



HAL
open science

“ A reality that almost amounts to illusion ”

Martine Lambert-Charbonnier

► To cite this version:

Martine Lambert-Charbonnier. “ A reality that almost amounts to illusion ”. *Sillages Critiques*, 2012, 14, <10.4000/sillagescritiques.3321>. <hal-03939319>

HAL Id: hal-03939319

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03939319v1>

Submitted on 14 Jan 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.



HAL Authorization

« A reality that almost amounts to illusion »

Walter Pater et le voile de la Joconde

Martine Lambert-Charbonnier

<https://doi.org/10.4000/sillagescritiques.3321>

[Résumé](#) | [Index](#) | [Plan](#) | [Texte](#) | [Bibliographie](#) | [Notes](#) | [Citation](#) | [Auteur](#)

RÉSUMÉS

FRANCAISENGLISH

La description que Walter Pater fait de *La Joconde* dans *The Renaissance* (1873) donne une dimension symbolique à un tableau qui, pourtant, est aussi une imitation fidèle d'une personne réelle. Léonard de Vinci a doté son portrait de la beauté et de la vie en se posant en rival de la nature et en faisant de la jeune femme l'incarnation d'un idéal – celui de la Renaissance, dont l'attachement à l'expérience et aux sens trouve un écho dans l'esprit de modernité fin-de-siècle. Le passage de l'imitation au symbole est préparé par la perspective des couleurs, en particulier le *sfumato*, jeu de lumières et d'ombres inauguré par Vinci, qui semble couvrir la toile d'un voile opaque. Par ce procédé, le peintre exprime sa quête d'harmonie et de fécondité dans le *cosmos*, sens qui est détourné, selon l'interprétation décadente de Pater, en une image funèbre et diabolique.

[Haut de page](#)

ENTRÉES D'INDEX

Mots-clés :

[Walter Pater](#), [Léonard de Vinci](#), [Giorgio Vasari](#), [naturalisme](#), [portrait](#), [la Renaissance](#), [Zeitgeist](#), [perspective](#), [symbole](#), [voile](#)

Keywords:

[Walter Pater](#), [Leonardo da Vinci](#), [Giorgio Vasari](#), [naturalism](#), [portrait](#), [the Renaissance](#), [Zeitgeist](#), [perspective](#), [symbol](#), [veil](#)

[Haut de page](#)

PLAN

Imitation et naturalisme

De l'imitation au symbole : le *sfumato*

Du voile de la maternité au voile funèbre

Des formes de la nature à la forme symbolique

[Haut de page](#)

TEXTE INTÉGRAL

PDF

[Signaler ce document](#)

1 Dans son article sur « Léonard de Vinci » qui fait partie du recueil de 1873 *The Renaissance, Studies in Art and Poetry*, Walter Pater admire chez le peintre une imagination qui se nourrit de l'observation et de l'étude approfondie de la nature. Une nature mystérieuse, inscrite dans un univers terrestre et céleste dont l'artiste souhaite percer les secrets. L'imitation comme point de départ de la création picturale traduit l'attachement au monde réel mais aussi le désir de l'interpréter et de le recréer. Le titre de ma communication « *a reality that almost amounts to illusion* » est tiré d'un passage où Walter Pater célèbre l'art de portraitiste de Léonard de Vinci, qui non seulement parvient à peindre fidèlement les visages, mais qui aussi pressent en eux l'émotion, le sentiment du monde mystérieux qui les entoure. L'imitation de la nature aboutit à une expression symbolique des désirs et des passions de l'artiste, mais aussi du critique qui interprète ses tableaux. Dans mon article, je tenterai de mettre en évidence et de commenter deux voiles posés sur l'œuvre de Vinci, et en particulier sur *La Joconde* : le voile de la vision du peintre, mis en évidence à partir de ses écrits, le *Traité de la peinture* et autres passages tirés des *Carnets*, mais aussi celui de Walter Pater. L'imitation reste

un point de départ intéressant dans l'interprétation du portrait, car au-delà de la fidélité au réel, elle suppose une rivalité, un dépassement, voire même une trahison. S'agit-il de subvertir la réalité pour mieux la représenter ? Le procédé du *sfumato* dans la perspective, bien que répondant à l'expérience visuelle, aboutit à une impression de mystère à laquelle Walter Pater est sensible et qui oriente son interprétation vers le symbolisme. Pourtant, l'objet physique de la représentation ne s'efface jamais tout à fait pour lui derrière le sens dont l'artiste et le critique l'investissent. L'idéal exprimé par le portrait reste ancré dans le réel, traduisant l'attachement à l'expérience si importante pour l'esprit de la Renaissance comme pour le relativisme fin-de-siècle. On peut se demander par quelle étrange alchimie l'interprétation symbolique semble s'accorder avec un portrait né de l'imitation.

Imitation et naturalisme

2 Rappelons tout d'abord la description de *La Joconde* dans *The Renaissance* :

- 1 Je cite « Leonardo da Vinci » (*The Renaissance*) dans l'édition des *World's Classics* de 1986. Par | (...)

The presence that rose thus so strangely beside the waters, is expressive of what in the ways of a thousand years men had come to desire. Hers is the head upon which all 'the ends of the world are come,' and the eyelids are a little weary. It is a beauty wrought out from within upon the flesh, the deposit, little cell by cell, of strange thoughts and fantastic reveries and exquisite passions. Set it for a moment beside one of those white Greek goddesses or beautiful women of antiquity, and how would they be troubled by this beauty, into which the soul with all its maladies has passed! All the thoughts and experience of the world have etched and moulded there, in that which they have of power to refine and make expressive the outward form, the animalism of Greece, the lust of Rome, the mysticism of the middle age with its spiritual ambition and imaginative loves, the return of the Pagan world, the sins of the Borgias. She is older than the rocks among which she sits; like the vampire, she has been dead many times, and learned the secrets of the grave; and has been a diver in deep seas, and keeps their fallen day about her; and trafficked for strange webs with Eastern merchants: and as Leda, was the mother of Helen of Troy, and, as Saint Anne, the mother of Mary; and all this has been to her but as the sound of lyres and flutes, and lives only in the delicacy with which it has moulded the changing lineaments, and tinged the eyelids and the hands. The fancy of a perpetual life, sweeping together ten thousand experiences, is an old one; and modern philosophy has conceived the idea of humanity as wrought upon by, and summing up in itself, all modes of thought and life. Certainly Lady Lisa might stand as the embodiment of the old fancy, the symbol of the modern idea. (79-80¹)

3 La fascination de Walter Pater pour *La Joconde* témoigne de son attachement à la forme du portrait. Le tableau inspire à l'écrivain une description enflammée proche du poème en prose, que Yeats, quelques années plus tard, retranscrit en vers. Ce beau passage pourrait être le point de départ d'un portrait imaginaire, expression employée par Pater lui-même pour caractériser nombre de ses récits, où un objet concret, tableau, monument, sculpture, inspirent un conte. Ici, l'élan d'imagination que *La Joconde* inspire fait d'une jeune femme l'incarnation de rêves et de passions, consacrant la rencontre dans le portrait entre la personne réelle offrant au peintre ses contours et ses formes, et l'image de l'artiste qui imprime dans ce corps son idéal féminin. L'ancrage dans le concret, célébré par Pater dans le portrait, prend une dimension esthétique :

To define beauty, not in the most abstract but in the most concrete terms possible, to find, not its universal formula, but the formula which expresses most adequately this or that special manifestation of it, is the aim of the true student of aesthetics. (« Preface » xxix).

L'esprit critique de la modernité, qui célèbre le renouvellement des expériences et des sens, n'est pas sans affinités avec le naturalisme de la Renaissance :

In this return to nature, he [Leonardo] was seeking to satisfy a boundless curiosity by her perpetual surprises, a microscopic sense of finish by her finesse, or delicacy of operation, that *subtilitas naturae* which Bacon notices » (70).

- 2 Extrait 93, page 103, du *Traité de la Peinture* édité et traduit par André Chastel, qui, face à la (...)

4 Walter Pater fait une analogie entre l'empirisme de Francis Bacon, dont il cite le *Novum Organum* qui fait de l'étude minutieuse de la nature la base des sciences, et le naturalisme de Léonard de Vinci. Dans cette phrase « *nature* » est au féminin, c'est-à-dire *natura*, vivante, en

constante évolution, stimulant une curiosité infinie. Pour Léonard de Vinci, la nature est un guide : « Oh ! Quelle folie immense de blâmer ceux qui n'apprennent que de la nature, et ne s'occupent pas des maîtres, disciples de cette nature ! » (Chastel 91 : 103)² Selon lui, l'imitation directe de la nature consacre la supériorité de la peinture sur les autres arts, en particulier la poésie, qui n'a pas à sa disposition les couleurs et les formes pour la reproduire fidèlement. Pourtant, imiter le réel ne veut pas dire le copier, mais le recréer : « Le peintre discute et rivalise avec la nature » (Chastel 38 :74). L'émulation est essentielle à la notion de naturalisme, car l'artiste, démiurge qui s'empare des objets pour les façonner à son image, rivalise avec Dieu. C'est ainsi que Walter Pater rappelle au lecteur les débuts du naturalisme avec le sculpteur grec Myron: « *there can be no successful evasion of the natural difficulties of the thing to be done – the difficulties of competing with nature itself, or its maker [...]* » (GS 282). L'artiste fait de ses créations proprement des créatures, pourrait-on dire, par son don du souffle ou de l'*anima* : « *In hyperbolic epigram, at any rate, the animal breathes, explaining sufficiently the point of Pliny's phrase regarding Myron - Corporum curiosus* » (GS 286). La curiosité du monde qui nous entoure, dont Pater avait fait l'un des principaux ingrédients de l'esprit de la Renaissance chez Léonard de Vinci, prend son origine chez Myron et ses représentations presque vivantes d'animaux mais aussi de jeunes athlètes. De même, avec *La Joconde*, Léonard de Vinci, par son don du détail et de la précision, crée un tableau animé admiré par Giorgio Vasari :

Devant ce visage, celui qui voulait savoir ce que peut l'imitation de la nature par l'art le saisissait sans peine ; les moindres détails que permet la subtilité de la peinture y étaient figurés. Ses yeux limpides avaient l'éclat de la vie ; cernés de nuances rougeâtres et plombées, ils étaient bordés de cils dont le rendu suppose la plus grande délicatesse. Les sourcils, avec leur implantation par endroits plus épaisse ou plus rare suivant la disposition des pores, ne pouvaient être plus vrais. Le nez, aux ravissantes narines roses et délicates, était la vie même. Le modelé de la bouche avec le passage fondu du rouge des lèvres à l'incarnat du visage n'était pas fait de couleur, mais de chair. Au creux de la gorge, le spectateur attentif saisissait le battement des veines [...] ; il y avait dans celui-ci (le portrait) un sourire si attrayant qu'il donnait au spectateur le sentiment d'une chose divine plutôt qu'humaine, on le tenait pour une merveille, car il était la vie même. (Vasari 25)

- 3 « La peinture comprend deux parties principales : la première est la forme, c'est-à-dire la ligne (...) »

5A la *subtilitas naturae* de Francis Bacon, fondement de la science, répond la subtilité du pinceau, en particulier dans le tracé des contours et les nuances des couleurs, deux propriétés essentielles de la peinture selon Léonard de Vinci³. Les superlatifs sont du côté de l'art, « la plus grande délicatesse », ainsi que les comparatifs « plus vrais », « divine plutôt qu'humaine ». La création de la vie, l'acte du peintre démiurge, se traduisent par la respiration dont est dotée la figure peinte : « Au creux de la gorge, le spectateur attentif saisissait le battement des veines ». Le spectateur se fait complice de l'artiste en prêtant sur le tableau un regard intense voire amoureux, suggéré par la beauté sensuelle de la représentation et qui semble être aussi don de vie. Vasari s'attarde sur le merveilleux du tableau, qui l'élève à la divinité. Son interprétation place dans la sphère du profane les images que le fidèle honorait à hauteur du divin, tel le tableau de St Anne par Vinci dont parle Walter Pater : « *One picture of his, the Saint Anne – not the Saint Anne of the Louvre, but a simple cartoon, now in London – revived for a moment a sort of appreciation more common of an earlier time, when good pictures had still seemed miraculous* » (78). Pourtant, avec *La Joconde*, le miracle est celui de la peinture elle-même. Acte divin ou surnaturel, elle crée la vie dans un dépassement de ses propres moyens – couleurs s'effaçant devant la chair rose et vivante de la jeune femme. Pater y voit un art presque magique:

Poring over his crucibles, making experiments with colour, trying, by a strange variation of the alchemist's dream, to discover the secret, not of an elixir to make man's natural life immortal, but of giving immortality to the subtlest and most delicate effects of painting, he seemed to them rather the sorcerer or the magician, possessed of curious secrets and a hidden knowledge, living in a world of which he alone possessed the key. (68)

- 4 « *the pictorial gift, that inventive or creative handling of pure line and colour [...]* » (« The Sch (...) »)
- 5 Sur la poésie de Ronsard : « *Here was a poetry which boldly assumed the dress, the words, the habi (...)* »

6De nouveau, le peintre se distingue par la subtilité et la délicatesse de ses « effets » picturaux, les contours et les couleurs, selon les deux caractéristiques de la peinture que Pater met, lui aussi, en évidence dans « The School of Giorgione⁴ ». Pater parle souvent d'alchimie pour évoquer l'éternité et la beauté de l'art qui transforme un quotidien d'impressions⁵. Il décrit Léonard de Vinci réalisant,

tel Paracelse, mentionné plus loin dans le texte, des expériences chimiques, non pour fonder une nouvelle médecine, mais pour trouver de nouvelles couleurs qui donneront éternité à l'éphémère des sensations. Pourtant, la comparaison est inquiétante au vu des liens entretenus avec l'occulte. Pater évoque une figure diabolique dans le portrait de *La Joconde* : « *like the vampire, she has been dead many times and learned the secrets of the grave* » (80). Le tableau n'est pas doté d'une vie naturelle, mais d'une vie éternelle dans l'obscurité du tombeau. Le voile de mystère qui couvre la création du peintre, le secret dont il s'entoure, donnent le sentiment de l'interdit. Parti de l'imitation, l'art s'oppose finalement à l'ordre du naturel et donne naissance à des créatures qui contredisent l'amour divin : le peintre imprime à l'œuvre sa propre forme.

De l'imitation au symbole : le sfumato

- 6 Dans sa deuxième édition des *Vies* (1568), Vasari définit aussi le *disegno*, père des arts, comme fo (...)

7L'équilibre entre l'ancrage dans la réalité et la subjectivité semble pencher du côté de l'artiste. Pourtant, Walter Pater ne cesse de mettre l'accent sur le réel en parlant d'une correspondance quasi-miraculeuse, dans le portrait, entre la personne et l'image idéale de l'artiste: « *From childhood we see this image defining itself on the fabric of his dreams; and but for express testimony we might fancy that this was but his ideal lady, embodied and beheld at last* » (79). La beauté n'est pas absolue, ni recomposée par l'artiste selon un idéal esthétique à partir de plusieurs modèles, comme pour la jeune fille de Zeuxis. La beauté chez Walter Pater est à la fois naturelle et idéale, manifestation concrète et image intérieure. La définition qu'il donne, en se référant à l'*Esthétique* de Hegel, permet de comprendre ce lien avec la réalité : « *With him [Hegel] the ideal is a Versinnlichen of the idea – the idea turned into an object of sense* » (« Winckelmann » 94). Cet objet réel, c'est Monna Lisa, rencontrée par l'artiste. Elle enflamme son imagination par sa correspondante parfaite avec l'idée de beauté qu'il s'est constituée depuis l'enfance : la tendance du portrait vers l'auto-portrait est inévitable. En outre, la jeune femme inspire au peintre l'expression de son style le plus accompli, incarnant l'harmonie parfaite du sujet et des moyens picturaux. Le spectateur peut admirer le *design* ou dessein de l'artiste, notion qui, chez Pater, implique la fusion entre l'idée et la forme dans le tableau, à l'opposé du *disegno* de la Renaissance qui juge de la qualité de l'œuvre sur la noblesse du sujet⁶. Le jeu des lumières, « *the construction about things of a peculiar atmosphere and mixed lights* » (70), joue un rôle primordial dans sa perfection, car Léonard de Vinci ne se contente pas d'organiser la composition autour de la perspective linéaire, recommandée par Brunelleschi. Ce dernier reproduisait le baptistère de Florence vers 1425 en contemplant son reflet dans un miroir à travers un petit trou percé dans la toile de son tableau (Lenain 73). Léonard de Vinci met au contraire l'accent sur la perspective des couleurs : « toi, qui as parmi tes couleurs des ombres et des lumières plus puissantes que celles du miroir, si tu sais les combiner comme il faut, ton œuvre apparaîtra sans doute elle aussi semblable à la réalité vue dans un grand miroir » (Chastel 72 : 99). Le grand miroir, c'est l'imagination du peintre qui sélectionne les effets de beauté dans la nature et les rend plus intenses, en particulier par le jeu des lumières. Pater est sensible à cet art qui donne une impression de distance et déréalise paysages et personnages :

but he plunged also into human personality, and became above all a painter of portraits; faces of a modelling more skilful than has been seen before or since, embodied with a reality which almost amounts to illusion, on the dark air. (71)

- 7 Ce *sfumato* restait lui-même une énigme jusqu'à récemment. Des études menées par le CNRS ont révélé (...)
- 8 « La perspective n'est rien d'autre que la vision d'une scène derrière une vitre plane et bien tra (...) »

8Dans cette phrase se trouve le paradoxe de l'imitation dans le portrait qui est à la fois reproduction fidèle, talentueuse, des traits du modèle et expression d'un rêve intérieur. Le travail des contours et des lignes est si subtil que ces derniers semblent s'estomper dans les ombres du tableau grâce au *sfumato*⁷: « *[t]his is Leonardo's famous invention the Italian call sfumato - the blurred outline and mellowed colors that allow one form to merge with another and always leave something to our imagination [...]* » (Gombrich 228). A la différence du *velum*⁸, voile de transparence qui permettait le calque et la copie exacte des contours, le *sfumato* obscurcit le tableau pour mettre en évidence les effets de profondeur. Par la perspective aérienne « qui par les divers degrés des teintes de l'air, peut faire connaître la différence des éloignements de divers objets, quoiqu'ils soient tous sur une même ligne [...] » (Gault 183). Léonard de Vinci fait sentir au spectateur l'air qui le sépare de l'objet peint, l'immergeant progressivement dans le tableau. Les teintes bleutées permettent de rendre les

montagnes esquissées dans le lointain à l'arrière-plan. Les ombres du portrait rapprochent au contraire le visage du spectateur :

La couleur des corps qui se trouvera être en plus grande quantité se conserve davantage dans une grande distance : en effet, dans une distance assez médiocre, le visage devient obscur, et cela d'autant plus, que la plus grande partie du visage est occupée par les ombres, et qu'il y a fort peu de lumière en comparaison des ombres [...](Gault 149)

- 9 Traduction par Henri Peyre de Goethe, *Maximen und Reflexionen* XII 470 (n° 749).

9 Procédé tenant d'abord du réalisme, le *sfumato*, par un obscurcissement du tableau, « *on the dark air* », inspire pourtant à Pater une interprétation symbolique d'une œuvre dont le sens semble dissimulé. Le travail des ombres baigne le tableau de mystère, faisant de *La Joconde* un symbole selon la définition de Goethe : « Le symbolisme transfigure le phénomène en idée, l'idée en une image, de telle manière que l'idée reste toujours infiniment efficace dans l'image et hors d'atteinte [...] » (Peyre 33). Dimension tentaculaire de l'œuvre qui inspire à Pater ce passage où temps et espace se dilatent à l'infini autour d'une figure protéiforme que le langage semble impuissant à définir. La perspective des couleurs imprime à l'œuvre une manière de voir au-delà du réel :

Through Leonardo's strange veil of sight things reach him so; in no ordinary night or day, but as in a faint light of eclipse, or in some brief interval of falling rain at daybreak, or through deep water » (111).

10 Le voile de la vision dont parle Pater est double : don de seconde vue incitant à aller chercher un sens au-delà des apparences, il désigne le regard de Léonard mais aussi celui du spectateur. Pater insiste sur l'eau qui semble imprégner le tableau tout entier, tant la lumière semble mouillée, filtrée par les teintes bleutées de l'air : « *The presence that rose thus so strangely beside the waters, is expressive of what in the ways of a thousand years men had come to desire* » (79-80). Eaux troubles qui se font l'expression de désirs enfouis tandis que les rochers symbolisent leur pérennité à travers les siècles. Pater semble détourner une image de fécondité chère à Léonard de Vinci :

L'homme a été appelé par les anciens microcosme, et certes ce terme est bien employé car, de même que l'homme est un composé de terre, eau, air et feu, de même le corps de la terre. Si l'homme a les os, support et armature de la chair, le monde a les rochers comme supports de la terre ; si l'homme porte le lac du sang où le poumon se gonfle et dégonfle dans la respiration, le corps de la terre a son océan qui, lui, croît et décroît toutes les six heures en une respiration cosmique ; si les veines partent de ce lac de sang, en se ramifiant dans le corps humain, de même l'océan remplit le corps de la terre d'une infinité de veines d'eau. (Chastel 254 : 169)

11 Léonard de Vinci nous invite à interpréter ses tableaux selon la correspondance entre l'homme et la terre, entre microcosme et macrocosme. La forme humaine est une image de la proportion divine, aussi peindre l'homme, c'est peindre une image de l'harmonie du cosmos : il le montre dans ses dessins du corps humain, en particulier dans ses illustrations du livre de Luca Pacioli, *De Divina Proportione* [1509], qui fait du nombre d'or un critère esthétique. Dans le tableau de *La Joconde*, la jeune femme est entourée de rochers et d'eau représentant deux éléments essentiels, l'ossature qui soutient toute structure et tout corps, et le sang nourricier : l'arrière-plan immerge la figure dans le macrocosme dont elle est l'image. Pour Pater, cependant, le sens des tableaux de Vinci est proprement symbolique, car ils révèlent un monde intérieur :

It reminds one especially of a work by one of his scholars, the Virgin of the Balances, in the Louvre, a picture which has been thought to represent, under a veil, the blessing of universal nature, and in which the sleepy-looking heads, with a peculiar grace and refinement of somewhat advanced life in them, have just this half-weary posture. (GS 147)

12 Il s'agit de la *Vierge aux balances*, tableau attribué depuis 1983 à Cesare da Sesto, le plus grand élève de Léonard de Vinci. Le voile ici est double : l'idéal d'une nature universelle et féconde incarné par le tableau se dote d'une touche de maturité décadente : « *sleepy-looking heads* », « *half-weary posture* ». Pater évoque aussi cette œuvre dans *The Renaissance* sous le titre de *Madonna of the Balances* :

We recognise one of those symbolical inventions in which the ostensible subject is used, not as a matter for definite pictorial realisation, but as the starting-point of a train of sentiment, subtle and vague as a piece of music. (76)

13L'émotion et la rêverie suscitées par le tableau le placent dans une esthétique où la symbolique est souveraine. Le symbole renvoie au sujet créateur dont il est l'expression d'un état d'âme. Avec lui, l'objet du tableau s'estompe, par le traitement des lumières, pour qu'émerge une autre signification qui, plutôt que de s'adresser à l'intellect, touche « la raison imaginative » : « *that complex faculty for which every thought and feeling is twin-born with its sensible analogue or symbol* » (« The School of Giorgione » 88). L'artiste a livré dans cette œuvre le mystère de sa sensibilité esthétique, construite depuis son enfance aux travers de mille expériences, de mille associations entre sensations et objets, comme on le voit dans un joli portrait imaginaire de Pater, « The Child in the House ». Dans cet art de symboles, le sens reste mystérieux, caché, au-delà de l'objet représenté, à l'image de ce voile de lumière posé par le peintre. Ce faisant, la peinture tend vers la musique, art le plus accompli car incarnant la fusion de la matière et de la forme. Dans le ressenti du spectateur ou de l'auditeur, il n'y a plus de dissociation entre le sujet du tableau et l'émotion qu'il suscite à l'infini, peut-être parce qu'il rencontre une forme elle-même infinie, jaillie de mille expériences du génie créateur.

Du voile de la maternité au voile funèbre

14Le portrait prend une dimension universelle en exprimant le *Zeitgeist* hégélien, esprit du temps en marche, qui s'incarne dans l'art des personnes de génie qui le pressentent :

The fancy of a perpetual life, sweeping together ten thousand experiences, is an old one; and modern philosophy has conceived the idea of humanity as wrought upon by, and summing up in itself, all modes of thought and life. Certainly Lady Lisa might stand as the embodiment of the old fancy, the symbol of the modern idea. (80)

15De Paracelse qui saisissait l'univers comme un fleuve éternel de vie au *Zeitgeist* hégélien, en passant par Léonard de Vinci, l'esprit est présenté en constante recherche d'expériences sans cesse renouvelées. Cette soif de sensations, que *La Joconde* incarne, se charge de connotations inquiétantes qui amènent l'image décadente du vampire: « *She is older than the rocks among which she sits; like the vampire, she has been dead many times, and learned the secrets of the grave [...]* » (80). Le tombeau est peut-être suggéré par cette grotte que Pater devine au milieu des rochers et qui, pour Léonard de Vinci, est une image ambiguë : « Au bout d'un moment, deux sentiments m'envahirent : peur et désir, peur de la grotte obscure et menaçante, désir de voir si elle n'enferme pas quelque merveille extraordinaire » (Chastel 260 : 173). Léonard de Vinci exprime à la fois émerveillement et peur devant la nature et ses mystères. Sous la plume de Pater, la grotte se transforme en matrice permettant la résurgence des créatures du passé. Les rochers deviennent les symboles d'un temps qui s'est arrêté dans les eaux bleues qui entourent la Joconde, traduisant la pérennité de désirs insatiables : « *as Leda, was the mother of Helen of Troy, and, as Saint Anne, the mother of Mary* » (80). La Joconde engendre la beauté qui excite violences et convoitises, mais aussi la pureté et la virginité: « *Set it for a moment beside one of those white Greek goddesses or beautiful women of antiquity, and how would they be troubled by this beauty, into which the soul with all its maladies has passed!* » (80). La Joconde est plus effrayante de beauté que les déesses païennes rayonnantes de sensualité, car elle incarne la conscience du bien et du mal approfondie par la religion chrétienne. Loin de se fondre dans le cycle perpétuel de la nature, elle exprime l'esprit de décadence en attirant à elle une multitude de morts vivants en quête d'expériences toujours nouvelles.

- 10 Recherches menées par des ingénieurs français à l'aide d'une caméra multispectrale de 2004 à 2008 (...)

16L'œuvre de Vinci est interprétée comme annonciatrice de modernité déjà dans les écrits d'Hyppolyte Taine, de Jules Michelet et de Théophile Gautier, sources que Pater reprend pour composer son portrait littéraire. A son tour, ce dernier fera école outre-Manche chez des écrivains tels que Oscar Wilde, Richard Le Gallienne, W.B. Yeats et Arthur Symons. L'interprétation de la Joconde comme figure castratrice est sans doute motivée par une impression d'absence dans le tableau au regard des représentations nombreuses de Vierges à l'enfant de la Renaissance : « Elle fut mère, elle présente donc bien la maternité mais sous le jour de l'enfant absent, peut-être réintégré par la mère, dévoré » (Guillerm 112). Ce manque semble couvrir le tableau d'un voile funèbre, comme le remarque Gautier en contemplant la carbonisation des couleurs. Or une étude du

tableau aux infrarouges a montré au contraire, en 2008, que La Joconde était couverte d'un voile qui, traditionnellement, à la Renaissance, couvrait les femmes venant d'accoucher. Selon le Centre de recherche et de Restauration des Musées de France (C2RMF), ce tableau fut réalisé en commémoration de la naissance du second fils de Monna Lisa¹⁰. Pater en avait sans doute le sentiment diffus, lui qui écrivait : « *A feeling for maternity is indeed always characteristic of Leonardo* » (73). L'enfantement est un thème cher à Léonard de Vinci qui célèbre, selon ses propres mots, les « belles » et « simples » « inventions » de la nature :

Though human ingenuity may make various inventions which, by the help of various machines answering the same end, it will never devise any inventions more beautiful, nor more simple, nor more to the purpose than Nature does; because in her inventions nothing is wanting, and nothing is superfluous, and she needs no counterpoise when she makes limbs proper for motion in the bodies of animals. But she puts into them the soul of the body, which forms them that is the soul of the mother which first constructs in the womb the form of the man and in due time awakens the soul that is to inhabit it. And this at first lies dormant and under the tutelage of the soul of the mother, who nourishes and vivifies it by the umbilical vein, with all its spiritual parts, and this happens because this umbilicus is joined to the placenta and the cotyledons, by which the child is attached to the mother. (Richter II, 837)

17Ce passage est d'autant plus intéressant qu'il met en évidence le lien pour Vinci entre l'âme de la vie et celle d'une femme enceinte. La transmission de la vie, à la fois physique et spirituelle, fait de l'âme, *anima*, le principe de création dont la femme est l'emblème. *La Joconde* consacre aussi le caractère profane des peintures de Vinci, car, au lieu de représenter une Vierge à l'enfant, Léonard de Vinci choisit d'élever son modèle au rang de déesse nourricière. L'enfant est absent, mais illumine de sa présence cachée le sourire de la jeune mère. Issue d'un premier détournement dans la sphère profane du portrait, *La Joconde*, sans doute, se prêtait à un deuxième détournement, au tournant du 20^{ème} siècle, par les écrivains de la décadence qui célèbrent une Nature incarnant les désirs et les passions de l'humanité.

Des formes de la nature à la forme symbolique

18En aboutissant au symbole, empreint de la forme mystérieuse de l'artiste, la peinture de Vinci semble bien au-delà de l'imitation. Pourtant, l'ancrage initial dans le réel reste fondamental, rencontre quasi-miraculeuse entre la personne physique, modèle du portrait, et l'image idéale de l'artiste. Nulle inspiration pour Pater qui ne parte d'une expérience précise et ponctuelle, venant réveiller une multitude de souvenirs, de sensations souvent enfouies et oubliées. C'est ainsi que l'imitation des traits du modèle reste un point de départ indispensable au tableau de *La Joconde*, pourtant sublimé pour représenter toute une humanité. Hegel, influence importante dans la pensée esthétique de Pater, nous montre comment le peintre accède au symbole :

Il faut en conclure que si, dans ses compositions, l'art emploie les formes de la nature et doit les étudier, son but n'est pas de les copier et de les reproduire. Plus haute est sa mission, plus libre est son procédé. Rival de la nature, comme elle et mieux qu'elle il représente des idées ; il se sert de ses formes comme de symboles pour les exprimer ; et celles-ci, il les façonne elles-mêmes, les refait sur un type plus parfait et plus pur. Ce n'est pas en vain que ses œuvres s'appellent les créations du génie de l'homme. (Hegel I, 28)

- 11 « *Though the poet is as free as the painter in the invention of his fictions they are not so satis (...)*
- 12 L'imitation des formes par le peintre fait de lui le rival de Dieu, qui a donné forme à l'univers. (...)
- 13 Hegel parle des différents usages de l'art par le passé, notamment comme « un moyen d'instruction (...)

19Bien que refusant la copie et la reproduction exacte du réel, Hegel parle de la nature comme étant essentielle à l'apprentissage de l'artiste. Léonard de Vinci y voit la preuve de la supériorité de la peinture sur les autres arts : « *Painting comprehends in itself all the forms of nature, while you have nothing but words, which are not universal as form is, and if you have the effects of the representation, we have the representation of the effects* » (Richter I, 654). L'« imitation des formes¹¹ » dont il parle dans un autre passage désigne pour lui la recombinaison sur le plan des caractéristiques universelles des objets révélés par la vue, la mise en relief des effets de lumière, de couleur, de volume, de distance, de mouvement, grâce à la perspective et autres moyens picturaux. C'est ainsi que la peinture, par l'imitation, donne l'image d'une beauté et d'un ordre universels qui

consacrent sa supériorité sur la poésie, limitée par la diversité des langues. En outre, les formes sous-jacentes à la nature permettent à l'artiste de comprendre l'harmonie de l'univers, la correspondance entre microcosme et macrocosme¹². Au contraire de Léonard de Vinci, Hegel ne parle pas uniquement de peinture, mais de tout art s'inspirant de l'observation de la nature. Il s'agit pour l'artiste de se dégager de l'imitation des formes pour aller vers la forme, vers le type de perfection cher à l'artiste, rectifié, purifié, idéalisé à partir de son expérience. C'est ainsi qu'il s'exprime à travers des symboles et se fait le représentant génial de son temps dont il anticipe l'esprit – le *Zeitgeist*. Dans un autre passage Hegel évoque le « voile du symbole¹³ » dans l'art qui permettrait d'appréhender la vérité en touchant les sens comme l'esprit : voile essentiel tel le *sfumato* chez Léonard de Vinci qui obscurcit les formes de la nature pour suggérer un idéal de l'humanité accessible à l'imagination seule.

20 Voile funèbre évoquant les désirs enfouis de l'humanité ou voile de maternité célébrant le cycle de création de la nature : le tableau de *La Joconde* garde un caractère énigmatique, incitant le spectateur à aller au-delà du portrait, de l'imitation du réel, à la recherche d'un sens spirituel ou métaphysique. On peut se demander pourquoi ce tableau fascine encore autant maintenant. Certainement la personnalité de Léonard de Vinci, sa quête de vérité scientifique, son étude des sciences occultes incitent certains à rechercher dans les tableaux une clé ou un code pour déchiffrer l'univers. En outre, la perspective, qui met en évidence le regard du peintre et qui oriente la vision du spectateur, permet de construire une représentation fidèle à notre expérience du réel, par son souci subtil des effets de distance, de couleur, de volume, de mouvement. L'exactitude de l'observation, si importante dans l'imitation, resterait le point de départ d'un tableau qui tend à révéler un sens caché de l'univers, dans le clair-obscur du *sfumato*. Le portrait reste pour Walter Pater la clé de la rencontre entre imitation et interprétation symbolique : on peut comprendre sa fascination pour *La Joconde* qui, dans son décor onirique de roches et d'eau, s'offre en souriant au regard des spectateurs comme pour les inviter à la rejoindre dans un univers à la fois réel et imaginaire. Nous pourrions conclure avec Walter Pater que l'universel auquel tendait Léonard de Vinci rencontre les désirs universels des spectateurs à travers les temps.

[Haut de page](#)

BIBLIOGRAPHIE

Des DOI sont automatiquement ajoutés aux références par Bilbo, l'outil d'annotation bibliographique d'OpenEdition.

Les utilisateurs des institutions qui sont abonnées à un des programmes freemium d'OpenEdition peuvent télécharger les références bibliographiques pour lesquelles Bilbo a trouvé un DOI.

FICIN, Marsile. *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes*, trad. Raymond Marcel, vol. 1, Paris : Les Belles Lettres, 1964.

GOMBRICH, Ernst Hans. *The Story of Art*, New York: Phaidon, 1995.

GUILLERM, Jean-Pierre. *Le tombeau de Léonard de Vinci, le peintre et ses tableaux dans l'écriture symboliste et décadente*, Presses Univ. Septentrion, 1981.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Esthétique*, trad. Charles Bénard, vol. 1, Paris : Germer-Baillière, 1875 in *Les Classiques des langues sociales*, éd. Daniel Banda et Jean-Marie Tremblay, Chicoutimi : Université du Québec, 2002.

LENAIN, Thierry, LORIES, Danielle éd. *Esthétique et philosophie de l'art*, coll. Repères historiques et thématiques. De Boeck Université, 2002.

PATER, Walter. *Gaston de Latour* [1896], Greensboro : ELT Press, 1995

PATER, Walter. *Greek Studies* [1895], London: Macmillan, 1901.

PATER, Walter. *The Renaissance* [1873], Oxford, New York: Oxford University Press, 1986. DOI : [10.1525/9780520906051](https://doi.org/10.1525/9780520906051)

PATER, Walter. « Winckelmann », *The Westminster Review* (New Series) 61 (January 1867): 80-110.

PEYRE, Henri. *Qu'est-ce que le symbolisme ?* Paris : Presses Universitaires de France, 1974.

VASARI, Giorgio. *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, éd. André Chastel, Paris : Berger-Levrault, 1989.

VINCI, Léonard de. *Traité de la peinture*, éd. et trad. André Chastel, Paris : Calmann-Lévy, 2003.

VINCI, Léonard de. *Traité de la peinture*, trad. Pierre-Marie Gault de Saint-Germain. Paris: Sestieffils & Co, 1820.

VINCI, Leonardo da. *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, éd. Jean-Paul Richter. Trad. R. C. Bell et E. J. Poynter. 1888.

[Haut de page](#)

NOTES

1 Je cite « Leonardo da Vinci » (*The Renaissance*) dans l'édition des *World's Classics* de 1986. Par la suite, j'indiquerai dans le texte quand la citation vient d'un autre article du recueil *The Renaissance*, par exemple « The School of Giorgione » ou « Preface ». *GS* fait référence à *Greek Studies*.

2 Extrait 93, page 103, du *Traité de la Peinture* édité et traduit par André Chastel, qui, face à la dispersion des notes de Léonard de Vinci, fait une compilation de textes tirés du *Codex urbinas* et d'autres manuscrits. Les passages des *Carnets* de Vinci auxquels je fais référence proviennent de trois sources différentes, une en anglais (édition de Jean-Paul Richter) et deux en français (éditions d'André Chastel et de Pierre-Marie Gault de Saint-Germain).

3 « La peinture comprend deux parties principales : la première est la forme, c'est-à-dire la ligne qui définit les formes des corps et leurs détails, la seconde est la couleur enfermée dans les limites de celles-ci » (Chastel 73 : 99).

4 « *the pictorial gift, that inventive or creative handling of pure line and colour [...]* » (« The School of Giorgione », *Ren.* 84.).

5 Sur la poésie de Ronsard : « *Here was a poetry which boldly assumed the dress, the words, the habits, the very trick, of contemporary life, and turned them into gold* » (*Gaston de Latour* 28).

6 Dans sa deuxième édition des *Vies* (1568), Vasari définit aussi le *disegno*, père des arts, comme forme de tous les objets de la nature, qui engendre un concept de l'objet par l'esprit.

7 Ce *sfumato* restait lui-même une énigme jusqu'à récemment. Des études menées par le CNRS ont révélé en 2008 ce qui le composait : « La partie superficielle du tableau est une superposition de couches de 'terre d'ombre,' une ocre contenant un peu de manganèse, caractéristique d'un glacis... ». La seconde couche est « un mélange de 1 % de vermillon et 99 % de blanc de plomb, technique utilisée par tous les Italiens à l'époque ». Le glacis était alors utilisé par les peintres flamands. « Le voile est levé autour du sourire de la Joconde », *France 24, l'actualité internationale*, 22 avril 2008, <http://www.france24.com/fr> (consulté le 31 mars 2010).

8 « La perspective n'est rien d'autre que la vision d'une scène derrière une vitre plane et bien transparente, sur laquelle on marque tous les objets qui sont de l'autre côté de cette vitre : ils peuvent être reliés par des pyramides avec le centre de l'œil ; et ces pyramides sont interceptées par le-dit verre » (Chastel 136 : 123).

9 Traduction par Henri Peyre de Goethe, *Maximen und Reflexionen* XII 470 (n° 749).

10 Recherches menées par des ingénieurs français à l'aide d'une caméra multispectrale de 2004 à 2008 qui ont mis en évidence un nouveau voile de gaze transparente couvrant le corps de la jeune femme et

débordant sur son épaule gauche. En 1503, cet accoutrement est celui que portaient les femmes enceintes ou venant d'accoucher. Les infrarouges ont aussi révélé que la Joconde portait un bonnet sur un chignon, coiffure réservée aux femmes venant d'accoucher.

11 « *Though the poet is as free as the painter in the invention of his fictions they are not so satisfactory to men as paintings ; for though poetry is able to describe forms, actions and places in words, the painter deals with the actual similitude of the forms, in order to represent them. Now tell me which is nearer to the actual man : the name of man or the image of the man. The name of man differs in different countries, but his form is never changed but by death* » (Richter I,653).

12 L'imitation des formes par le peintre fait de lui le rival de Dieu, qui a donné forme à l'univers. « Par conséquent, puisque l'ordre admirable de l'univers ne peut dépendre du hasard, qui est dépourvu d'ordre, il faut nécessairement que la forme, à la ressemblance de laquelle il a été réalisé, existe dans l'intelligence de l'artisan (*opifex*) lui-même » (Ficin, vol. 1, livre II, 108-109).

13 Hegel parle des différents usages de l'art par le passé, notamment comme « un moyen d'instruction pour les esprits incapables de comprendre la vérité autrement que sous le voile du symbole et par des images qui s'adressent aux sens comme à l'esprit ». (Hegel I, 29).

[Haut de page](#)

POUR CITER CET ARTICLE

Référence électronique

Martine Lambert-Charbonnier, « « A reality that almost amounts to illusion » », *Sillages critiques* [En ligne], 14 | 2012, mis en ligne le 05 janvier 2013, consulté le 14 janvier 2023. URL : <http://journals.openedition.org/sillagescritiques/3321> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/sillagescritiques.3321>

[Haut de page](#)

AUTEUR

Martine Lambert-Charbonnier

(VALE EA 4085)

[Haut de page](#)

DROITS D'AUTEUR



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International - CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>