

# Sommaire

	Remerciements	7
	Personnages principaux	9
	Monnaie de la Renaissance italienne	11
	Remarque sur la première de couverture	11
	Principales périodes de la vie de Léonard	11
	Chronologie	12
<b>Introduction</b>	Je suis aussi peintre	17
<b>Chapitre 1</b>	Enfance	25
<b>Chapitre 2</b>	Apprenti	37
<b>Chapitre 3</b>	Seul	79
<b>Chapitre 4</b>	Milan	101
<b>Chapitre 5</b>	Les carnets de Léonard	115
<b>Chapitre 6</b>	Amuseur de la cour	121
<b>Chapitre 7</b>	Vie privée	137
<b>Chapitre 8</b>	<i>Homme de Vitruve</i>	147
<b>Chapitre 9</b>	Le monument Sforza	165
<b>Chapitre 10</b>	Scientifique	175
<b>Chapitre 11</b>	Oiseaux et vol	185
<b>Chapitre 12</b>	Les arts mécaniques	193
<b>Chapitre 13</b>	Mathématiques	203
<b>Chapitre 14</b>	La nature de l'homme	215

<b>Chapitre 15</b>	<i>Vierge aux rochers</i>	225
<b>Chapitre 16</b>	Les portraits milanais	237
<b>Chapitre 17</b>	La science de l'art	259
<b>Chapitre 18</b>	<i>La Cène</i>	277
<b>Chapitre 19</b>	Bouleversements personnels	291
<b>Chapitre 20</b>	Retour à Florence	297
<b>Chapitre 21</b>	Sainte Anne	313
<b>Chapitre 22</b>	Peintures perdues et retrouvées	321
<b>Chapitre 23</b>	César Borgia	333
<b>Chapitre 24</b>	Léonard hydraulicien	345
<b>Chapitre 25</b>	Michel-Ange et les Batailles perdues	353
<b>Chapitre 26</b>	Retour à Milan	377
<b>Chapitre 27</b>	Anatomie, deuxième période	389
<b>Chapitre 28</b>	Le monde et ses eaux	419
<b>Chapitre 29</b>	Rome	437
<b>Chapitre 30</b>	Montrer la voie	455
<b>Chapitre 31</b>	<i>La Joconde</i>	467
<b>Chapitre 32</b>	France	485
<b>Chapitre 33</b>	Conclusion	505
<b>Épilogue</b>	« Décris la langue du pivert »	513
	Abréviations des sources fréquemment citées	515
	Notes	521
	Crédits des illustrations	565
	Index	567
	Sur l'auteur	592

## Chapitre 25

# Michel-Ange et les Batailles perdues

### Le mandat

Au mois d'octobre 1503, on commande à Léonard une fresque ayant pour sujet une scène de bataille tentaculaire pour le Palazzo della Signoria, l'hôtel de ville de Florence. Il aurait pu s'agir là de la commande la plus importante de sa vie. S'il avait terminé la fresque conformément aux lignes de ses dessins préparatoires, il aurait produit un chef-d'œuvre aussi captivant que *La Cène*. Un chef-d'œuvre dans lequel les mouvements des corps et de l'âme n'auraient pas été limités par le contexte strict d'un seder de Pessa'h (le repas de la Pâque juive), comme dans le cas de *La Cène*. Si elle avait été achevée, cette fresque aurait pu rivaliser, dans un format beaucoup plus grand, avec le tourbillon émotionnel visé dans *l'Adoration des Mages*.

Cependant, la *Bataille d'Anghiari* connaîtra le même sort que nombre des projets de Léonard et ne sera jamais terminée. De plus, la version inachevée est aujourd'hui perdue. Nous pouvons l'imaginer principalement grâce à des copies. La meilleure d'entre elles, qui ne montre que la partie centrale de ce qui aurait dû être une fresque beaucoup plus imposante, a été réalisée à partir d'autres copies par Pierre Paul Rubens (fig. 91) en 1603, après que le travail inachevé de Léonard a été recouvert par une autre œuvre.

L'importance de cette commande est rehaussée par le fait qu'elle pousse Léonard à se mesurer à un jeune rival, tant sur le plan personnel que sur le plan professionnel : Michel-Ange. C'est en effet lui qui sera choisi en 1504 pour peindre l'autre grande fresque dans l'entrée de l'hôtel de ville. Même si aucune des deux œuvres ne sera jamais terminée – au même titre que la fresque de Léonard, l'œuvre de Michel-Ange nous est parvenue seulement grâce à des copies et des dessins préparatoires –, cette saga nous offre à voir de façon fascinante comment les styles contrastés de Léonard, qui a alors 51 ans, et de Michel-Ange, âgé de 28 ans, ont transformé l'histoire de l'art<sup>1</sup>.



Fig. 91 Copie de la *Bataille d'Anghiari* de Léonard, par Pierre Paul Rubens.

Les dirigeants de Florence souhaitent que la fresque de Léonard soit une célébration de leur victoire de 1440 sur le duché de Milan, l'un des rares exemples d'un triomphe florentin sur le champ de bataille. Ils ont pour intention d'exalter la gloire de leurs guerriers, mais Léonard veut créer quelque chose de plus profond. La guerre lui inspire des sentiments intenses et contradictoires. S'imaginant depuis longtemps en ingénieur militaire, il a peu de temps auparavant enfin vécu en première ligne ses premières expériences militaires au service du brutal César Borgia. En un point de ses carnets, il qualifie la guerre de « folie des plus bestiales » et certaines de ses paraboles épousent des vues pacifistes. Cependant, il est depuis toujours fasciné, voire séduit, par les arts du combat. Comme nous pouvons le constater sur ses dessins préparatoires, il prévoit de montrer la passion qui rend la guerre

si captivante tout autant que la brutalité qui la rend si abjecte. Le résultat ne serait ni une commémoration de la conquête dans le style de la *Tapiserie de Bayeux* ni la déclaration pacifiste du *Guernica* de Picasso. L'attitude de Léonard face à la guerre est aussi complexe chez l'homme que chez l'artiste.

La fresque commandée est destinée à un espace immense : elle doit décorer le tiers d'un mur long de 53 mètres se trouvant dans l'imposante salle de réunion de la Signoria, le Grand Conseil de Florence, au deuxième étage de ce que l'on appelle aujourd'hui le palazzo Vecchio (fig. 92). La salle a été agrandie en 1494 par Jérôme Savonarole de manière à ce que chacun des 500 membres du Grand Conseil puisse y siéger. Après le départ de



Fig. 92 Palazzo della Signoria de Florence, aujourd'hui nommé palazzo Vecchio, pendant le Bûcher de Savonarole, en 1497. Le Duomo est à gauche.

Savoranole, le dirigeant du conseil est dénommé *gonfaloniere*, le gonfalonier ou le porte-drapeau. Ce titre aide Léonard à choisir l'élément central de la fresque de la *Bataille d'Anghiari* : la lutte pour l'étendard au point culminant de la bataille.

Léonard et ses assistants se voient attribuer un espace assez grand pour accueillir l'intégralité du dessin préparatoire, la salle des Papes des cloîtres de l'église Santa Maria Novella. Agostino Vespucci, secrétaire de Machiavel, fournit à Léonard une longue description narrative de la bataille, incluant une chronique au coup par coup de l'évolution de 40 des escadrons de cavalerie et de 2 000 des fantassins engagés. Léonard note consciencieusement le récit dans son carnet (tout en dessinant dans un coin de la page une nouvelle idée d'ailes articulées pour une machine volante), puis choisit de l'ignorer<sup>2</sup>. Il décide de se centrer sur un combat rapproché impliquant seulement quelques cavaliers, flanqué de deux autres scènes de combat au corps à corps.

## La conception

L'idée de peindre une scène de bataille à la fois glorieuse et horrible n'a rien de nouveau pour Léonard. Plus de 10 ans auparavant, alors qu'il réside à Milan, il écrit une longue description de la façon dont une telle scène devrait être représentée. Dans ces notes, il porte une attention particulière aux couleurs de la poussière et de la fumée. « Montre d'abord la fumée de l'artillerie mêlée à l'air avec la poussière soulevée par le mouvement des chevaux et des combattants », indique-t-il. « La fumée confondue avec l'air poudreux aura, à mesure qu'elle monte, l'apparence d'un nuage obscur, au sommet duquel elle sera plus perceptible que la poussière. Cette fumée prendra une teinte un peu azurée [...]. » Il spécifie même la manière dont la poussière soulevée par les sabots des chevaux doit être représentée : « Fais de petits nuages de poussière, à une foulée de cheval l'un de l'autre. Le nuage le plus éloigné du cheval sera le moins visible, car il devra être haut, étalé et ténu, et le plus proche sera plus évident, plus petit et plus compact. »

Dans un mélange contradictoire de fascination et de répulsion, il poursuit sur la façon de représenter la brutalité dans un champ de bataille : « Si tu figures un homme tombé, reproduis les marques de sa glissade sur la poussière changée en tourbe sanglante [...]. Un cheval traînera le corps de son maître mort en laissant derrière lui, dans la poussière et la boue, les traces du cadavre. Fais les vaincus pâles et défaits, les sourcils hauts et froncés, avec la peau au-dessus sillonnée de rides douloureuses. » Sa description, longue de

plus de 1 000 mots, se fait plus macabre à mesure qu'il s'enflamme pour son travail. La brutalité de la guerre ne le répugne pas autant qu'elle ne le fascine, et les scènes sanglantes qu'il décrit semblent trouver leur reflet dans les dessins qu'il réalise pour sa fresque murale :

Dessine les morts couverts d'une poussière qui se change en boue rouge quand elle se mêle au sang jailli des corps. Les mourants grinceront des dents, les prunelles révoltées, labourant leur corps du poing et les jambes tordues. Tu pourras figurer un combattant désarmé et terrassé qui, tourné vers son adversaire, le mord et le griffe, par vengeance féroce et cruelle [...]. Ou encore quelque estropié tombé à terre, qui se couvre de son bouclier, et l'adversaire penché sur lui qui porte le coup fatal.

La seule pensée de la guerre fait ressortir la face sombre de Léonard et transforme le doux artiste. « Mais aie soin qu'il n'y ait pas un seul endroit plat où l'on ne découvre l'empreinte de pas sanglants », conclut-il<sup>3</sup>. Dans ses croquis endiablés de 1503, au moment où il se lance corps et âme dans cette nouvelle commande, sa passion est manifeste.

## Les dessins

Les premiers dessins de Léonard pour la *Bataille d'Anghiari* montrent plusieurs moments de la bataille, allant des cavalcades de l'infanterie qui déferle sur la scène jusqu'à l'arrivée des troupes florentines, en passant par une scène figurant ces mêmes troupes s'enfuyant à vive allure avec l'étendard des Milanais. Mais il centre peu à peu son regard sur une seule échauffourée et finit par choisir, pour la section centrale, trois cavaliers florentins dérobant l'étendard au général milanais dont la défaite n'enlève rien à la bravade<sup>4</sup>.

Dans l'un des dessins préparatoires de la série (fig. 93), Léonard use de traits rapides et précis à l'encre brune pour montrer la furie de quatre chevaux et cavaliers en pleine lutte. Dans la moitié inférieure de la page, il dessine neuf versions d'un soldat nu aux mouvements frénétiques et brandissant une lance. Un autre de ces croquis montre des soldats piétinés, traînés et transpercés par des cavaliers furieux conformes aux descriptions de son carnet. Ses représentations atrocement précises du conflit effréné impliquant hommes et chevaux sont entremêlées. L'une montre des étalons énormes qui se cabrent et écrasent des soldats nus gisant au sol. Les cavaliers s'accrochant à la crinière de ces chevaux transpercent de leur lance les corps des soldats tombés. Dans

un autre feuillet, il esquisse un soldat qui frappe un adversaire se tordant de douleur après avoir été atteint par la lance d'un cavalier. La brutalité est frénétique, la sauvagerie chaotique. L'habileté stupéfiante de Léonard à capturer des mouvements en quelques simples coups de crayon vient d'atteindre son apogée. En observant suffisamment ces pages, vous verrez les chevaux et les corps prendre vie, comme si vous regardiez une vidéo.

Il prépare les expressions des visages avec un grand soin. Dans un de ses dessins préparatoires à la craie, il met l'accent sur le visage d'un vieux guerrier, sourcils saillants froncés, nez ridé, les yeux rivés vers le sol et criant avec rage (fig. 94). Du front à la bouche de cette figure en passant par les yeux, Léonard déploie toute sa faculté à transmettre des émotions via chaque élément d'un visage. Ses études sur l'anatomie lui ont appris quels muscles du visage font bouger les lèvres tout en déformant les narines et les sourcils. Cela lui permet de suivre ses propres indications, écrites 10 ans auparavant, sur la façon de reproduire un visage fâché et angoissé : « Des rides allant des narines à la naissance de l'œil arqueront les côtés du nez ; montre la dilatation des narines, cause de ces plis, les lèvres arquées découvrant la mâchoire supérieure, les dents écartées à la façon de qui hurle des lamentations<sup>5</sup>. » Ce croquis finit par être le modèle du guerrier central dans son dessin définitif en grand format.

Léonard est depuis longtemps fasciné par les chevaux, qu'il dessine de manière obsessionnelle et qu'il a même disséqués quand il travaillait au monument équestre commandé par Ludovic Sforza à Milan. Dans ses dessins préparatoires pour la fresque que doit être la *Bataille d'Anghiari*, il reprend le sujet. À cette époque, il possède notamment « un livre de chevaux esquissés pour le carton<sup>6</sup> », et on retrouve dans les sujets équestres qu'il ébauche la même intensité de mouvement et d'émotions que dans ses visages humains. Giorgio Vasari est de ceux qui sont impressionnés par la façon dont Léonard parvient à intégrer, au même titre que les hommes, les chevaux au cœur de la bataille physique et émotionnelle : « La rage, la furie et la vengeance sont décelables tant chez les hommes que chez les chevaux, dont deux ont les pattes antérieures entremêlées et, montrant les dents, se battent aussi impétueusement que ceux qui les montent. »

Dans l'un de ces dessins (fig. 95), Léonard utilise une frénésie de coups de craie pour fusionner deux moments séquentiels. Le croquis évoque la photographie image par image, un travail qui semble annoncer celui de Duchamp. La technique lui permet d'exprimer le mouvement sauvage du cheval alors qu'il s'engage dans la bataille avec une véhémence égale à celle de son cavalier. Dans ses meilleurs dessins, Léonard nous étonne en capturant le monde





Fig. 93 Étude pour la *Bataille d'Anghiari*.



Fig. 94 Étude de guerrier pour la *Bataille d'Anghiari*.



Fig. 95 Représentation de chevaux en plein élan.

avec précision, comme un œil observateur le verrait ; avec ce croquis de chevaux chargeant furieusement, il va encore plus loin en capturant le mouvement d'une manière que notre œil ne peut percevoir. « Ils sont parmi les plus grandes évocations du mouvement dans toute l'histoire de l'art », selon le critique d'art britannique Jonathan Jones. « Le mouvement, qui obsédait Léonard depuis qu'il avait essayé, dans un dessin antérieur, de capturer le mouvement des membres d'un chat se tortillant, apparaît ici clairement, grâce à l'utilisation d'un rouge sang d'une grande intensité, comme le thème central de l'œuvre<sup>7</sup>. »

Sur une autre page de son étude des chevaux, il parvient à montrer qu'un cheval est susceptible de manifester des émotions comparables à celles d'un humain (fig. 96). Le dessin représente six têtes de chevaux, chacune exprimant un degré de colère différent. Certains équidés ont les dents apparentes et, à l'instar du vieux guerrier représenté dans un autre croquis, leurs sourcils sont froncés et leurs narines évasées. Au milieu de ces chevaux à la musculature vigoureuse, on remarque, finement esquissées, la tête d'un homme et celle d'un lion qui montrent la même expression de fureur, les mêmes dents apparentes et les mêmes sourcils froncés, comme si Léonard avait voulu offrir



Fig. 96 Chevaux exprimant la fureur, avec lion et homme en colère au centre.

un élément de comparaison. Nous avons ici un croisement entre une œuvre d'art et une étude d'anatomie comparée. Ce qui était au départ un dessin préparatoire – dont certains éléments trouveront bien leur place dans la scène de bataille qu'il a commencé à peindre – est devenu, dans le pur style de Léonard, une exploration des muscles et des nerfs.

La page qui suit les croquis de chevaux témoigne encore une fois de la multitude de passions qui habitent Léonard et des intérêts qui sont les siens. Au verso de la page, on trouve en effet un croquis figurant la tête d'un cheval, dessinée à grands coups de craie énergiques, au-dessus de laquelle apparaît, soigneusement représenté, un schéma du système solaire sur lequel on peut voir la Terre, le Soleil, la Lune et des lignes de projection permettant de mieux comprendre pourquoi nous voyons les différentes phases de la Lune. Dans un de ses carnets, Léonard explique pourquoi elle semble plus grande lorsqu'elle est à l'horizon que lorsqu'elle est au-dessus de notre tête. Si vous regardez un objet à travers une lentille, il semblera plus grand, écrit-il, et « par ce moyen vous aurez produit une imitation exacte de l'atmosphère ». Au bas de la page se trouvent des dessins géométriques représentant un carré et des arcs de cercle, témoignages de l'acharnement de Léonard à transformer des formes géométriques en d'autres formes d'aire identique et à résoudre le problème de la quadrature d'un cercle. Même le cheval semble quelque peu effrayé et impressionné, comme émerveillé de la façon dont Léonard essaime autour de lui les preuves de son exceptionnel esprit<sup>8</sup>.

## L'exécution de la peinture

Motivé par sa curiosité passionnée plus que par la simple nécessité d'exécuter un tableau, Léonard s'investit tout entier dans ses études préparatoires et ne progresse donc pas aussi vite que l'aurait souhaité la Signoria. Un différend financier finit par se développer. Lorsque le peintre demande à recevoir son salaire mensuel, il le reçoit en petites pièces de monnaie. Il refuse cet argent. « Je ne suis pas un peintre à deux sous », objecte-t-il. Les tensions se faisant chaque jour plus vives, il décide de faire appel à la générosité de quelques amis pour pouvoir rembourser les sommes perçues et abandonner le projet, mais le gonfalonier de la Signoria, Piero Soderini (frère du diplomate qui avait négocié avec Borgia), s'y oppose et parvient à le convaincre de se remettre au travail.

Un contrat révisé est signé par Léonard et son ami Machiavel en mai 1504. À cette époque, les Florentins commencent à s'inquiéter de la pension de

Léonard à remettre sans cesse son ouvrage à plus tard. Ils insèrent donc dans le nouveau contrat une clause en vertu de laquelle si le travail n'est pas achevé avant février 1505, Léonard devra rembourser toutes les sommes d'argent qu'il a reçues et abandonner les dessins préparatoires à la Signoria. Le document stipule :

Il y a quelques mois, Léonard, fils de ser Piero da Vinci, et citoyen florentin, s'est engagé à exécuter une peinture destinée à orner les murs de la salle du Grand Conseil. Voyant qu'un dessin préparatoire de cette peinture a déjà été réalisé par ledit Léonard, pour lequel il a reçu un acompte de 35 florins, et souhaitant que l'œuvre soit terminée le plus tôt possible [...], la Signoria a décidé que Léonard de Vinci devait avoir achevé et parfait la peinture à la fin du mois de février prochain sans qu'aucune contestation ou objection ne puisse être soulevée. [...] Et, dans le cas où il n'aurait pas terminé dans les délais prévus, la Signoria est en droit de l'obliger par tous les moyens nécessaires à rembourser les sommes reçues pour l'exécution de ce travail et à céder à ladite Signoria l'ensemble de ce qui aura été fait<sup>9</sup>.

Peu après la signature de ce nouveau contrat, Léonard entreprend de construire une plate-forme à ciseaux qui, selon Vasari, «s'élevait quand on la rétrécissait et s'abaissait quand on l'élargissait». Il commande 40 kilogrammes de farine afin d'élaborer la pâte qui doit permettre de coller le dessin préparatoire, ainsi que les ingrédients nécessaires pour badigeonner le mur à la chaux. Après quelques mois passés à Piombino à la fin de l'année 1504 pour mener à bien sa mission militaire, il se remet à la réalisation de la *Bataille d'Anghiari* au début de l'année 1505.

Ainsi qu'il l'a fait pour *La Cène*, Léonard entend utiliser des pigments à l'huile et des glacis afin de créer des illusions lumineuses. L'huile lui permet de peindre plus lentement, de donner des coups de pinceau plus fins et de marquer avec plus de nuance les transitions de couleurs et d'ombres, une technique particulièrement adaptée pour représenter l'atmosphère brumeuse et poussiéreuse qu'il a imaginée pour cette peinture<sup>10</sup>. Des signes d'effritement étant apparus sur *La Cène* du fait de l'utilisation d'huile sur le plâtre sec, Léonard expérimente de nouvelles techniques. Malheureusement, peindre sur les murs s'avère une entreprise ardue que sa quête d'innovation et d'expérimentation scientifique ne permet pas de surmonter.

Pour la *Bataille d'Anghiari*, il enduit le mur de plâtre avec de la poix grecque (*pece grecha per la pictura* selon la dénomination qu'il utilise), probablement un

résidu sombre de térébenthine distillée ou un mélange de résine et de cire. Sa liste de fournitures comprend également près de neuf kilogrammes d'huile de lin. Ses petites expériences avec ces matériaux semblent fonctionner, de sorte qu'il est certain de pouvoir les utiliser pour l'ensemble de la peinture murale. Presque immédiatement, pourtant, il remarque que ses mélanges n'adhèrent pas correctement. L'un de ses premiers biographes explique que Léonard a été trompé par son fournisseur et que l'huile de lin est défectueuse. Pour sécher les pigments et peut-être concentrer l'huile, Léonard allume un feu sous sa peinture.

La date butoir de février 1505 approche et la fresque est encore loin d'être achevée. En juin, alors qu'il est toujours occupé à caresser délicatement le mur de ses coups de pinceau, des pluies torrentielles s'abattent sur la ville. Elles vont pratiquement réduire l'œuvre à néant. « Ce vendredi 6 juin 1505, sur le coup de la 13<sup>e</sup> heure, j'ai commencé à peindre au palazzo », écrit-il dans un carnet. Sa brève description de la scène n'est pas claire, mais il semble indiquer que la tempête a été à l'origine d'importantes inondations qui ont submergé les vases utilisés pour évacuer l'eau. « Au moment où j'ai appliqué la brosse, le temps est devenu mauvais, et la cloche a sonné pour appeler les hommes à se réunir. Le carton s'est déchiré, l'eau s'est renversée et le vase qui la contenait s'est brisé. Soudain, le temps s'est encore aggravé et il a plu très fort jusqu'à la tombée de la nuit<sup>11</sup>. »

Ce récit est considéré par certains comme une preuve certaine de la date à laquelle il a commencé à peindre la *Bataille d'Anghiari*, mais je ne pense pas que ce soit le cas. Un an plus tôt, Léonard avait signé son nouveau contrat et commandé du matériel et il y travaillait probablement par intermittence depuis lors. À aucun autre moment dans ses écrits on trouve mention de la date de début ou d'achèvement d'une peinture ; il n'en est pas de même des tempêtes, déluges et autres phénomènes météorologiques qui ont nourri son imagination et qu'il évoque très souvent. Je soupçonne que cette mention dans son carnet s'explique davantage par l'effet qu'a provoqué sur lui la tempête que par la volonté de rendre compte de l'avancée de ses travaux.

Vasari, qui a vu le tableau inachevé de Léonard de Vinci, nous en livre une description vivante :

Un vieux soldat, coiffé d'un énorme bonnet rouge, se précipite en criant et le sabre levé pour abattre les poignets de ceux qui, dans une attitude terrible et grinçant des dents, retiennent cette enseigne tant disputée. Sous les jambes des chevaux et, en raccourci, deux soldats

aux prises roulent l'un sur l'autre. Celui qui a l'avantage cherche à égorger avec son poignard le malheureux vaincu, qui lutte avec désespoir pour échapper à la mort. On ne saurait trop admirer l'habileté avec laquelle Léonard dessina ces soldats, et sut varier leurs vêtements et leurs armes. La beauté ravissante des lignes et des formes de ses chevaux et la vigueur de leur musculature surpassent tout ce que les maîtres ont fait en ce genre.

Au cours de l'été 1505 et alors qu'il s'escrime à terminer la peinture et à la faire adhérer au mur, Léonard sent sur ses épaules le poids de la présence d'un homme plus jeune, au sens propre comme au figuré. Cet homme n'est autre que Michel-Ange (de son vrai nom Michelangelo Buonarroti), l'étoile montante du monde de l'art à Florence, chargé d'exécuter une autre fresque dans la salle du Grand Conseil.

## Michel-Ange

Lorsque Léonard quitte Florence pour Milan en 1482, Michel-Ange n'a que sept ans. Son père est un membre de la petite noblesse de Florence, qui vit de ses traitements de fonctionnaire, sa mère est morte. Il vit à la campagne avec la famille d'un tailleur de pierres. Au fil des 17 années que Léonard passe à Milan, Michel-Ange devient le nouvel artiste en vogue à Florence. Il commence par faire son apprentissage auprès du peintre Domenico Ghirlandaio, dont l'atelier connaît à l'époque une grande prospérité, avant d'être remarqué par les Médicis, qui le prennent sous leur aile. En 1496, il s'établit à Rome, où il sculpte sa *Pietà*, un tableau figurant Marie tenant le Christ mort dans ses bras.

En 1500, les deux artistes sont de retour à Florence. Michel-Ange, alors âgé de 25 ans, est un sculpteur reconnu mais irascible, au contraire de Léonard, alors âgé de 48 ans, qui est connu pour être un peintre génial et généreux entouré de nombreux amis et de jeunes étudiants. Il est tentant d'imaginer ce qui se serait passé si Michel-Ange avait eu à son égard l'attitude d'un élève face à son maître. Mais cela ne se produira jamais. Comme le rapporte Vasari, il fait plutôt montre d'un « très grand mépris » envers Léonard.

Un jour que Léonard flâne avec un ami sur l'une des places centrales de Florence, vêtu d'une de ses tuniques rose (*rosato*), un petit groupe d'hommes discutant d'un passage de Dante lui demande d'en éclaircir le sens. Au même moment, Michel-Ange passe et Léonard suggère qu'il pourrait être

en mesure de l'expliquer. Michel-Ange, pensant que Léonard le raille, s'en trouve offensé. « Explique-le toi-même », lui rétorque-t-il, « toi qui as modelé un cheval pour le couler en bronze, qui n'as pas été capable de le fondre et qui, pour ta honte, t'es arrêté en route ». Puis, tournant le dos au groupe, il continue son chemin. Lorsque Léonard et Michel-Ange se rencontrent à nouveau, en une autre occasion, le jeune homme prend un malin plaisir à rappeler à son confrère le fiasco du monument Sforza, lui lançant : « Et ces chapons de Milanais te croyaient-ils capable d'un tel ouvrage<sup>12</sup> ? »

Contrairement à Léonard de Vinci, Michel-Ange a la réputation d'être volontiers querelleur. Il insulte un jour le jeune artiste Pietro Torrigiano, qui dessinait à ses côtés dans une chapelle de Florence. Torrigiano se souvient : « Je fermai le poing ; je le frappai si violemment sur le nez que je sentis les os et les cartilages s'écraser, comme une oublie. » Michel-Ange en portera la marque jusqu'à la fin de ses jours. Si l'on ajoute à cela un dos légèrement voûté et une apparence négligée, le contraste avec Léonard, beau, musclé et élégant, est saisissant. Michel-Ange nourrit des rivalités avec de nombreux autres artistes, dont Pietro Perugino, qu'il qualifie d'« artiste maladroit ». Perugino le poursuivra pour diffamation, sans succès.

« Léonard était beau, avenant, éloquent et bien mis », écrit Martin Gayford, biographe de Michel-Ange. « Tout l'inverse de Michel-Ange, qui était un personnage névrotique et secret. » Selon un autre biographe, Miles Unger, il est aussi « excessif, négligé et irascible ». Il éprouve un amour mêlé de haine profonde envers ceux qui l'entourent, mais il a peu de compagnons proches ou de protégés. « Ma joie, c'est la mélancolie », confesse un jour Michel-Ange<sup>13</sup>.

Au contraire de Léonard qui n'est pas catholique pratiquant, Michel-Ange est un homme pieux déchiré dans sa foi entre l'agonie et l'extase. Tous deux sont homosexuels, mais tandis que Michel-Ange en souffre et s'impose apparemment le célibat, Léonard n'éprouve aucun tourment et est ouvert à l'idée d'avoir des compagnons masculins. Léonard prend plaisir à être bien habillé, de tuniques courtes colorées et de manteaux doublés de fourrure. Michel-Ange, quant à lui, mène une existence d'ascète tant dans son habillement que dans son comportement ; il dort dans son studio poussiéreux, ne se baigne guère, enlève rarement ses bottes en peau de chien et se nourrit de morceaux de pain. « Comment pourrait-il ne pas envier, ne pas détester le charme facile, l'élégance, le raffinement, la douceur aimable, le dilettantisme, le scepticisme surtout de Léonard, homme d'une autre génération, que l'on dit impie, et autour duquel se pavanent en permanence de beaux élèves, conduits par l'irritant Salai<sup>14</sup> », écrit Serge Bramly.

Peu après son retour à Florence, Michel-Ange est chargé de transformer un morceau de marbre blanc imparfait en statue de David, l'homme qui, selon la légende biblique, terrassa Goliath. Travaillant dans le secret, comme à son habitude, il réalise, au début de 1504, la statue la plus célèbre jamais sculptée (fig. 97). L'œuvre de cinq mètres, d'une luminosité éblouissante, éclipse immédiatement toutes les autres statues de David, y compris celle de Verrocchio pour laquelle le jeune Léonard avait servi de modèle. Verrocchio et d'autres ont figuré David comme un jeune garçon triomphateur, la tête de Goliath à ses pieds. Michel-Ange le représente sous les traits d'un homme entièrement dénudé se préparant au combat. Son regard est tranchant, son front déterminé. Il se tient debout, affectant un air décontracté, dans une position de *contrapposto*, le poids du corps reposant sur une jambe, l'autre étant poussée vers l'avant. À l'instar de Léonard dans ses peintures, Michel-Ange montre le corps en mouvement, le torse légèrement penché vers la droite, le cou vers la gauche. Bien que David semble détendu, la tension dans les muscles de son cou est palpable et des veines saillantes sont visibles sur le dos de sa main droite.

Les autorités de Florence sont confrontées à la question de savoir où placer cette œuvre colossale. Le sujet est très controversé, les opposants n'hésitant pas à jeter des pierres sur la statue en signe de protestation. Florence étant une république, un comité composé d'une trentaine d'artistes et de responsables politiques, parmi lesquels Filippino Lippi, Perugino, Botticelli et, bien sûr, Léonard, est constitué afin de discuter du problème. Le comité se réunit le 25 janvier 1504, dans une salle située près de la cathédrale, qui offre une vue sur la statue. Parmi les neuf lieux envisagés, deux sont finalement retenus.

Michel-Ange espère à l'origine qu'elle sera placée sur le parvis de la cathédrale, mais il comprend rapidement qu'il est préférable que la statue, qui exalte les vertus civiques et symbolise la ville de Florence, soit élevée devant le Palazzo della Signoria et exige qu'il en soit ainsi. Giuliano da Sangallo, l'un des meilleurs architectes et sculpteurs de Florence, insiste pour que la statue soit placée sous les arcs de la loggia della Signoria, un bâtiment à l'angle de la place. Lui et ses partisans font valoir que le *David* serait ainsi mieux protégé des éléments, mais ce choix a aussi pour effet de le rendre moins visible et moins grandiose. « Nous irons le voir plutôt qu'il ne viendra nous voir », explique un autre partisan de cet emplacement.

Comme on peut s'y attendre, Léonard se range à l'avis de ceux qui souhaitent le placer à couvert sous la loggia. Quand son tour vient de parler, il





Fig. 97 *David* de Michel-Ange.

précise : « Je suis d'accord pour que la statue soit placée dans la loggia, comme Giuliano l'a dit, mais sur le parapet où sont accrochées les tapisseries. » À l'évidence, il souhaite que la statue de Michel-Ange soit placée dans un endroit dans lequel elle ne sera pas mise en évidence<sup>15</sup>. Il ajoute de manière pour le moins surprenante que la décence impose qu'elle soit en partie couverte. Son propos est on ne peut plus clair. Michel-Ange a représenté un David nu, dont les poils pubiens et les parties génitales sont clairement visibles. Léonard suggère qu'un accessoire soit ajouté pour couvrir cette partie de la statue « de sorte que les cérémonies officielles n'en soient pas gâchées ». On trouve dans un de ses carnets de notes de l'époque un croquis représentant le *David* de Michel-Ange (fig. 98) orné du fameux accessoire. Un regard attentif permet de voir ce qu'il propose : recouvrir discrètement les parties génitales de David avec ce qui ressemble à une feuille sculptée en bronze<sup>16</sup>.

Léonard n'est pas connu pour être pudibond et dessine volontiers des hommes nus, comme en témoignent son *Homme de Vitruve* et ses portraits de Salaï. Il écrit même dans un carnet que le pénis devrait être exposé sans



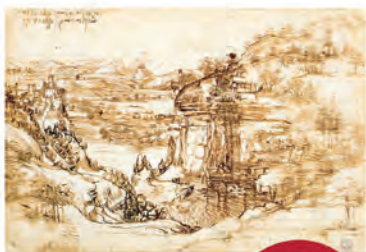
Fig. 98 Croquis du carnet de Léonard représentant le *David* de Michel-Ange.

honte. À l'époque même des discussions sur le placement de la statue, en 1504, il dessine un nu à la craie rouge et à l'encre particulièrement intéressant d'un point de vue psychologique puisqu'il représente le visage charnu de Salai, alors âgé de 24 ans, sur le corps musclé du *David* de Michel-Ange<sup>17</sup> (fig. 31). Il réalise également plusieurs esquisses d'un Hercule nu et musclé, de face et de dos, dont il espère qu'il pourra un jour devenir une statue s'inscrivant en contrepoint du *David* de Michel-Ange<sup>18</sup>. Reste que la nudité masculine telle que Michel-Ange la représente a quelque chose de désagréable aux yeux de Léonard.

Michel-Ange obtient gain de cause. La statue est sortie de son atelier, déplacée avec force précautions pendant quatre jours et installée à l'entrée du Palazzo della Signoria. Elle y restera jusqu'en 1873 avant d'être établie à l'intérieur de la Galleria dell'Accademia, puis remplacée, en 1910, par une réplique élevée devant ce qui est aujourd'hui le palazzo Vecchio. Cependant, l'argument de Léonard sur la nécessité de couvrir la statue a été entendu. Vingt-huit feuilles dorées sont venues recouvrir les parties génitales de David. Elles y resteront durant près de 40 ans<sup>19</sup>.

## La rivalité

Aussitôt son *David* installé à l'endroit le plus en vue de la place politique de Florence, Michel-Ange est chargé de peindre une scène de bataille qui devait répondre à celle exécutée par Léonard dans la salle du Grand Conseil. Cette décision de la Signoria et de Soderini, son gonfalonier, relève d'une volonté consciente de jouer sur la rivalité entre les deux plus grands artistes du siècle. Les récits de l'époque font tous usage du même terme, celui de *concorrenza*, concurrence. Lors de ses funérailles, quelques années plus tard, on louera Soderini pour avoir « mis Michel-Ange en concurrence avec Léonard en confiant à son imagination un autre mur, sur lequel l'artiste, pour gagner ses faveurs, se mit à peindre ». Faisant l'éloge du carton de Michel-Ange, l'artiste et écrivain Benvenuto Cellini, précise : « En toile de fond de ce carton se joue la concurrence avec un autre artiste<sup>20</sup>. » Vasari utilise le même terme : « Or, il arriva que Léonard de Vinci, peintre illustre, peignait dans la salle du Grand Conseil et que Piero Soderini, gonfalonier, alloua à Michel-Ange, à cause du grand talent qu'il lui reconnut, une partie de cette salle à peindre, ce qui fut cause que Michel-Ange fit, en concurrence de Léonard, le carton destiné à l'autre paroi. »



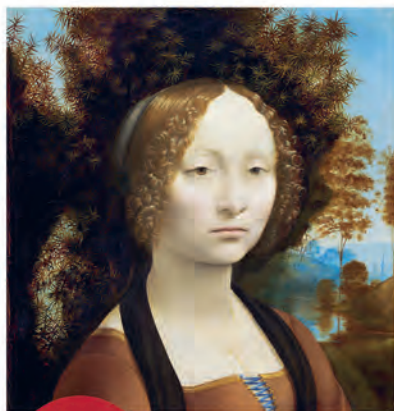
Entrée dans la guilde des peintres ; premier dessin connu (paysage)

v. 1473

Collaboration avec Verrocchio au *Baptême du Christ*



v. 1475



v. 1478

*Portrait de Ginevra de' Benci*, fille d'un riche banquier florentin

1452

Naissance le 15 avril

Fin de la guerre de Cent Ans ; chute de Constantinople

Naissance de Michel-Ange

Accession de Ludovic Sforza au pouvoir à Milan ; naissance de Magellan

Impression de la Bible par Gutenberg

Naissance de Machiavel ; prise de pouvoir de Laurent de Médicis

Naissance de Copernic

Création d'une maison d'édition à Venise par Johannes de Spira

Naissance de Raphaël

Début de l'apprentissage dans l'atelier de Verrocchio à Florence

v. 1468



Commande de *l'Adoration des Mages*



1481

1482

Déménagement à Milan ; premiers carnets de notes

v. 1472

*L'Annonciation*, œuvre de jeunesse qui pêche par sa perspective mais a déjà du génie



sciences

vie

monde

arts



La *Dame à l'hermine*;  
présentation du  
modèle en argile  
du monument  
Sforza à Milan



Illustrations  
pour le  
*De divina  
proportione*  
de Pacioli

1496

1493



1498

Premier essai de  
machine volante

Études  
anatomiques et  
architecturales

1489

Contournement du cap de Bonne-  
Espérance par Bartolomeu Dias

Départ de Christophe Colomb pour le Nouveau  
Monde; mort de Laurent de Médicis; élection papale  
de Rodrigo Borgia sous le nom d'Alexandre VI

Découverte de la route des Indes par Vasco de Gama;  
accession de Louis XII au trône de France;  
Bûcher des Vanités orchestré par Savonarole;  
conquête de Milan par la France

Naissance de Soliman I<sup>er</sup>, sultan ottoman;  
titre officiel de duc pour Ludovic Sforza

Expulsion des Médicis de Florence par  
Savonarole; invasion de l'Italie par Charles VIII de France

v. 1490



L'*Homme de Vitruve*;  
représentation de *La Fête du  
paradis* à l'occasion des noces du  
neveu du duc; emménagement  
de Salaï avec Léonard

1483



Commande de  
la *Vierge aux rochers*,  
en collaboration avec  
les frères Predis

Début de la création de *La Cène*  
dans le réfectoire du couvent  
de Santa Maria delle Grazie

1495



1499

Départ  
de Milan

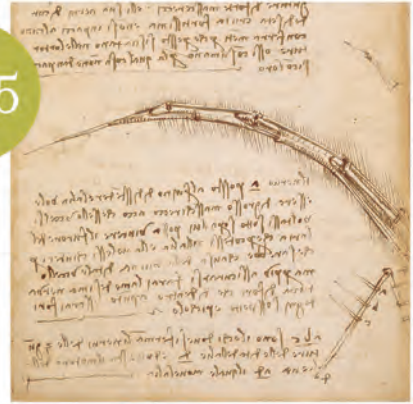


1503

Retour à Florence;  
début du travail sur  
*La Joconde*

Études sur le vol des  
oiseaux; deuxième tentative  
de vol, deuxième échec;  
commande de la *Bataille  
d'Anghiari*, qui sera  
abandonnée et restera  
inachevée

1505



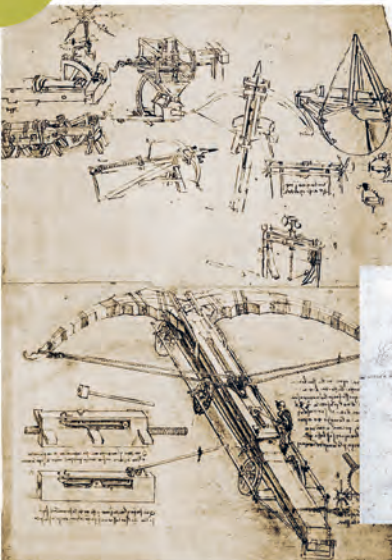
*David* par Michel-Ange;  
arrivée à Florence du jeune Raphaël,  
élève de Léonard et de Michel-Ange

Publication du récit de voyage vers le  
Nouveau Monde d'Amérigo Vespucci,  
ami de Léonard

Sélection par le pape de Donato Bramante  
pour reconstruire l'église Saint-Pierre  
de Rome

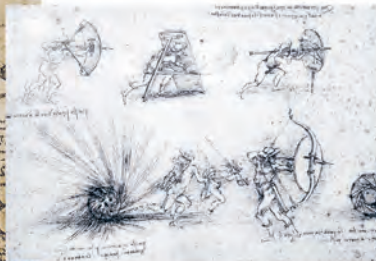
1502

Entrée au  
service de  
César Borgia  
comme  
ingénieur  
militaire



Retour à  
Milan, séjour  
intermittent  
durant sept ans

1506



1507

Entrée au  
service de  
Louis XII  
comme  
peintre et  
ingénieur

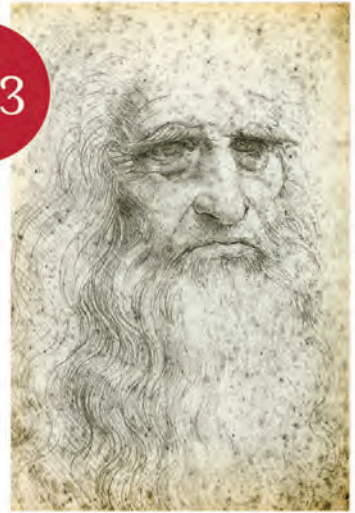


v. 1508



Entre Milan et Florence ; études d'ouvrages hydrauliques ; conception du monument Trivulzio ; deuxième *Vierge aux rochers*

1513



Déménagement à Rome ; création du célèbre autoportrait présumé de Turin, probablement dessiné quelques années plus tôt, qui façonne l'image qu'on se fait souvent de Léonard

Fin des travaux de Michel-Ange dans la chapelle Sixtine ; naissance de Mercator, qui créera la première carte du monde ; retour au pouvoir des Médicis à Florence

Naissance à Bruxelles d'André Vésale, futur auteur du premier véritable ouvrage d'anatomie humaine

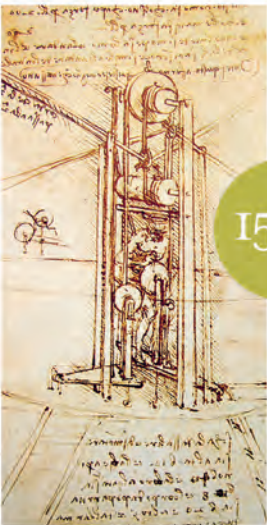
Réforme protestante de Martin Luther

Couronnement d'Henri VIII, roi d'Angleterre

Naissance de Vasari

Élection papale de Jean de Médicis sous le nom de Léon X

Couronnement de François I<sup>er</sup>, roi de France



1509



Reprise des études anatomiques et poursuite des recherches en hydraulique

Visites à Parme et à Florence ; plan de drainage des marais Pontins

1516

Emménagement à Amboise sur invitation de François I<sup>er</sup>

1514



Mort le 2 mai

1519