



Léonard de Vinci

Jérôme Bosch : La rencontre vénitienne ?

Xavier D'Hérouville, Aurore Caulier, Claude Gaudeau de Gerlicz

► **To cite this version:**

Xavier D'Hérouville, Aurore Caulier, Claude Gaudeau de Gerlicz. Léonard de Vinci

Jérôme Bosch : La rencontre vénitienne ?. 2018. <hal-01821930v2>

HAL Id: hal-01821930

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01821930v2>

Submitted on 20 Aug 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LÉONARD DE VINCI & JÉRÔME BOSCH : LA RENCONTRE VÉNITIENNE ?

Xavier d'Hérouville, PhD, Aurore Caulier, PhD &
Claude Gaudeau de Gerlicz, PhD

Au début de l'année 1500, Léonard de Vinci (1452-1519) se trouve à Venise¹, ainsi que l'atteste une lettre datée du 13 mars de Lorenzo de Pavia adressée à Isabelle de Mantoue, épouse de Jean-François de Gonzague et belle-sœur de Ludovic Le More : « ... *Leonardo da Vinci est à Venise. Il m'a montré un portrait de Votre Seigneurie qui est très naturel et me semble aussi parfait que possible* »².

En ce début de millénaire, la république de Venise, n'a jamais aussi bien porté son nom de « *Sérénissime* ». Elle est une des principales puissances européennes³. De sorte que l'historien vénitien, chroniqueur de l'époque, Marino Sanuto, le jeune (1466-1536) décrit une cité où « *tout le monde est riche* »⁴. Cet état de grâce ne durera malheureusement que jusqu'à la fin de l'année 1504, où la « *Sérénissime* » commencera à être la cible des velléités expansionnistes et guerrières du Pape Jules II. Les archives de Bois-le-Duc⁵, ville natale de Jérôme Bosch (1450-1516), signalent sa présence de manière très récurrente à l'exception des années [1476-1480], [1494-1498], [1499-1503] et [1504-1508], qui sont autant de pages laissées blanches de l'histoire de l'illustre peintre flamand... Il pourrait être ainsi tentant de penser qu'il ait profité de ces quatre longues périodes « sabbatiques » pour voyager, afin d'approfondir sa technique et son art, aux Pays-Bas, en Allemagne, en Espagne ou... en Italie⁶. Certains penchent pour un séjour en Italie autour de 1480⁷, d'autres autour de 1500. Cette dernière hypothèse peut être prise en considération avec davantage d'attention, parce que consolidée par la datation commune [v.1502-1503] assignée aux trois retables de Jérôme Bosch dont l'homogénéité stylistique autorise à constituer un groupe : le tryptique dit de « *Sainte Wilgeforte* », les « *Visions de l'au-delà* » et le tryptique dit des « *Ermîtes* ». Lequel groupe est intégralement conservé à Venise, apportant par là même du poids au séjour supposé de son auteur⁸. D'abord, le tryptique dit de « *Sainte Wilgeforte* » met en scène le martyr d'une sainte dont le culte est particulièrement développé en Italie septentrionale. Ensuite, il convient

de relever le langage élaboré par Jérôme Bosch dans ces trois grands ensembles - consistant en un frémissement de la matière picturale obtenu par la matière perlée - semble avoir contribué à l'émergence du tonalisme vénitien qui, forgé autour de 1505 par des peintres tels que le vieux Giovanni Bellini (1430-1516), Giorgione (1478-1510), le jeune Titien (1490-1576) et Lorenzo Lotto (1480-1557). Quoi qu'il en soit, la séquence des trois retables vénitiens, dont l'aboutissement est le « *Tryptique des ermites* », révèle chez Jérôme Bosch la mise en place d'une nouvelle écriture recherchant par l'effet de saturation une plus grande onctuosité de la matière picturale et l'invention iconographique d'une nouvelle race de monstres conçus avec un processus d'hybridation plus complexe. Cette nouvelle conception morphologique des monstres, se retrouvera développée de manière spectaculaire dans les « *Tentation de Saint-Antoine* » (v. 1501-1505). Il n'en demeure pas moins que si ces retables semblent avoir été destinés à Venise, rien ne nous prouve qu'ils n'aient pas été expédiés depuis Bois-le-Duc... plutôt que peints sur place.

Pour conforter cette dernière hypothèse, il convient de relever en quoi et comment Jérôme Bosch enregistre et développe des inventions produites précisément à Venise autour de 1500⁹. Car si les deux voyages en Italie de 1494 et de 1505 de son contemporain allemand, le peintre Albrecht Dürer (1417-1528) sont, quant à eux, avérés et si les influences de Jacopo de Barbari (1460-1516) et de Léonard de Vinci sur ses propres travaux ont d'ores et déjà fait l'objet d'études circonstanciées¹⁰, il n'en est rien ou presque s'agissant de Jérôme Bosch. Durant son séjour vénitien en 1500, Léonard de Vinci développe à partir des études physiologiques réalisées pour sa peinture murale de la « *Cène* »¹¹, une série de caricatures singulières, dites « grotesques ». Jérôme Bosch semble en donner une libre interprétation, de peu postérieure à son séjour supposé à Venise, au revers du « *Jugement dernier* » (v.1505-1510) ou bien encore dans les profils grotesques des figurants qui encadrent la tête du Christ dans le « *Portement de Croix de Gand* » (v.1505-1510)¹².

Comment alors, diriez-vous, et où – ailleurs que dans le berceau intellectuel et humaniste vénitien - ce peintre flamand a-t-il trouvé à la fin du quinzième siècle une approximation d'idées aussi modernes¹³.

¹ S. Bramly, *Léonard de Vinci*, JC Lattès, 1988.

² E. Müntz, *Léonard de Vinci*, Hachette & Co, 1899.

³ R. Guerdan, *La Sérénissime, Histoire de la République de Venise*, Fayard, 1971.

⁴ P. Milza, *Histoire de l'Italie*, Fayard, 2005.

⁵ Province du Brabant.

⁶ R. van Schoute et M. Verboomen, *Jérôme Bosch*, La Renaissance du livre, 2007.

⁷ J. Koldeweidj, P. Vanderbroeck et B. Vermet, *Jérôme Bosch, L'œuvre complet*, Ludion/Flammarion, 2001.

⁸ F. Elsig, *Jérôme Bosch : La question de la chronologie* - Droz, 2004.

⁹ L.J. Slatkes, *Hieronymus Bosch and Italy*, The Art Bulletin, LVII, 1975.

¹⁰ J. Peter, *Dürer et l'étude des proportions*, Mémoire d'Histoire de l'Art, École Polytechnique, 1992.

¹¹ Réalisée entre 1494-1498 au couvent de Santa Maria delle Grazie à Milan.

¹² F. Elsig, *Jérôme Bosch : La question de la chronologie* - Droz, 2004.

¹³ K. Vereycken, *Avec Jérôme Bosch, sur la trace du sublime*, Solidarité & progrès, 2007.

Jérôme Bosch apparaît dans les anciens traités comme une simple curiosité historique et intellectuelle, comme un « *faiseur de diables* », bizarrement caricatural, fantastique et grotesque. On a escamoté l'essence même de son art : l'unité du concept et de l'image, fondement de toute pensée symbolique. Ceci est d'autant plus remarquable que le contexte artistique de son époque est extrêmement restreint puisqu'il est pour l'essentiel centré sur la thématique religieuse. Il serait facile de ne voir au travers de son œuvre que de l'excentricité mais ce ne serait que l'aliénation de la notion d'éclectisme. Et c'est en cela qu'il se rapproche de celle de Leonard de Vinci. Si du point de vue structurel, Leonard de Vinci est davantage synthétique, Jérôme Bosch pourrait-on dire est quant à lui analytique. Chez le premier, les petits univers composent la géométrie du monde. Chez le second, ces mêmes petits univers transcrivent le temps du monde. Malgré le caractère religieux des sujets traités par les deux peintres, leur traitement de la mise en scène a pour thème principal l'humanité. Et les deux peuvent être considérés comme des précurseurs de ce que nous nommons l'humanisme audacieux. Ils mettent en exergue l'art du simple en mettant en évidence la supercherie sociale. Leur vision du monde n'est pas sociale mais humaine. Leurs connaissances peuvent sembler hétéroclites au premier abord. Mais, elles ne sont que la preuve de leur capacité à absorber les éléments du Moyen-Âge pour préparer la Renaissance. Tous deux dotés d'une intelligence qui les rendaient suspects auprès de la norme. Ils étaient des libres penseurs avant l'heure, ne pouvant accepter de suivre la masse¹⁴.

Le point le plus caractéristique de leur ressemblance picturale - *stricto sensu* - est donc bien incontestablement le traitement des physionomies « grotesques ». La compréhension de la nature humaine passe pour l'un comme pour l'autre par l'étude des monstres. Telle est LA leçon des deux maîtres de la Renaissance : les extrêmes mettent en exergue les caractéristiques de leur art¹⁵. Le texte manuscrit en latin qu'on peut lire en haut d'un des dessins « bizarres » de Jérôme Bosch montrant un champ couvert d'yeux et des arbres ornés d'oreilles¹⁶, nous indique qu'il était familier avec ce concept souvent cité dans les milieux de l'humanisme naissant et que l'on retrouve quasiment mot pour mot dans le fameux « *Traité de la Peinture* » de Leonard de Vinci¹⁷. Dernier élément de suspicion à défaut de preuve, Jérôme Bosch était pense-t-on « franc Maître » de la « *Confrérie Notre-Dame* » ou « *Confrérie du Cygne* ». En 1498-1499 - peu

avant son départ pour une destination que nous supposons être Venise - il convie l'ensemble de ses frères assermentés à un « *banquet du Cygne* » qu'il a organisé chez lui. On y servit comme le voulait la tradition du cygne à manger aux convives !¹⁸

Entre 1503 à 1508, et peut-être même au-delà, Léonard de Vinci, travaille à la composition d'une « *Léda et le cygne* »¹⁹ aujourd'hui disparue. On ne possède aucun document d'archives, ni contrat, ni trace de paiement. Peut-être faut-il y voir un travail personnel, sans commanditaire.

À la lumière de ces différents éléments de convergence à présent décryptés, gageons que l'esprit de curiosité des spécialistes de Léonard de Vinci et de Jérôme Bosch ait été aiguisé. Ce, au point de les inciter à retourner chercher dans les carnets de dessins et les œuvres peintes des deux maîtres des éléments de détail iconographiques concordants. Il y a quelques années, le spécialiste italien Maurizio Seracini avait révélé par la technique de la réflectographie infrarouge l'existence d'un éléphant surmonté d'une forme anthropomorphe dessiné dans le fond de « *l'Adoration des mages* » (v. 1481) de Leonard de Vinci présentant des similarités remarquables avec l'éléphant surmonté d'une forme simiesque du fond du panneau latéral gauche du « *Jardin des délices* » (1501-1505) de Jérôme Bosch. Sur la base d'une étude des dessins sous-jacents par cette même technique pratiquée par le spécialiste allemand Fritz Koreny. Frédéric Elsig, historien d'art suisse, confirme que ce que l'on considère comme le noyau des œuvres authentifiées de Jérôme Bosch présente en réalité deux mains distinctes, la sienne bien entendu, et puis celle d'un collaborateur tout à fait remarquable, l'auteur du « *Chariot de foin* » (1501-1505)²⁰. L'étude des dessins sous-jacents du panneau reconstitué de la « *Nef des fous* » (1501-1505) en font très explicitement l'œuvre d'un gaucher. Or, Jérôme Bosch était a priori droitier... tandis que Léonard de Vinci était lui bel et bien gaucher.

Alors, peut-être qu'un jour une œuvre méconnue à quatre mains, certifiée des deux maîtres, resurgira du fonds des siècles et viendra mettre un point d'orgue à cette collaboration picturale totalement inédite à ce jour.

¹⁴ N. Lygeros, *Leonardo da Vinci et Jérôme Bosch*, Opus of N. Lygeros, 2003-2017.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ « *Miserrimi quippe est ingenii semper uti inventis et nunquam inveniendis* » : C'est le propre des pauvres d'esprit que de toujours se reposer sur des choses déjà connues plutôt que sur leurs propres découvertes.

¹⁷ K. Vereycken, *Avec Jérôme Bosch, sur la trace du sublime*, Solidarité & progrès, 2007.

¹⁸ R.H. Marijnissen et P. Ruyffelaere, *Bosch*, Charles Moreau, 2007.

¹⁹ Daniel Arasse (1944-2003) note bien l'originalité du sujet : « *Léonard est le premier à faire de Léda et du cygne les figures centrales d'une composition importante.* », in *Léonard de Vinci*, Hazan, 1997.

²⁰ F. Elsig, *Jérôme Bosch : La question de la chronologie* - Droz, 2004.