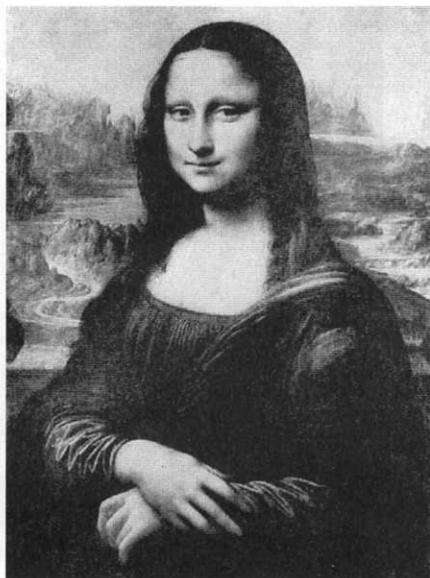
Jérôme, lui ayant ôté une épine de la patte, en avait fait un compagnon. Ici, l'histoire est différente. Confronté à la lutte intense de Jérôme contre la bestialité de la tentation du terrestre, le lion se sent menacé, se dresse, rugit et semble craindre d'être frappé par la pierre. Ici, Jérôme est au cœur de son combat intérieur : abandonner ou gagner la bataille, ce qui jette un autre défi au spectateur. Pour développer le concept de « *mouvements immatériels* », on ne peut pas échapper à la Joconde (**Figure 9**). Ce tableau est devenu emblématique, non seulement pour Léonard, mais pour l'art classique en tant que tel. Comme on le voit avec cette reproduction (**Figure 10**), jusqu'au début des années 70, il était quasiment obligatoire pour chaque

artiste moderne de se livrer à un « *viol* » symbolique de la Joconde afin de se faire accepter dans la profession. Mais peut-on imaginer difficulté plus grande que d'exprimer le « *mouvement de l'âme* » à partir d'un modèle assis, peu agité par des mouvements musculaires ? Un dessin de Raphaël (**Figure 11**) d'après les premières esquisses de Léonard nous donne une idée du concept initial que Léonard a amélioré pendant des années. Loin de la belle symétrie du portrait de Ginevra de Binci de 1474 (**Figure 12**), c'est, trente ans plus tard, un visage rempli de paradoxes énigmatiques qui a pris place. Ainsi, un côté de la bouche sourit, l'autre, moins ; un oeil est sérieux, l'autre amusé ; un oeil vous regarde, l'autre regarde

Figure 8. Léonard de Vinci, *Saint Jérôme*, Pinacothèque. Vatican, Rome.

Figure 9. Léonard de Vinci, *La Joconde*. Louvre, Paris.

Figure 10. Philippe Halsman, *Dali à la Joconde*.



au-delà, etc. Mais ce n'est que le début. Si l'on s'éloigne du dessin, et si l'on compare à l'étude réalisée par Raphaël, le balcon de la loggia est beaucoup plus bas et la perspective du paysage a pris des dimensions incroyables engendrant toute une série d'horizons inégaux qui finissent par être plus bas à gauche qu'à droite. Léonard provoque ici notre esprit et nous oblige à réfléchir sur la mobilité de nos globes oculaires. N'élaborons-nous pas la perspective dans notre esprit lorsque nous orientons ces avant-postes de notre cerveau dans une direction donnée ? Plusieurs explications « rationnelles » ont été concoctées pour évacuer la dimension paradoxale du paysage. Par exemple, on « croit savoir » qu'à l'époque de l'élaboration du tableau, Léonard travaillait sur le projet de détournement de la rivière Arno, qui possédait en des temps immémoriaux deux lacs de montagne, disparus depuis par la force de l'érosion. Donc les voilà ! Et la Joconde devient du coup une espèce de déesse de la mère Terre en charge de la régulation des eaux, c'est-à-dire de la fertilité du monde ! Ou cette autre proposition : il n'y a pas de problème, pas d'ambiguïté, surtout ne vous inquiétez pas ! Le corps de la Joconde cache un barrage construit par Léonard permettant de retenir l'eau à droite et de le transférer à gauche d'un bassin à l'autre ! Mais une piste beaucoup plus intéressante nous vient des peintres chinois, comme ce tableau qui s'appelle « *Fête pour invoquer la pluie* » de Dong Yuan (**Figure 13**), peint aux alentours de la fin du X^e siècle, c'est-à-dire près de cinq cents ans avant Léonard. Il est intéressant de savoir que le mot chinois pour « paysage » est « montagne-eau » et qu'en effet, les recherches géologiques de Léonard sur l'interaction de la terre, de l'air, de l'eau, des nuages et de la pluie lui ont certainement fait apprécier ce type de peinture. L'entre-deux du sourire de la Joconde combiné à l'entredeux d'une perspective à horizons multiples de type chinois crée un tel mouvement qu'il est capable de rendre fous tous les aristotéliens de la terre, tout en continuant à intriguer les esprits ouverts des nouvelles générations. Il est regrettable que Raphaël n'ait pas mieux su exploiter le sujet que ce qu'il en a fait dans la « *Maddalena Doni* » de 1505 (**Figure 14**). Nous sommes évidemment très loin, voire à l'opposé de l'art pré-baroque d'un Michel-Ange à



Figure 11. Raphaël, *Étude pour un portrait de jeune femme*. Louvre, Paris.
Figure 14. Raphaël, *Maddalena Doni*. Palais Pitti, Florence.

qui on a attribué à tort « l'invention du mouvement dans l'art » au détriment de Léonard. Dans un effort délibéré de ne pas créer de mouvement de l'esprit, cet art, devenu propagande pour la contre-réforme, apparaîtra comme la mise en scène théâtrale de cadavres de cire. Dans un retour au pur goût romain, redevenu « tendance » suite à la découverte du Laocoon en 1506, on y redoublera le mouvement des masses musculaires comme un support visuel à des allégories et des symbolismes. Bien que Léonard n'ait jamais critiqué ouvertement ce courant, on a du mal à ne pas penser à la Chapelle Sixtine lorsqu'on lit : « Ne donne pas à tous les muscles des figures un volume exagéré » et « si tu agis différemment c'est davantage à la représentation d'un sac de noix que tu seras parvenu qu'à celle d'une figure humaine » (Codex Madrid II, 128r). Si l'on tient compte du fait que Léonard n'a peint, dans toute sa vie, qu'une trentaine de tableaux, dont quatorze seulement ont survécu, alors on peut lancer ce défi : si chaque personne qui lit cet article met à profit le reste de ses jours pour ne faire qu'un seul tableau de qualité, alors cette nouvelle renaissance dont nous parlons deviendra plus que de simples paroles.

Figure 12
 Léonard de Vinci, *Ginevra di Binci*.
 National Gallery, Washington D.C.

Figure 13
 Dong Yuan,
Fête pour invoquer la pluie.
 Musée du Palais national, Taipei.

