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 ?. 2023. hal-01821930v3

HAL Id: hal-01821930
https://hal.science/hal-01821930v3

Preprint submitted on 13 Sep 2023

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 Venise [1], 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 européennes [3]. 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-Duc [5], 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 Italie [6]. Certains penchent pour un séjour en Italie autour de 1480 [7], 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 *«Ermites».* Lequel groupe est intégralement conservé à Venise, apportant par là même du poids au séjour supposé de son auteur [8]. Les costumes apparemment italiens révélés par la radiographie ainsi que plusieurs indices suggèrent que les trois retables ont dû être réalisés pour un collectionneur vénitien, vraisemblablement le Cardinal Domenico Grimani (1461-1523) [9]. Tout d'abord, le tryptique dit de *« Sainte Wilgeforte »* mettant en scène le martyre d'une sainte dont le culte est particulièrement développé en Italie septentrionale, semble faire pencher un peu plus la balance dans ce sens. Ensuite, il convient de relever l'écho que semblent avoir fait les inventions monstrueuses du triptyque dit des *« Ermites »* dans une gravure produite par Marcantonio Raimondi (1480-1534) à Venise vers 1508. Qui plus est, le langage élaboré par Jheronimus 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), nous fournit un précieux « terminus antequem » pour dater l'éclosion du « style fluide » [10]. 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), tel l'homme ailé et cuirassé présentant une tête en forme de chardon et chevauchant une cruche quadrupède dans le panneau central du triptyque de Lisbonne [8].

Mais, pour en revenir à notre sujet, 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 1500 [11]. 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

---

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

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

[3] R. Guerdan, *La Sérinissime, 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] B. Aikema, *Hieronymus Bosch. New insights into his Life and Work,* Rotterdam, 2001 et *Jheronimus Bosch e Venezia,* Marsilio, 2017

[10] W. Suida, *Spigolature giorgionesche*, Arte veneta, 8, 1954.

[11] L.J. Slatkes, *Hieronymus Bosch and Italy,* The Art Bulletin, LVII, 1975.

déjà fait l'objet d'études circonstanciées [12], il n'en est rien ou presque s'agissant de Jérôme Bosch.

C'est durant son séjour vénitien en 1500 que Léonard de Vinci développe à partir des études physionomiques réalisées pour sa peinture murale de la *« Cène »* [13], une série de caricatures singulières, dites « grotesques ». Celles-ci ont de toute évidence marqué l'esprit d'Albrecht Dürer qui au cours de son second séjour à Venise s'en inspire pour les visages de ses vieillards du « Christ parmi les docteurs » (1506). 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) [8]. Dans cette dernière œuvre, le contraste puissant entre la sérénité exprimée par le visage du Christ et la folie grotesque des visages de tous ceux qui l'entourent fait ressortir le caractère sublime du Christ, capable de résister à ce que nous appellerions aujourd'hui l'emprise de l'opinion publique ou la manipulation des médias. 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 modernes [14].

Visages grotesques :
Léonard de Vinci & Jérôme Bosch

Jérôme Bosch apparaît dans les anciens traités comme une simple curiosité historique et intellectuelle, comme un *« faizeur 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. N'y voyant qu'un « fatras fantastique », on a éliminé toute cette symbolique pour mettre en valeur et célébrer Bosch le réaliste, précurseur du grand Pieter Bruegel dit l'Ancien (1525-1569) [15]. 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 Léonard de Vinci. Si du point de vue structurel, Léonard 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. Derrière le caractère religieux apparent 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. Malgré les normes de leur époque et de leurs sociétés respectives, les deux hommes se sont libérés pour créer des œuvres qui ont la marque de leur génie et non de leur temps. A chaque fois, chacun à sa façon, ils stigmatisent la culture de la masse à travers la masse de la culture. 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 masse [16].

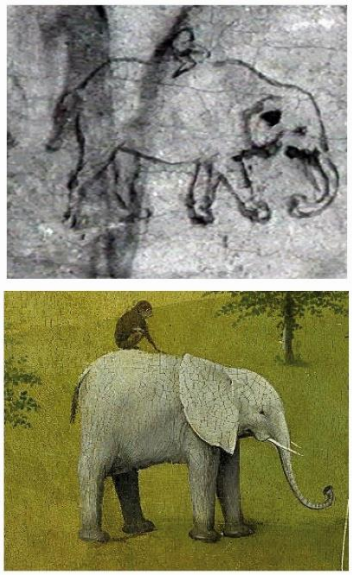
Le point le plus caractéristique de leur ressemblance picturale, stricto sensu, est donc bien incontestablement le traitement des physionomies « grotesques ». La compréhension de la nature humaine passe pour l'un comme pour l'autre par l'étude des monstres. Telle est LA leçon des deux maîtres de la Renaissance : les extrêmes mettent en exergue les caractéristiques de leur art [16]. Mais il n'est pas, loin de là, leur seul point de ressemblance picturale au sens large. Un des dessins « bizarres » de Jheronimus Bosch montre un champ couvert d'yeux et des arbres ornés d'oreilles. Il se rapporte à un dicton de la sagesse populaire : *« De bosschen heben ooren, en de velden ogen » (« Les bois ont des oreilles et les champs des yeux »)*. L'association de cette expression avec le toponyme dont Bosch (Bos) fit son nom semble alors inévitable : Oor + ogen + bos = Hertogenbosch (Bois-le-Duc, ville natale de Jheronimus Bosch). Jeux de mots en forme de rébus dont Léonard de Vinci - soit dit en passant - était également féru. Mais les

[12] J. Peter, *Dürer et l'étude des proportions,* Mémoire d'Histoire de l'Art, École Polytechnique, 1992.
[13] Œuvre murale réalisée entre 1494-1498 au couvent de Santa Maria delle Grazie à Milan.
[14] K. Vereycken, *Avec Jérôme Bosch, sur la trace du sublime*, Solidarité & progrès, 2007.
[15] W. Fraenger, *Le Royaume millénaire de Jérôme Bosch,* Denoël, 1966.
[16] N. Lygeros, *Leonardo da Vinci et Jérôme Bosch*, Opus of N. Lygeros, 2003-2017.

similitudes ne s'arrêtent pas là. En effet, le texte manuscrit en latin qu'on peut lire en haut de la page où se trouve ce dessin : *« 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 »*) nous indique que Jheronimus Bosch 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 Léonard de Vinci [14].

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 ! [17] Entre 1503 à 1508, et peut-être même au-delà, Léonard de Vinci, quant à lui, travaille à la composition d'une *« Léda et le cygne »* 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. Daniel Arasse (1944-2003) note bien l'originalité du sujet : *« mis à part le relief marginal de Filarete sur la porte de bronze de Saint-Pierre de Rome, Léonard est le premier à faire de Léda et du cygne les figures centrales d'une composition importante. Son intérêt pour le thème dépasse manifestement la curiosité ponctuelle ou superficielle »* [18].

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 plus particulièrement ceux attribués par défaut à leurs « suiveurs ») 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 Léonard 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.



Éléphant surmonté d'une forme simiesque :
Léonard de Vinci & 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) [8]. 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. Au milieu du siècle dernier, Wilhelm Fraenger (1890-1964), historien d'art allemand, avait déjà compris bien avant l'heure que derrière la peinture de Jérôme Bosch – s'agissant plus particulièrement du *« Jardin des délices »* rebaptisé en *« Fête des métamorphoses »* - se cachait, de toute évidence, un « auteur » jusqu'à présent ignoré.

Visage :
Léonard de Vinci & Jérôme Bosch

[17] R.H. Marijnissen et P. Ruyffelaere, *Bosch*, Charles Moreau, 2007.

[18] D. Arasse, *Léonard de Vinci*, Hazan, 1997.

Car, pour lui, très manifestement, le plan de cette œuvre n'est pas issu d'une initiative « picturale » mais d'un système intellectuel à triple base théologique, philosophique et pédagogique. La science ésotérique révélée par ce tableau est d'une telle profondeur que l'on peut se demander où et comment un homme, à la fin du Moyen Age, a pu l'acquérir. Quelles universités ou académies enseignaient pareille anthropogonie ? Seuls pouvaient se vanter d'une telle connaissance, d'érudits théologiens précurseurs de la Réforme. Ce n'est qu'en Italie, dans la Florence néo-platonicienne de Marsile Ficin (1433-1499), de Pic de la Mirandole (1463-1494) et Christoforo Landino (1424-1498), que fleurissait un semblable syncrétisme où se mêlaient doctrine chrétienne du Salut, philosophie grecque de la Nature, symbolisme profond des Mystères hellénistiques et gnostiques, pratique de la magie et thérapeutique théurgique. Les indications rédactionnelles du « mentor » de Jérôme Bosch dépassent la simple « préparation » du sujet. La tutelle est si étroite qu'elle touche même aux domaines pourtant spécifiquement picturaux de la couleur et de la composition. Le retable forme une totalité symbolique de sorte que les directives s'étendent jusqu'aux détails purement formels. Avec lui, nous découvrons l'une des plus puissantes personnalités intellectuelles et artistiques de la fin du Moyen Age et des prémices de la Renaissance. Annonciateur d'un idéal humaniste de Réforme, on peut le comparer à Erasme, le plus grand des humanistes [15]. Giorgio Vasari (1511-1574) dans la version première de sa *« Vie des peintres »* n'écrivit-il pas à propos de Léonard de Vinci *« qu'il se forma dans son esprit une doctrine si hérétique qu'il ne dépendait plus d'aucune religion, tenant peut-être davantage à être philosophe que chrétien »* ? [19]

Alors, peut-être qu'un jour une œuvre méconnue « à quatre mains », certifiée des deux maîtres, resurgira du fonds du cinquecento et viendra mettre un point d'orgue – en forme de clin d'œil à l'organistrum du panneau latéral du *« Jardin des délices »* - à cette collaboration picturale totalement inédite à ce jour.

Éléphantaisie :
Léonard de Vinci & Jérôme Bosch

[19] G. Vasari, *La Vie des meilleurs architectes, sculpteurs et peintres italiens*, 1550