

Résumé. Toute diégèse est une exégèse. Plus précisément, toute narration implique une philosophie et se fonde sur une lecture préalable de ses propres re(s)-sources. En tant que discours, l'œuvre d'art suppose d'abord une interprétation de ses sources, si bien qu'elle n'est jamais une simple illustration neutre des thèmes ou des textes qu'elle re-présente, mais un acte herméneutique. Aussi l'analyse visuelle requiert-elle une décodification multispectrale, seule propre à récupérer les différents niveaux du système de signification. Ce sont là les prémisses de notre présente étude, l'objet à déchiffrer étant „L'Adoration des Mages” de Léonard de Vinci, à la fois objet d'adoration et concept doctrinaire, se trouvant en immersion dans une culture (catholique, urbaine) et dans toute une tradition de représentation (art sacré, de la Renaissance). L'analyse qui suit est une démonstration de la fonction de miroir que remplit l'image (s'y reflètent aussi les récepteurs eux-mêmes, en tant que témoins et adorateurs contemporains), tout en se proposant de déchiffrer la composition de l'œuvre, compte tenu de l'ensemble culturel et social insinué dans les structures de profondeur de celle-ci (l'ecclésiologie moyenâgeuse, l'anagogie, la théo-politique florentine, les mystères et les festivals du Moyen-Âge dédiés aux Mages). En mettant un accent particulier sur les sources extra-esthétiques de l'image („Stella Officium”, „Festa dei Magi”, Florence comme « théâtre du monde »), l'enquête que nous menons finit par révéler l'effort de Léonard ou l'intention du commanditaire d'assimiler l'histoire de la rédemption et la géographie sacrée en les situant au cadre florentin, par l'actualisation de l'Épiphanie qui devient un événement toscan (censé instaurer une „harmonia mundi pérenne”), mais non sans y avoir une relation évidente entre l'Épiphanie originaire (de l'Antiquité) et celle finale (eschatologique). En mettant à l'épreuve une ample bibliographie et une riche iconographie, l'auteur de la présente étude s'est vu articuler quelques perspectives innovantes sur le sujet dont il traite.

Keywords: The Adoration of the Magi, Epiphany, Magi, theo-politics, Renaissance, Quattrocento, anagogy, **speculum**, “figurative reality”.

TRADITION INTERPRÉTATIVE ET CULTURE VISUELLE

L'Adoration des Mages de Léonard de Vinci :
genèse de l'image et l'image en tant qu'exégèse
(des textes, doctrines, rituels, fêtes et processions)

Luigi Bambulea

**Protocole de lecture. L' « histoire »,
l'exégèse, la narration, l'adoration**

a) La diégèse est exégèse, l'image donne
à voir une interprétation

L'œuvre d'art a un caractère exégétique par rapport à ses sources, du moins dans la mesure où toute lecture est interprétative, dans la mesure où toute création d'art plastique suppose une lecture préalable du monde et dans la mesure où la représentation visuelle de toute lecture est à son tour une interprétation. L'œuvre d'art visuelle est un système herméneutique multiniveaux, dont on ne peut pas garantir la compréhension par une critique qui se résume à identifier les sources ou par une critique strictement thématique et/ ou stylistique. « La peinture donne à voir une lecture et non un texte. (...) Le peintre ne peint pas un texte, mais la lecture d'un texte, en accord avec les principes exégétiques. »¹ ; ce qui fait donc que – en assumant cette hypothèse formulée par Martin O'Kane, mais suggérée bien plus avant² (selon laquelle ce qu'on voit dans une peinture biblique ce n'est pas le texte, mais

une lecture de ce texte³ ainsi que les implications ou les effets d'ordre moral, existentiel, psychologique, social, religieux de cette lecture⁴), à savoir l'hypothèse que la peinture biblique n'implique pas la seule expérience subjective de la compréhension, mais aussi un dialogue fécond et créateur avec le texte-support – mon souhait serait celui d'arriver à comprendre cette œuvre exemplaire, *L'Adoration des Mages* de Léonard de Vinci, après avoir procédé à l'investigation de la tradition interprétative et de la culture visuelle au milieu desquelles cette peinture a pu apparaître.

Le premier constat de cette approche est que, du fait même de concourir (et ce, de manière silencieuse) à l'élaboration de la structure de l'œuvre, les systèmes multineaux de signification visuelle (qui se recoupent avec le texte fondateur) exigent prioritairement une décodification « multi-spectrale ». La genèse de l'image – à ne pas confondre au support littéraire ou à son système de communication – est dans ce cas accessible en identifiant et en déchiffrant les « écrans » de projection, ou les « horizons » interprétatifs ; la distance entre l'*historia* biblique et l'*historia* mise en peinture est retrouvable en ayant recours à une « archéologie » spéculative, susceptible de restituer l'horizon herméneutique au cadre duquel la lecture de la narration sacrée est devenue un support fondateur pour une narration visuelle. Intégré à une histoire « en expansion » illimitée (ou dans une tradition herméneutique) du texte d'origine (celui-ci engendrant par son haut potentiel symbolique d'autres textes et d'autres systèmes de représentation, corrélatifs), cet horizon herméneutique assure à l'œuvre sa condition éminemment exégétique⁵.

b) « *L'image-objet* » et « *l'ère de l'illusionnisme* »

L'insertion créatrice de *L'Adoration...* de Léonard dans une tradition de grande exigence – celle de la théologie et de la

philosophie chrétienne – a été rendue possible grâce au statut privilégié que l'image avait acquis au Moyen Âge, statut qui doit être considéré, à l'intérieur de ce système culturel et religieux (méditerranéen et chrétien), comme une conséquence du triomphe de l'iconodulie contre l'iconoclastie. Suite à cette *disputatio* (avec des échos jusqu'à la cour de Charlemagne), l'image ne sera plus en position ancillaire par rapport au texte (en tant que source littéraire), car, devenant autonome, elle donnera naissance, sur un parcours de plusieurs siècles, à une nouvelle *forma mentis* européenne et, finalement, à une nouvelle culture. Jérôme Baschet, chercheur dédié au domaine du visuel et ayant une orientation phénoménologique, fait une analyse du statut de l'image sacrée au Moyen-Âge en partant de l'observation que celle-ci ne se laisse comprendre que dans sa totale solidarité avec le rite et le culte de l'Église ; l'image acquiert ainsi des fonctions complémentaires, en dehors de ses autres fonctions : décorative, illustrative et pédagogique. L'expression (si souvent évoquée) de Grégoire le Grand, celui qui faisait de l'image une « bible des analphabètes » – expression qui servirait à justifier un principe régulateur de subsidiarité pour le rapport entre image et texte dans la culture médiévale – arrive à porter en elle, lorsqu'elle est citée bien à propos, un tout autre sens que celui unanimement véhiculé : il s'agirait en fait de l'affirmation d'un rapport de correspondance entre écriture et peinture, et non pas d'un rapport de subordination. « Ce qui – pour ceux qui savent lire – est représenté par l'écriture [*scriptura*], dit Grégoire, l'image [*pictura*] l'offre également aux illettrés, car ceux-ci y voient ce qu'il faut suivre. En se servant des images, les illettrés arrivent à lire eux aussi [*In ipsa legunt qui litteras nesciunt*]. » Outre ce document, Baschet cite la lettre de Grégoire adressée à l'ermite Secundinus ainsi que le commentaire au livre d'Ézéchiel – lettre et commentaire qui prouvent tous les

deux la position du grand évêque romain à la faveur de l'image considérée comme extrêmement utile dans l'exercice mystique de la contemplation : car, « lorsqu'il regarde l'image, son âme se remplit de désir pour celui qui lui manque et dont il veut regarder l'image ».

Le Moyen Âge verra se développer cette vertu de l'image par le fait que, en accord avec le VII^e Synode œcuménique (Nicée, 787) et compte tenu des interprétations de Grégoire, la scholastique confirmera et mettra les bases théologiques des fonctions actives de l'image – instructives, remémoratives, émotionnelles et rituelles –, différentes de leur fonction décorative. Or, nous fait remarquer Baschet, ce sont justement ces fonctions actives qui créent la dimension *objectuelle* de l'image sacrée médiévale qui doit se définir et se comprendre en tant qu'*image-objet* ou : *être-en-tant-qu'objet*⁶. Parti à son tour en quête de l'origine de cette « tradition de l'illusion » (arrivé au sommet de sa manifestation au *Quattrocento*, avec la génération de Léonard), Pierre Francastel la retrouve, en ce qui concerne la culture occidentale, dans la mutation de Saint-Denis, plus précisément dans la nouvelle qualité – référentielle – que les signes figuratifs viennent d'acquérir afin de pouvoir évoquer (des systèmes de) qualités, savoirs ou messages : « Depuis Suger, la doctrine du Moyen Âge s'était fixée dans la formule '*per materialia ad immaterialia*', qui déterminait 'la voie anagogique' du système symbolique... Une valeur d'information sera accordée désormais à l'ordre phénoménologique de l'univers ; l'ère de l'illusionnisme est ouverte. »⁷

c) La spécularité de l'image

« *Anagoge id est sursum ductio, cum per visibile invisibile factum declaratur.* » (c'est moi, L.B., qui souligne⁸) : cette définition victorine (utilisée aussi par Dante dans son *Il Convivio*, texte que Léonard connaissait bien⁹) se superpose avec la définition de la

peinture couramment en circulation pendant la Renaissance, celle qui faisait traduire dans le registre de la rhétorique visuelle le principe théologique traditionnel de la révélation naturelle : *per corporalia ad incorporalia*. Ainsi – pour revenir à la création de Léonard –, l'exégèse visuelle de son *Adoration...* se fonde sur un procédé anagogique spécifique (commun à toute la théologie chrétienne et utilisé intensément au Moyen Âge), selon lequel, aux sens particuliers de la narration s'associe, dans l'espace de la même image, par un mécanisme herméneutique, une ouverture vers l'universalité et vers la compréhension métaphysique. Ainsi, l'*historia* biblique de la découverte de l'Enfant par les Mages venant de l'Orient se transforme en image du moment de transfiguration de l'histoire (impliquant, par la reconstruction du Temple, une suggestion eschatologique [Ap XXI 2]). Pouvant se répéter à l'infini, ce moment fait de l'œuvre l'« écran » intermédiaire d'un geste archétypal, que le dévot imite pour s'inscrire dans l'ordre sacré ; la communauté prend part elle aussi à ce scénario rédempteur, tout en continuant d'actualiser encore et encore le moment auroral du christianisme. « Ne voyons-nous pas – se demande Léonard, conscient de la force engageante et mobilisatrice de l'image sacrée – les icônes des Saintes Figures drapées, maintenues cachées derrière les rideaux ? [...] À peine dévoilées les icônes, que le peuple [...] s'agenouille sans plus tarder, en faisant le geste de se signer et en priant devant les figures qui leur sont montrées, pour regagner leur bonne santé perdue et pour leur éternel salut, comme si la figure même de l'icône était bel et bien vivante, se tenant là, devant, toute présente ».¹⁰

Afin de clarifier davantage le mécanisme selon lequel *L'Adoration...* de Léonard se fait structurer – et cela dans le contexte de la culture spirituelle et visuelle de la fin du Moyen Âge –, je rappelle que dans *De Scripturis et Scriptoribus sacris*

prænotatiunculæ [XII^e siècle], Hugo de Saint-Victor fait une distinction entre *l'œuvre de la création divine* (*opus conditionis*) et *l'œuvre de la rédemption divine* (*opus restorationis*) ; la substance de l'Écriture (*materia*) s'inscrit dans l'ordre de la création, tandis que son adoration (*divinarum Scripturarum materia*) s'inscrit dans l'ordre de la rédemption, du fait d'arriver, par la voie de l'adoration « *ad divina et cælestia cogitanda et amanda exaltat* »¹¹. L'image participe donc au projet sotériologique, en collaborant au plan mystique avec l'âme même du dévot, par le fait d'inciter la tension eschatologique, en provoquant cette âme à la méditation sacrée et à la prière. L'efficacité de cette « collaboration » réside dans l'*exemplum* qu'offre l'image, donc dans la perception visuelle qui s'offre au dévot : celui-ci aperçoit les orants représentés dans l'image, et il se met tout de suite à imiter et à suivre ; autrement dit, le dévot s'identifie avec les orants représentés dans l'image et les imite – car l'*imitatio* représente l'un des concepts-clés de la mystique occidentale du Moyen Âge (voir Thomas à Kempis) – pour s'inscrire à son tour dans *l'œuvre de la rédemption*. Cette identification (privée ou collective) avec l'événement sacré donné à voir dans la peinture est rendue possible car les catégories constitutives de cette peinture ainsi que les éléments définitoires du contexte dans lequel elle se situe – le contexte ecclésial et celui liturgique – sont ouverts, dynamiques, transitifs : la temporalité se constitue comme un réseau multidirectionnel dense, serré, qui permet de faire des retours en arrière ainsi que des anticipations ; le geste d'adoration des Mages est imité par la conduite pieuse du chrétien ; l'épiphanie est indéfiniment actualisable par la présence eucharistique sur la table de l'autel ; l'espace à son tour est susceptible de conversion (rendant possibles

des engagements et identifications). Dans ce sens, il convient de voir *L'Adoration...* (dans le contexte liturgique et dévotionnel qui est à son origine) comme étant un « miroir » dans lequel le croyant se voit lui-même, en communion célébratoire autour du Divin Enfant. L'identification du croyant aux Mages adorateurs représente la finalité dévotionnelle par excellence, commune à la rhétorique visuelle et à la rhétorique hymnographique de l'Église (orientale et romaine également)¹².

D'abord, déplaçant son regard sur l'axe des plans, le récepteur participe à une synthèse historique organisée du point de vue spatial (*espace lointain/ proche ; à droite/ à gauche ; en haut/ en bas* – autant de critères pouvant discriminer entre les moments qualitativement distincts de cette histoire) ; ensuite, continuant à regarder la scène de Bethléem peinte devant lui, le récepteur de l'œuvre de Léonard reconnaît l'espace de sa propre ville, parce que l'artiste a « collaboré » avec le texte-source, en représentant la lecture d'un moment biblique comme étant une fête religieuse locale (florentine). Choissant de dévier du schéma traditionnel propre au type iconographique de *L'Adoration des Mages* et de ses enjeux narratifs¹³, Léonard a atténué, au premier plan, le caractère épique de l'image, préférant surenchérir les éléments à potentiel dévotionnel et transformer ainsi l'image dans un « miroir » : celui qui regarde (en l'occurrence celui qui officie depuis l'autel, ou bien le dévot du naos de la basilique de la Scopeto) ne recherche pas la représentation d'une narration biblique (dont l'*epos* lui était d'ailleurs connu depuis les sources littéraires interprétées ou « performées » chaque année sous forme de *mystères*, de *festa* publiques, et racontées aussi dans l'*Évangile*, dont le texte est prononcé par le prêtre, respectivement expliqué depuis sa chaire), mais il se regarde lui-même pendant qu'il rend son hommage à la divinité incarnée ; c'est lui en fait celui qui accomplit l'existence de l'image parce qu'il actualise (par contemplation et par adoration) le moment que cette image se propose d'intermédier (par/ à l'aide des signes et des symboles). Ce « phénomène » psychologique et spirituel –

ayant, à la base, la fonction engageante de l'image sacrée – se passe à la manière du phénomène optique résumé par Léonard sur le feuillet 209 de son manuscrit *R*, de la collection de Windsor, note par laquelle il fait remarquer qu'aucun objet ne se laisse définir en soi dans le miroir, mais par l'œil regardant le miroir¹⁴. En d'autres mots, l'œuvre est « spéculative », dans deux acceptions : dans une acception étymologique (et de pragmatique visuelle), car elle fonctionne comme un miroir (lat. *speculum*), *permettant la réflexion* (en roum. : *reflexie*), donc permettant de laisser quelque chose s'y réfléchir ; dans une acception intellectuelle (et de sémiotique du visuel), car elle est constituée en tant que lecture interprétative (de type anagogique) du texte, traduite en langage plastique, *permettant* d'inviter quelqu'un à *la réflexion* (en roum. : *reflecție*).

La tension qui affranchit

La tentative d'expliquer la scène conflictuelle équestre de l'arrière-plan de *L'Adoration*... (zone supérieure, partie droite de l'image)¹⁵ (fig. 1.a-b) a conduit dans l'exégèse consacrée à de Vinci à une polémique bien nourrie dont on considérerait que l'enjeu serait le déchiffrement même de la signification de l'œuvre. Plusieurs hypothèses ont été formulées, dont quelques-unes ont été acceptées comme étant plausibles. Le passage d'un arrière-plan avec la scène du sacrifice animal¹⁶ comme dans l'esquisse du Louvre (fig. 2) à « une bataille continuelle en forme abrégée »¹⁷, que l'on voit dans le dessin en perspective qui se retrouve au Musée des Offices à Florence (fig. 3), et, finalement, à un fond de toile qui présente une « joute sportive »¹⁸ ou avec « des incidents hostiles »¹⁹, dans le panneau final (fig. 4, 1.b.), a été considéré comme l'expression du changement de l'intention auctoriale chez Léonard. Selon les exégètes, Léonard a décidé de représenter le voyage des Mages vers Jérusalem en mettant en vue soit « le cortège équestre des Mages »²⁰, soit

« l'événement de leur arrivée avec leur cortège en cours de déroulement »²¹, soit leur affrontement aux gens d'Hérode (renseignement issu d'une source arménienne apocryphe)²² ou une certaine « animosité antérieure » à cause de laquelle les mages, avant la naissance du Divin Enfant, seraient devenus « des ennemis mortels »²³. *Historia Trium Regum* de Jean d'Hildesheim [angl., av. 1364, trad. allem. 1389] ne confirme pas l'existence d'un épisode belliqueux entre les trois mages (par contre, il y a une mention au XII^e chap. précisant que, lors de leur rencontre, les mages tombèrent l'un dans les bras de l'autre, en se reconnaissant), ce qui pousse Charles Sterling à supposer l'existence en circulation au Moyen Âge de plusieurs autres versions populaires de la légende des Mages, en dehors de celle du carmélite Jean d'Hildesheim²⁴. Il ne faut pas oublier le fait (auquel fait référence Arasse, cité ci-dessus) que, conformément à la variante arménienne de la *Protévangile de Jacques*, les trois Mages (Melkon, Gaspar, Balthasar) se sont rendus à Jérusalem accompagnés d'une armée de 12 000 soldats²⁵ ; Jacques de Voragine (lat. Jacobus de Voragine) retient ce détail, et fait mention de leur arrivée, ici, « avec un long cortège »²⁶.

En étudiant le drame liturgique occidental dédié aux Mages, Nausica Morandi rédige des comptes rendus en étudiant 29 versions médiévales²⁷ ; certaines versions sont analysées aussi par Armand Gasté²⁸. Charles Sterling cite l'un de ces manuscrits moyenâgeux, conservé à la Bibliothèque Sainte Geneviève de Paris (ms. 1131, XIV^e siècle), contenant des drames liturgiques donnés à voir à l'occasion de *la Nativité, la Passion, la Résurrection, la Pentecôte, l'Assomption*, etc. ; ce manuscrit, affirme Sterling, suppose qu'il y ait eu une animosité antérieure entre les Mages. En vérifiant le document publié par Émile Roy dans la *Revue Bourguignonne*²⁹ – j'ai constaté que, selon l'éditeur, l'auteur du texte de l'église Sainte Geneviève a supposé à son tour cette haine entre les mages datant

d'une époque antérieure, lorsqu'il a lu dans un ancien typikon ou guide du rituel liturgique (Joannis Abricensis, *Oficium Trium Regum*, Rouen [XI^e siècle]³⁰), qu'une fois arrivés devant le retable (figurant la crèche de la Nativité), les Mages s'embrassent (« *Tunc magi ante altare sese osculentur...* »³¹) ; l'hypothèse qu'il s'agissait là d'un « baiser de paix »³², selon l'affirmation de Roy reprise par Sterling, n'a

pas d'arguments pour la soutenir, car le baiser des Mages, selon l'indication de Jean d'Avranches (*i.e.* Joannis Abricensis) a un caractère liturgique et symbolique, non pas épique ; quoi qu'il en soit, au point de vue narratif, la raison de ce baiser peut être – tout comme le suggère *Historia Trium Regum*, XII^e chap., la joie des retrouvailles ou, dans le sens de la poétique d'Aristote, la joie d'une *anagnôrisis*/ *reconnaissance* fraternelle.



Fig. 1.a. – Léonard de Vinci, *L'Adoration des Mages* [Florence, 1478-82], comparaison entre la scène conflictuelle équestre qui apparaît dans l'étude perspective conservée au Musée des Offices de Florence (fig. 3) et la même scène telle qu'elle apparaît sur le panneau final (fig. 4).



Fig. 1.b. – *Id.*, scène conflictuelle équestre du panneau final de *L'Adoration...* (fig. 4), réflectogramme en infrarouge réalisé par M. Seracini (*apud* Antonio Natali, Maurizio Seracini & Filippo Camerota, *Leonardo da Vinci, Studio per l'« Adorazione dei Magi »*, éditeur : F. Camerota, resp. scientifique : M. Seracini, Éditions Argos, Rome, 2006, p. 80).



Fig. 2. – *Id.*, étude pour *L'Adoration des Mages* (fig. 4) [Florence, 1478-1481], Musée du Louvre, Département d'Arts graphiques, Paris.

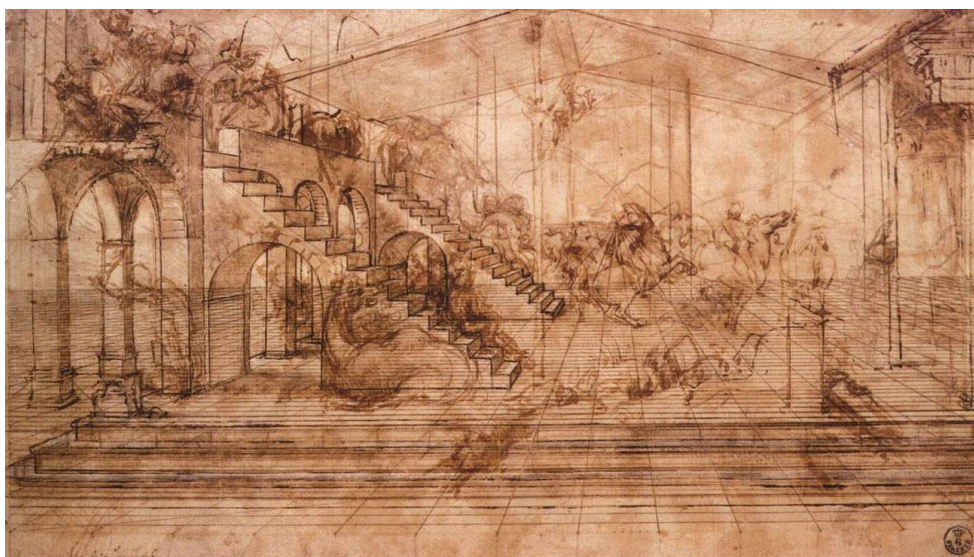


Fig. 3. – *Id.*, étude perspective pour l'arrière-plan de *L'Adoration des Mages* (fig. 4) [Florence, 1481], Musée des Offices, Cabinet de Dessins et estampes, Florence.



Fig. 4. – Id., *L'Adoration des Mages* [Florence, 1481], Musée des Offices, Florence.

Sterling a aussi noté que l'épisode de la bataille des chevaux est très présent dans l'art visuel italien, en particulier dans l'art toscan – auquel Léonard a pu l'emprunter³³ ; mais l'affirmation du même commentateur que l'art tout entier du XV^e siècle abonde dans l'illustration de la confrontation entre les Mages est en fait erronée ; en réalité, il s'agit presque unanimement de l'illustration d'une cavalcade pacifique ou du motif visuel du cheval/ chameau celui-ci agité, bondissant, s'élançant, impossible à retenir, tandis qu'une bataille entre cavaliers n'apparaît que dans quelques situations parmi le plus de 120 apparitions (en Italie) du type

iconographique de l'*Adoration des Mages* dont l'investigation nous a servi à étayer notre présente étude.

Personnellement, je crois que le dilemme pourrait se résoudre par la formulation du problème qui l'engendre dans son contexte spécifique : dans la mesure où (dans la conception de la troisième génération du *Quattrocento*, selon l'opinion de Pierre Francastel), « les structures [de l'image] sont consécutives à la problématique »³⁴, donc bien plus important que de savoir la source narrative précise d'une telle scène conflictuelle, il serait de connaître la fonction et la signification de cette scène. Si, dans la peinture sacrée (occidentale et du

Moyen Âge tardif), « la narration... reflète les structures de la croyance »³⁵, et la *disposition* n'est pas qu'une configuration vide, mais un idéogramme contenant la lecture fondatrice de l'œuvre, alors les séquences apparemment autonomes doivent être examinées dans le *continuum* historique-narratif et théologique à la construction duquel elles participent. Dans ce sens, la signification de la scène du conflit qui apparaît au plan second de *L'Adoration...* se laisse déchiffrer rien qu'en remarquant le déroulement au premier plan (en contraste) d'une autre scène, celle-ci extatique. Les Mages (ou plutôt leurs regards extatiques) sont ici les « verres de lunettes » à travers lesquelles l'Épiphanie devient accessible dans sa dimension révélatrice et fascinatrice ; mais, à l'encontre du *mysterium fascinans* – produit par la sacralité de la divinité révélatrice – au plan éloigné, à un niveau d'existence précaire, se déroule l'épiphanie négative de l'histoire, la cratophanie destructrice de l'immanence. La comparaison est utilisée en tant que procédé rhétorique ; de Vinci connaissait la valeur contrastive de ce procédé, aussi bien par la réflexion théorique florentine sur l'art (« La comparaison est tellement puissante qu'elle montre tout de suite quelles sont des choses les plus grandes et lesquelles sont moindres ou égales. »³⁶), que depuis sa propre réflexion ou expérience d'atelier (« La beauté et la laideur se réhaussent l'une l'autre. »³⁷). Le contraste entre les scènes de l'arrière-plan et la scène du premier plan a le rôle de souligner l'écart entre haine et amour, entre conflit et paix, entre Empire et Église, entre temps et éternité³⁸. La résolution de cette différence (menant donc à la suppression de l'antithèse) a une valeur cathartique, étant donné que « l'unité des contraires sur les plans visuel aussi bien que sonore »³⁹, unité par laquelle la symétrie elle-même se laisse définir tout proprement, dans l'œuvre d'art, cette unité exprime une *harmonia mundi*. La tension dans le plan visuel a un effet d'affranchissement sur le plan spirituel : le Messie révélé va inaugurer

le millénaire de la paix, dont a eu la vision Isaïe, deux mille ans avant Léonard (« Le loup habitera avec l'agneau, la panthère se couchera avec le chevreau. Le veau, le lionceau et la bête grasse iront ensemble conduits par un petit garçon. »⁴⁰).

« Adorazione dei Magi » – « Festa dei Magi »

a) Les Mages et la théo-politique occidentale

La signification majeure de la narration des mages réside, et cela depuis l'Antiquité même, dans le caractère « aulique » et « protocolaire » de leur visite à Bethléem, une visite dans la perspective de laquelle l'Enfant Jésus peut s'assimiler (et se substituer) à la figure royale. Par cet épisode, assez réduit, l'évangéliste Matthieu offre à l'exégèse chrétienne le terrain symbolique illimité sur lequel judaïsme, paganisme et christianisme à la fois ont pu fusionner dans une synthèse aussi bien religieuse que politique. Les présents déposés aux pieds de l'Enfant suivent le cérémonial impérial de l'*aurum coroniarum* ; il y a des auteurs qui considèrent que Matthieu a imité la description de la visite des Mages d'après la visite que Tiridate rendit chez Néron en 66 ap. J.-C., dont fait la relation Dion Cassius ; celui-ci relate que le leader arménien arrive à Rome avec une suite de Mages et mille cavaliers parthes⁴¹. De cette façon, dans la mesure dans laquelle ce récit biblique a adopté pratiques et images consacrées, propres à l'autorité de droit divin, en les adaptant de manière adéquate au nouveau contexte, il a servi avec une efficacité maximale à l'élaboration d'un discours par lequel la royauté de Jésus Christ (d'après la lignée de David⁴²) a pu se substituer à celle de l'autorité de l'empereur romain. L'une des conséquences de cette mutation a été la substitution de l'Empire de César par l'empire ecclésial ou, de toute façon, il y a eu la hiérarchisation des deux empires

(avec, pour ce qui était la situation à Byzance, la fusion des deux dans un modèle « bicéphale » et « symphonique »). Si l'empereur Constantin avait intégré, comme une synecdoque de l'Empire, l'iconographie des Mages adorateurs⁴³, cela s'est fait parce que la narration des Mages (l'*hypotexte*, c'est-à-dire : le texte d'origine, dans le langage du structuralisme littéraire, selon le concept genettien) a subi (si jamais ce n'est qu'elle a provoqué) certains investissements symboliques/ sémantiques, par lesquels la théologie politique chrétienne a pu laisser s'exercer au plus haut degré son discours et ses images spécifiques.

Dans ce sens, la figure des Mages a pu être utilisée afin de promouvoir un modèle raffiné d'adoration, propre à une doctrine de théologie politique légitime, ainsi que, en égale mesure, un modèle de « protocole » social et politique – ecclésial en essence (mais souvent aussi avec des reflets et des pratiques quasiment liturgiques)⁴⁴. Plus encore, la diplomatie médiévale a trouvé donc dans le système de significations et d'images de la légende des Mages la source d'un code de conduite dans lequel la politique et la théologie pouvaient subsister (ou coexister) en harmonie. La promotion sociale de ces modèles (dévotionnel, politique, diplomatique) s'est réalisée d'abord par « l'instrumentalisation » des mystères religieux et des festivals civiques (profanes) ; leur interprétation publique a servi à faire insérer dans le réseau des représentations, des mentalités et des habitudes sociales, des valeurs et des comportements contenus dans ces modèles. Leur fonction de légitimation a été, tout au long du XV^e siècle, extrêmement active (et également très efficace, bien sûr). C'est là, dans l'opinion des chercheurs tels que André Chastel, Pierre Francastel, Rab Hatfield ou Richard Trexler, la raison principale de la fidélité médicéenne envers la légende (et les silhouettes) des Mages (ou envers la figure de Saint Georges, chevalier et héros chrétien).

b) Les sources visuelles extra-esthétiques : la paraliturgie et le festival

Les filières de « dissémination » et d'amplification de cette légende dans l'Occident chrétien ont été contrôlées et dirigées ; elles correspondent au service liturgique secondaire et aux représentations des drames populaires (quasi-religieux ou profanes). Le contrôle était dû au fait que, d'une part, l'Église exerçait et protégeait le monopole sur les re(s)ources de la croyance et sur la doctrine interprétative et que, d'autre part, l'autorité civile essayait de contrôler la mise en place et le bon fonctionnement de sa propre image au niveau du mental collectif. Sans avoir obligatoirement à leur disposition une doctrine explicite (même si une telle doctrine ne faisait pas défaut de la scolastique), les institutions avaient conscience du fait que l'éloquence, l'impétuosité et le caractère spectaculaire du culte religieux ou des festivals exerçaient systématiquement une influence et une fascination considérables sur l'esprit et les comportements religieux et social des gens. Si bien que, tout au long du Moyen Âge, le texte, la musique, l'image et la dramatisation ont contribué – tout comme dans le cas d'autres narrations sacrées – à une assimilation aussi bien intellectuelle qu'affective, morale et culturelle de la figure et de l'histoire des Mages. Il y a donc des arguments permettant d'étayer notre conviction que les principales « institutions » à l'aide desquelles s'est produite cette assimilation – *Officium infantum*, *Stella officium*⁴⁵ et, dans certaines communes italiennes⁴⁶, *Festa dei Magi* – sont susceptibles de constituer le modèle d'une rhétorique visuelle consacrée, pendant plusieurs siècles, à la représentation des Mages, dans la littérature et, tout particulièrement, dans l'art visuel. Dans mon opinion, Léonard de Vinci – qui, entre autres, avait projeté des mécanismes pour le festival *Il Paradiso*, à l'occasion de l'entrée à Milan, en 1489, du duc Jean Galéas Sforza

(en it. : Gian Galeazzo) et de sa femme, Isabelle d'Aragon⁴⁷ – s'est servi, de manière consciente ou non, d'un tel modèle visuel, en s'inscrivant dans un phénomène (qui était généralisé au temps de la Renaissance) de valorisation artistique d'une tradition paraliturgique et dramatique, qui offrait une ample « collection » d'images (plus ou moins mouvantes), ayant un immense potentiel dans la sphère des représentations en peinture. Son *Adorazione dei Magi* est, dans ce sens, l'expression artistique d'une *festa dei Magi* florentine.

Les « vecteurs » de cette anthologie visuelle « flottante » ont été, dans la Renaissance, multiples : les drames sacrés (les *mystères* à l'intérieur de l'église) ; les représentations religieuses *extra muros* (spécifiques pour l'ensemble de l'Occident médiéval : *pageants*, *entremets*, *Schauspiel*, *Sacra Rappresentazione*, *auto sacramental*) ; les cortèges rituels (selon le modèle ecclésiastique, mais sécularisés) ; les spectacles des chambres de rhétorique ; le théâtre lui-même (avec ses *mainstions*, i.e. des cadres particuliers, juxtaposés sur la scène, pour accueillir les différents moments d'une mise en scène⁴⁸) ; les festivals ou les fêtes profanes (occasion d'utiliser des tableaux vivants, des *carroccio*, *trionfi* et *nuvole* [ou *edifizzi*]) ; des tournois (*giostra*), des joutes (sportives) et des parades d'équitation (*armeggeria*) ; des divertissements (de l'aristocratie), et aussi les danses et les entrées de ballet (ou les réceptions occasionnées par des visites officielles). Ainsi, une « étude des rapports entre la peinture et le théâtre pendant le *Quattrocento* »⁴⁹ est non seulement légitime, mais elle est obligatoire dans la mesure où le répertoire visuel de ces arts a interféré, et bien des fois s'est entrecoupé massivement (dans une telle mesure que souvent dans la représentation visuelle d'une œuvre de la Renaissance « il ne s'agit pas de fantaisie, ni d'une composition entièrement imaginaire, mais d'une représentation sur la toile d'un objet pris du matériel des cérémonies publiques de la cité. »⁵⁰).

Il faut dire que Francastel lui-même a souligné – avec persévérance et d'une manière véhémence – l'importance de la prise en considération des « sources perceptives » contemporaines⁵¹ que suppose une œuvre d'art en tant que modèles ou sources visuels concrets, im-médiats, sociaux (assimilés sur le plan inconscient ou exploités consciemment par l'artiste plastique lors de son élaboration de l'image). L'*objet figuratif* est – dans une hypothèse féconde de l'effort de systématisation de l'histoire et de la critique d'art, une image significative et signifiante, insérée dans le réseau de l'imaginaire collectif et, souvent, par consécration, proprement dans celui des œuvres d'art. L'agglomération d'un répertoire visuel dans un intervalle déterminé rend possible la création d'un « système de signes matériels commun pour les différents artistes »⁵², système qui ne manque pas de trahir souvent sa source sociale. Dans ce système rhétorique s'inscrivent – en ce qui concerne la Renaissance italienne – des éléments comme le rocher, la grotte, l'arbre, le temple, l'autel, le toit, le navire, la colonne, le paysage montagneux, l'arcade, l'abside, la salle de palais, le trône, le nuage, les figures drapées/ nues⁵³ ; il n'y en a que quatre, parmi ces éléments-là, à ne pas figurer dans cette œuvre de Léonard qui fait l'objet de mon analyse.

c) La corporation et la « festa » des Mages à Florence des Médicis

Giovanni Fanelli offre, dans un catalogue exhaustif (et raisonné) de l'architecture historique à Florence, quelques gravures réalisées au XVI^e siècle, représentant des processions, festivals, jeux publics se déroulant à Florence⁵⁴. Ces reproductions, même si elles ne donnent pas l'image d'un mystère ou d'une *Festa dei Magi*, je crois que, dans la ligne de mire de notre démonstration, sont tout de même éloquentes : d'abord, ces reproductions permettent de « visualiser » (ne serait-ce que de manière approximative) la

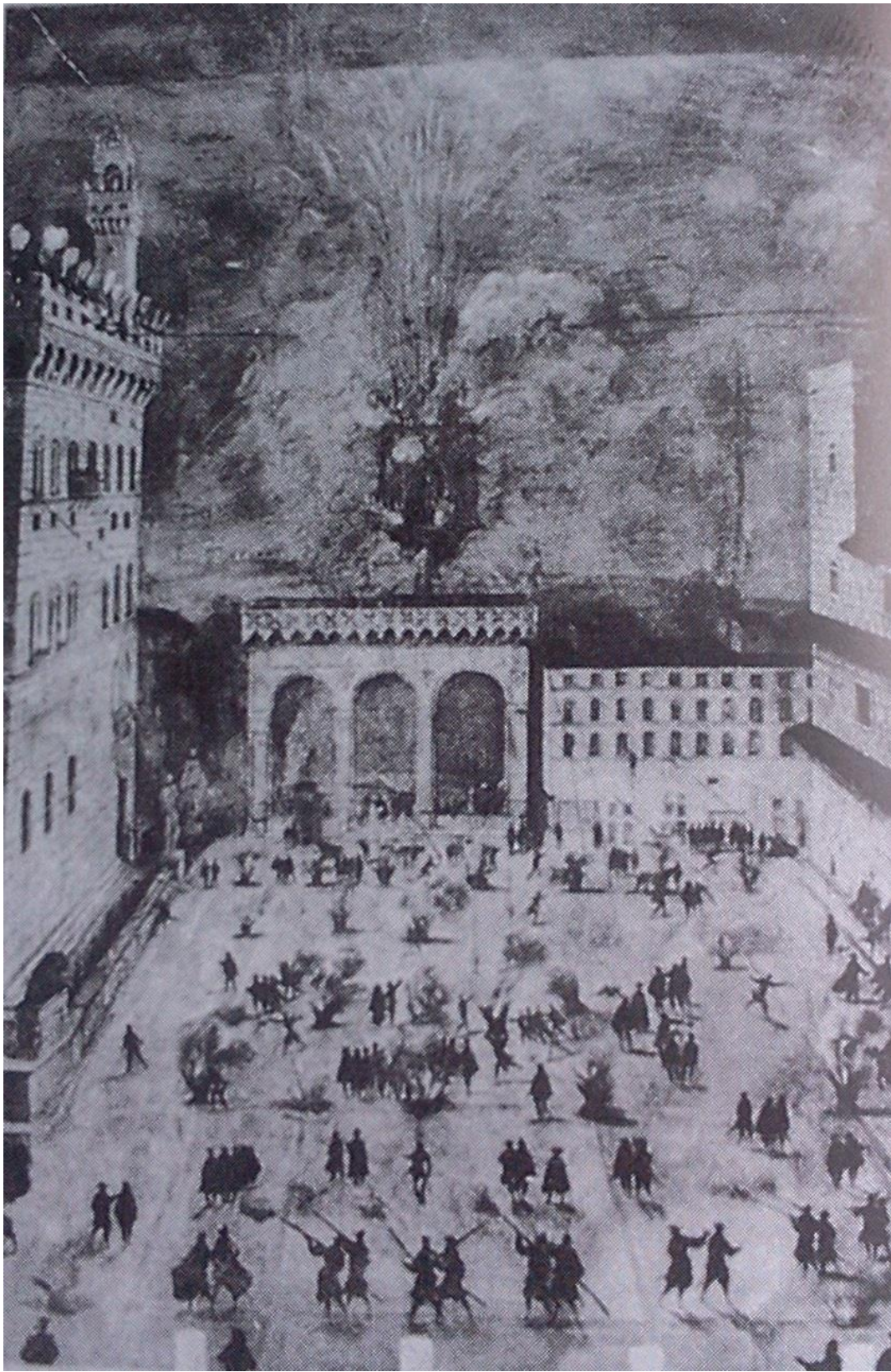
« mise en scène » et la « scénographie » de telles manifestations populaires qui ont lieu dans la Florence de Léonard ; ensuite, vu la multitude des stimuli et des données visuelles, elles sont autant de preuves sur leur statut de modèles potentiels que ces manifestations auraient eu pour le système et la structure de l'image de l'œuvre d'art pendant la Renaissance ; enfin, concernant un élément bien particulier, elles démontrent la présence constante des chevaux (ou des compétitions équestres) dans les manifestations publiques à Florence (c'est là un élément – pas encore suffisamment expliqué – qui est présent dans *L'Adoration...* de Léonard) (fig. 5.a-f).

De l'humaniste Matteo di Marco Palmieri nous parvient un témoignage précieux. Dans sa relation sur le déroulement du festival public à l'occasion de l'anniversaire du patron de la ville de Florence (Saint Jean Baptiste, 21-22 juin 1454), Palmieri retient le cortège de « *nuvole* » (sens littéral : « nuages

», une sorte de chars allégoriques)⁵⁵ dans lesquelles étaient représentés les plus importants événements de l'histoire chrétienne de la Rédemption (en fin de compte : il s'agissait des principales fêtes de l'année liturgique). Nous y apprenons aussi que le treizième char allégorique amenait « trois Mages et des cavaliers avec plus de deux cents chevaux magnifiquement décorés »⁵⁶. Dans une petite note conservée dans les archives de la commune, concernant la *Festa dei Magi* de 1429, on fait mention de l'emploi de 700 chevaux⁵⁷. Le modèle de ces cavalcades était *armeggeria*, procession équestre de jeunes hommes cossus qui apprenaient l'équitation⁵⁸. (Donc, il n'est pas dépourvu de signification le fait que, deux décennies après le projet de *L'Adoration...*, Léonard – l'un des *festaiuoli* milanais de Lodovico Sforza –, réalisera des dessins avec des jeunes hommes costumés, à cheval ou pédestres⁵⁹.)



a



b



c



d



e



f

Fig. 5.a-f. – Dessins et gravures de la Renaissance représentant des festivals, processions, jeux publics à Florence au XVI^e s. (apud Giovanni Fanelli, *Firenze – architettura e città* [Florence – architecture et urbanisme] (t. 1, 2), Éditions La Mandragora, Florence, 2002 – t. 2 [Atlante], p. 118-119) : a) G. Stradano, procession sur la Place San Giovanni, Palais Ducal (*Sala di Gualdrada*) [Florence, première moitié du XVI^e s.] ; b) *id.*, *I fuochi di San Giovanni*, Piazza della Signoria, Palais Ducal [Florence première moitié du XVI^e s.] ; c) B. Gardano, *Giostra del Saracino in via Larga* [Joute du Sarrasin] [Florence, env. 1561] ; d) *id.*, *Una festa popolare in Piazza S. Spirito* [Une fête populaire] [Florence, c. 1561] ; e) *id.*, *La giostra à cavallo* [Joute des cavaliers], Piazza S. Croce [Florence, env. 1561] ; f) *id.*, *Il gioco, del calcio* [Jeu au ballon], Piazza S. Maria Novella [Florence, au milieu du XVI^e s – env. 1561].

Les responsables (*i.e.* bailleurs de fonds) de ces chars allégoriques étaient en général des membres de l'une des confréries (apparues pour des raisons économiques, civiques, religieuses) dont le patron spirituel coïncidait avec la figure sacrée de la *nuvola* qui lui était attribuée, donc pour laquelle il assurait la charge de « custode ». La *Compagnia dei Magi* – l'une des confréries les plus dynamiques et les plus influentes – « elle semble avoir joué un rôle très important dans la vie religieuse de Florence pendant le *Quattrocento* »⁶⁰ : voilà pourquoi – en ce qui concerne en particulier notre présente étude – cette Compagnie peut fournir « une possible clef d'une certaine manière de comprendre le thème de *L'Adoration des Mages* dans la peinture florentine du *Quattrocento* »⁶¹.

Dans un document du 10 septembre 1426, les membres de la Compagnie des Mages déclaraient s'occuper « avec des choses divines et non pas avec des affaires mondaines ou matérielles quelconques de la République »⁶² ; mais le fait d'être « confisquée » tacitement par les Médicis, a atténué peu à peu, jusqu'à la fin du siècle, aussi bien l'option de la Compagnie de se maintenir dans une position apolitique que les ferveurs mystiques de certains de ses membres à un moment donné, « la confrérie semble être devenue, et dans une étonnante mesure, une extension de la personnalité de Laurent de Médicis. »⁶³ D'ailleurs, celui-ci avait reçu le baptême le jour même de l'Épiphanie de l'année 1449, quand la famille qui portait l'enfant en se dirigeant vers Santa Maria del Fiore se fit accompagner par la procession annuelle des Mages⁶⁴. Laurent hérite en fait toute la dévotion si particulière, propre à sa famille ; déjà dès le retour de Cosimo (1433), « le festival des Mages s'est vu tout de suite associé aux Médicis »⁶⁵ ; et à San Marco, dans la cellule de Cosimo, on voit *L'Adoration des Mages* de Fra Angelico, représentée en peinture à fresque.

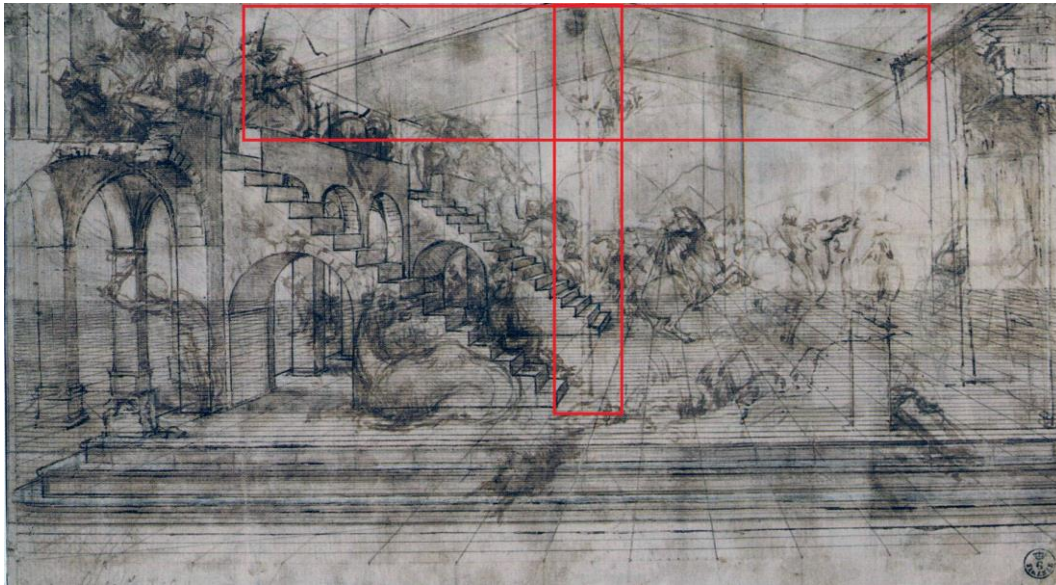
Plus encore, au début du XV^e siècle (le 25 février 1417), c'est un document qui indique que *festa Magorum* sera organisée « à l'honneur de Dieu » et « pour la gloire de la ville »⁶⁶. Dans le sens de cette magnificence de la ville (« Quelque raffinée qu'elle soit, la Renaissance est essentiellement un mouvement culturel national... »⁶⁷), cinquante ans plus tard, Alamanno Rinuccini, l'un des gouverneurs de la Compagnie, voit Florence comme un *théâtre du monde*, recevant la visite des hommes érudits de l'Europe tout entière⁶⁸ ; cette vision se retrouvera aussi chez Savonarole, qui élabora un sermon contenant la promesse qu'un « jour millénaire arrivera quand tous les mages pèlerins découvriront à Florence leur source de lumière »⁶⁹. Cette substitution symbolique (pour Voragine, « la Judée est » [était encore] « reconnue comme point central de notre Terre habitée. »⁷⁰) a une signification majeure. Dans mon opinion, la manipulation des éléments architecturaux hybrides, mais en même temps reconnaissables, par lesquels le Temple de Jérusalem fusionnait dans *L'Adoration...* de Léonard avec une très connue église toscane (San Miniato al Monte⁷¹), servait le but de la « présentification » de l'*historia* ; en effet, le procédé peut bien fonctionner étant donné que, par la topographie sacrée des édifices et par les mystères et les spectacles religieux représentés mensuellement, la cité de Florence du XV^e siècle (ville qui avait accueilli en 1439 le projet de rebâtir l'Église Universelle) se voyait investie du statut de nouveau centre spirituel du monde. Cette « promesse d'or de l'Empire florentin des Mages »⁷² peut être considérée comme prémisse de la vision fondatrice de *L'Adoration...* de Léonard. (A cela s'ajoute l'intention d'obtenir l'image de *l'adoration* absolue, comme nous l'avons démontré dans une autre étude.⁷³)

Lecture en résumé

La genèse de l'image a, depuis ce point de vue, des (res-)sources culturelles et de mentalité, sociales et politiques.

a) L'intention de l'artiste de placer la scène de l'adoration sous les toiles d'une large tente (« l'immense bâche de couverture soutenue par deux pieux qui s'élevaient au-dessus de la scène tout entière »⁷⁴ [fig. 6.a-c.]) a comme point de départ la solution technique à laquelle faisaient appel couramment le clergé et les *festaiuoli* pour improviser, au cadre de la

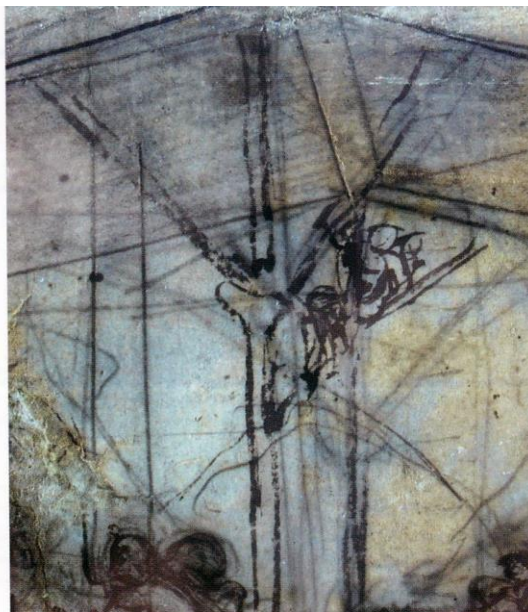
représentation dramatique (ecclésiastique ou profane), le modeste abri⁷⁵ à Bethléem pour la Sainte Famille. (Ce « dispositif » de recouvrement improvisé rappelle la solution – probablement ayant la même origine dans le drame liturgique médiéval – utilisée par Simone Martini dans *Maestà*, en 1315.)

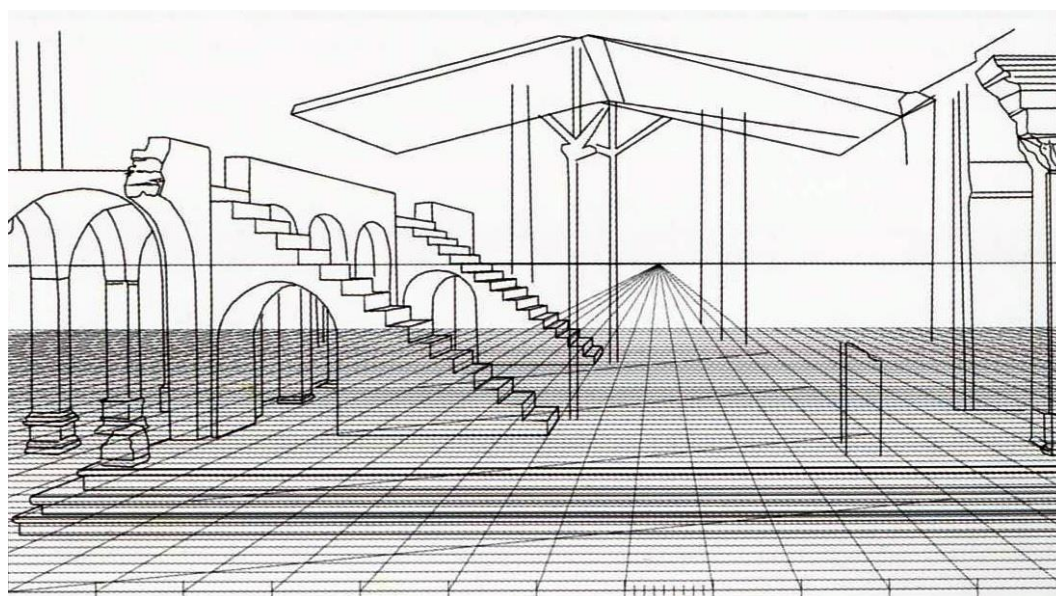


a



b





c

Fig. 6.a.-c. – Léonard de Vinci, *L'Adoration des Mages* : a) étude perspective au Musée des Offices à Florence (fig. 3), souligné par nous (L.B.) ; b) étude perspective au Musée des Offices à Florence (fig. 3), détail avec le pieu qui soutient la tente de *L'Adoration des Mages*, détail du panneau final (fig. 4) et fluorescence aux rayons ultraviolets épreuve réalisée par M. Seracini (apud Antonio Natali, Maurizio Seracini & Filippo Camerota, *Leonardo da Vinci...*, p. 73) ; c) étude perspective au Musée des Offices à Florence (fig. 3), traitement informatique : F. Camerota (*ibid.*, p. 161).

b) Le stylobate (plate-forme) à trois marches, projeté(e) par Léonard dans les dessins préparatoires de *L'Adoration...* (fig. 7) offre un espace unitaire, bien circonscrit afin d'y placer la scène centrale ; dans le panneau final, cette scène sera située sur un rocher (fig. 8), dont, à la Renaissance, la fonction était celle d'un « substitut de l'estrade sur laquelle va se dérouler une paraliturgie » ou, enfin, la fonction d'un « podium »⁷⁶. Impossible d'ignorer le fait que, dans les dessins préparatoires de Léonard, cette scène est située en face de l'élément architectural (à savoir, du point de vue morphologique, le presbytère de la San Miniato al Monte) : il s'agit donc de l'espace traditionnel du bēma (en roum. : *soleea*), consacré par excellence aux épisodes sacrés du drame liturgique⁷⁷ et utilisé aussi, selon diverses sources, dans

les représentations religieuses publiques⁷⁸. Pendant ces spectacles, le retable mobile pouvait être exposé pour les adorateurs, entre naos et autel (chœur) ou bien il était porté en procession ; rappelons ici que *L'Adoration...* de Léonard représente le panneau central d'un retable⁷⁹ et que Francastel identifie la plate-forme figurée par le peintre comme étant « l'habituelle estrade de présentation » lors des fêtes religieuses à Florence⁸⁰.

c) La représentation de l'architecture de cette « bien chère et fameuse église des Florentins de tout âge »⁸¹ – le presbytère⁸² de l'église San Miniato – a le rôle de supplémenter l'efficacité du mécanisme de « présentification » du moment biblique et de le faire devenir un événement florentin ; n'importe quel récepteur de l'œuvre de Léonard savait

que dans la proximité (historique et géographique) de l'événement biblique de l'adoration, le seul édifice possible était le Temple de Salomon ou le Temple de la Paix d'Octavien⁸³ (voir *Note complémentaire*, ci-dessous) ; mais en reconnaissant la morphologie d'une église locale (dont le patron, San Miniato, était un martyr originaire de l'Orient), ce récepteur virtuel pouvait s'approcher l'espace lointain de Bethléem, du fait que sa propre ville offrait un accueil à la Sainte Famille pour la nuit de la Nativité ; il était donc déterminé, suite à l'intervention du sacre dans sa proximité, à s'identifier avec les Mages adoreurs. Francastel s'est avisé de ce principe de fonctionnement de l'image de la Renaissance (à la constitution de laquelle contribuent non seulement l'expérience intellectuelle, mais aussi l'expérience sociale de l'artiste) : « Certains éléments sont situés entièrement dans l'espace bidimensionnel de l'œuvre, tandis que d'autres ne peuvent se faire évaluer que par rapport à des lieux réels ou à des lieux imaginaires, se

trouvant souvent plutôt dans l'espace actuel du spectateur que dans l'espace conventionnel de l'image. »⁸⁴ En complétant la narration telle qu'elle a été reçue par la critique d'art, selon laquelle la Renaissance visuelle réalise la synthèse de deux plans culturels et gnoséologiques majeurs, celui chrétien et celui païen, Francastel fait remarquer un troisième plan, celui de la réalité immédiate – sociale et morale – contemporaine de l'auteur⁸⁵ ; l'analyse que nous faisons ici soutient par des preuves le codicille francastélien car nous avons identifié dans *L'Adoration...* de Léonard aussi bien des éléments pré- et non-chrétiens (*Templum pacis*, d'Octavien, respectivement, les Mages), que des éléments de la culture chrétienne (Jésus Christ et la Vierge, les anges adoreurs, les suggestions au sujet de l'Église qui, dans l'histoire, remplit sa promesse messianique), et aussi des éléments de la réalité dans l'immédiat à Florence, à la fin du XV^e siècle (San Miniato al Monte, *Festa dei Magi*).

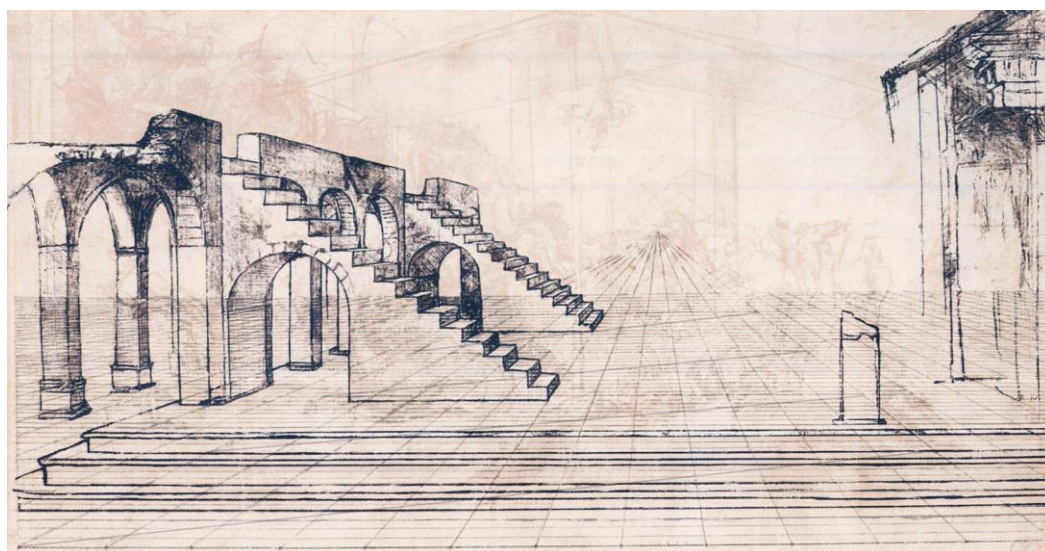


Fig. 7. – *Id.*, *op. cit.*, étude perspective au Musée des Offices à Florence (fig. 3) et panneau final (fig. 4), détails des éléments d'architecture ; dégagement des profils architecturaux & traitement informatique : F. Camerota (*apud* Antonio Natali, Maurizio Seracini & Filippo Camerota, *Leonardo da Vinci...*, p. 161).



Fig. 8. – *Id.*, op. cit., panneau final (fig. 4), réflectogramme en infrarouge (apud Léonard de Vinci, catalogue raisonné de l'exposition *Léonard de Vinci*, éditeurs : Vincent Delieuvin & Louis Frank), Louvre, Paris, 24.10.2019 – 24.02.2020, Paris, 2019, fig. 47-48, p. 113.

d) Inobservée jusqu'à présent, la forme d'amphithéâtre du « plateau » sur lequel Léonard installe la scène de l'adoration (forme qui, aussi bien dans l'esquisse se trouvant au Louvre, que dans le dessin du Musée des Offices [fig. 2, 3] – est générée par les « gradins » de l'édifice architectural) correspond à la « morphologie » naturelle d'un lieu qui convient aux représentations religieuses accueillant des participants nombreux. (En procédant à l'analyse de l'une des *Adorations...* de Mantegna, Francastel voyait évoluer dans la profondeur de l'image, « un chemin rocheux – que l'on soupçonne d'avoir été probablement la transposition du plan incliné d'une mise en scène »⁸⁶). En même temps, Florence, en tant que *scène du monde* (topos diplomatique du *Quattrocento*, dont nous avons déjà discuté ci-dessus), peut bien être représentée de manière efficace en utilisant l'image d'un amphithéâtre. À sa valeur de « métropole-Capitale » s'ajoute celle de chef-lieu symbolique, par la subtile identification à Jérusalem ; d'après la

description qu'en donne Flavius Josèphe, « située vis-à-vis du temple [,] la ville avait l'apparence d'un amphithéâtre »⁸⁷.

Dans ce contexte, il convient de renvoyer à une image d'époque de Florence qui pourrait apporter un témoignage édifiant : j'ai en vue la célèbre représentation anonyme de la fin du siècle, celle de l'exécution de Jérôme Savonarole, le 23 mai 1498, Place de la Seigneurie. La carroyage pavimenteux choisi par les édiles évoque le réseau-perspective du dessin préparatoire fait par Léonard en vue de *L'Adoration...* (fig. 3, 9) ; on ne doit pas exclure le fait que l'artiste aurait voulu – du moins à une certaine étape de son projet – évoquer sa ville par cet élément reconnaissable (tout comme Le Pérugin l'avait déjà fait la même année, en 1481, dans *La Remise des clefs à Saint Pierre*, qui fut imitée en début du siècle suivant, par Rafael Sanzio, dans *Sposalizio...*⁸⁸). Une telle solution de présentification du sujet sacré – qui consiste dans l'introduction (anachronique) dans l'œuvre de la « citation » urbaine réelle – ne

serait ni inédite, ni singulière à l'époque de Léonard : *La Flagellation de Christ* [1445] a lieu, dans la vision de Piero della Francesca, dans une ville italienne générique ; dans la *Découverte et preuve formelle de la vraie Croix* [1458], du même maître, la *veduta* du coin gauche de l'image est la ville d'Arezzo ; dans le *Retable de*

Pesaro [1471-4] de Giovanni Bellini, dans le plan éloigné c'est une ville toscane qui est représentée ; et dans la *Confirmation de la règle de Saint François par le Pape Honorius III* de Domenico Ghirlandajo [env. 1480-4] (collègue d'atelier avec Léonard), l'arrière-plan représente la place centrale de la ville de Florence.



Fig. 9. – Anonyme, *Jérôme Savonarole brûlé sur le bûcher* (Florence, Place de la Seigneurie, 23 mai 1498) [Florence, 1498], Musée de San Marco, Florence.

e) La présence dans la peinture de Léonard d'une cavalcade ou d'un compétition équestre à proximité du groupe d'adorateurs provient de l'*armeggeria* des jeunes Florentins (v. *infra* 58) ou s'explique par le nombre considérable de chevaux accompagnateurs de la *Festa des Mages* (ce

sur quoi nous renseignent toutes les sources écrites et visuelles de l'époque, déjà rappelées et discutées ci-dessus). Par conséquent, nous avons là encore un détail ayant sa contribution à la construction d'un lieu symbolique pour *L'Adoration*..., un lieu conçu pour faire se superposer une

géographie sacrée sur une géographie familière, une société légendaire sur une autre, historique. Pour que tout cela finisse par rendre conscient le spectateur du fait que *L'Adoration des Mages* – en fait la *Festa dei Magi*, représentée chaque année dans sa ville, a lieu simultanément dans les rues de Bethléem et à Florence, donc devant le Temple de Salomon aussi bien que devant le retable de San Miniato.

En guise de conclusion

Cet « événement » simultané de l'épiphanie – passé, inaugural, unique, mais aussi présent, continu, actualisable – est rendu possible parce que l'art sert à médier, par l'image, entre *topos noetos*, la réalité immédiate, et *mundus imaginalis*⁸⁹. *L'Adoration...* a lieu simultanément à Bethléem et à Florence parce que ce qui, dans la contemplation, est un moment non répétable, celui de la visite des mages qui se laissent diriger par l'Etoile, dans la dévotion représente en revanche le moment répétable de l'adoration de l'Enfant Sauveur ; l'espace et le temps deviennent dans la conscience spirituelle un réseau homogène qui permet de rebrousser chemin – en opérant des « retours en arrière » – et aussi bien de rester dans l'actuel – en opérant des « présentifications » constantes et cohérentes. L'homogénéité et même la simultanéité spatiale (qui a comme modèle la simultanéité temporelle, possible par l'anamnèse liturgique et par rituel) fonctionnent – en ce qui concerne le groupe auquel est destinée la création de Léonard – sur la base d'une conscience de la double universalité : d'une part, l'universalité des événements sacrés fondateurs (l'Incarnation comme moment inaugural) et, d'autre part, l'universalité des espaces familiers, locaux (Florence en tant que centre spirituel). Les événements sacrés se soumettent à une délocalisation, tandis que les espaces familiers se soumettent à une re-sémantisation⁹⁰. La Nativité peut avoir lieu *également* à Florence, car Florence est le

nouveau *théâtre du monde*, là où les *Mages viennent pour trouver la source de la lumière*. Le Temple et l'Eglise sont, dans cette construction symbolique, les éléments fondamentaux : preuve que l'histoire a rencontré l'éternité par l'Incarnation de Dieu. Le premier, le Temple, fait s'activer une ecclésiologie mystique par laquelle le sacrifice de Christ met le fondement de l'Eglise définie en tant que « corps mystique » de l'Enfant Rédempteur ; la deuxième, l'Eglise (San Miniato), actualise (*ici, maintenant*) les moments essentiels de cette histoire de la Rédemption, dans laquelle le spectateur s'engage par la simple reconnaissance de sa propre existence historique dans le cadre et à l'intérieur de ce *paysage transcendant*.

Les deux silhouettes qui flanquent la scène sacrée, le vieillard à gauche, et le jeune homme à droite – figures pour lesquelles Léonard s'est longuement exercé dans des dessins préparatoires (fig. 4, 10.a.-b.)⁹¹, apportent la preuve du double régime de l'existence de l'image : elle est en même temps la *vision* messianique du Prophète (hébreu), surpris dans la stase contemplative, et aussi la *vue* médiatrice du peintre (florentin), qui transmet – dans le langage de l'art, le « songe » oraculaire du premier. Tout comme la genèse de l'image, l'épiphanie issue de l'image est aussi double ; l'œuvre fournit simultanément la vision vécue par un Prophète et l'image pensée par un peintre ; tous les deux comme des « coryphées du chœur antique »⁹², qui tiennent sous contrôle les harmonies conjuguées⁹³ du système des images tout entier, ils sont ceux qui nous aident à pénétrer, comme si on passait par des portes idéales, dans l'œuvre elle-même⁹⁴. Tout est ici une *apparition* : ce n'est qu'ainsi que peut être compris (et intégré) le caractère syncopé des scènes, cette relative disparité narrative des épisodes, les plans (visuels, cinétiques, historiques, géographiques, métaphysiques) divers, et pourtant homogénéisés dans un seul et même discours.



a



b

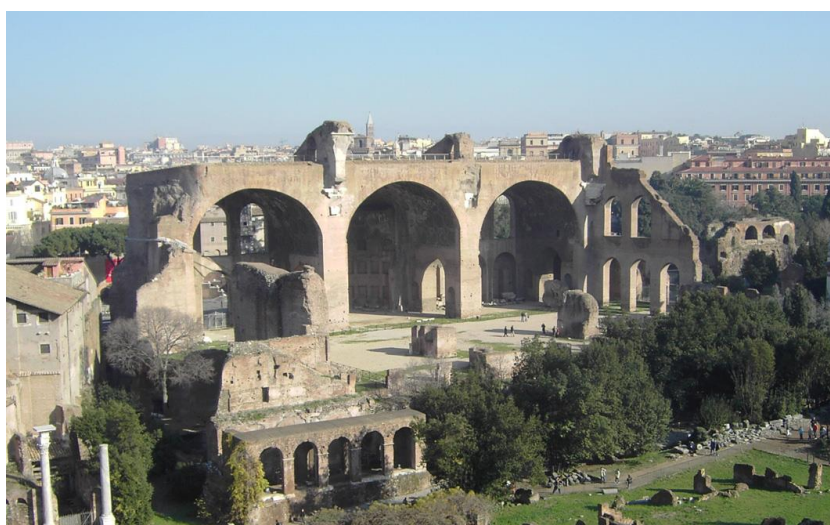
Fig. 10.a.-b. – Léonard de Vinci, études de figures pour *L'Adoration des Mages* [Florence, env. 1481] :
a) École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris ; b) British Museum, Londres.

Un autre repère interprétatif pouvant être pris en considération sans risquer de tomber dans l'inadéquation ou dans l'abus nous parvient encore une fois de la part de Jacques (Jacobus) de Voragine. Se fiant à l'autorité du pape Innocent III⁹⁵, il raconte un épisode miraculeux qui a eu lieu la nuit de la Nativité. Les Romains, profitant de vivre dans la paix pendant une longue période (une douzaine d'années), ont voulu consulter l'oracle d'Apollon, étant intéressés au sujet de la durée de cette période paisible pour l'Empire ; quand ils surent que la paix prendra fin au moment où une Vierge donnera naissance à un enfant, ils ont érigé, par reconnaissance, le Temple Éternel de la Paix – leur conclusion, (expression d'un *bon sens naturel*) étant que la virginité et la conception s'excluent mutuellement, donc la réponse de la Sybille (la Pythie) impliquait l'idée d'une paix *sine die*. Ce Temple s'écroula à la naissance de Christ, quand la Vierge Marie conçut sans perdre sa pureté⁹⁶. Léonard aurait bien pu avoir connaissance des ruines d'un temple romain de la paix (celui étant décrit en termes élogieux par ses contemporains humanistes) : la basilique de Maxence et de Constantin⁹⁷, identifiée par erreur pendant la Renaissance au Temple de la Paix d'Octavien (en réalité, érigé par Vespasien). Tout comme les historiens de l'architecture l'ont démontré avec précision, « *in codici rinascimentali con piante della città di Roma l'edificio è identificato come 'Templum pacis' e raffigurato con una volumetria semplice. In tal modo l'edificio resterà identificato fino al Settecento* »⁹⁸. Cela ne me semble donc pas impossible que Léonard (qui, selon certaines suppositions argumentées⁹⁹, avait voyagé à Rome avant 1480¹⁰⁰, où il aurait pu voir la basilique dont la description existait également chez Pétrarque ou, plus tard, chez Biondo ou Lanciani¹⁰¹) puisse avoir représenté la reconstruction du Temple de la Paix, écroulé, selon la légende, mais alors rebâti sous forme d'église, sise à même *sur la pierre angulaire*, qui est, conformément à la lecture messianique de certains passages vétérotestamentaires¹⁰², l'enfant Jésus lui-même. (Il est très significatif qu'Étienne Dupérac réalise, en 1583, une représentation parallèle de la Basilique de Maxence en tant que Temple de la Paix en ruine, d'une part, et en tant que Temple de la Paix comme Église, d'autre part [fig. 11.b.-c.]¹⁰³.) Plus proche de Léonard, à

Florence, le Temple de la Paix et l'empereur Octavien (à qui est attribuée traditionnellement la construction de ce Temple)¹⁰⁴ étaient assimilés (à cause justement de la légende transcrite par Voragine) à la Nativité. Dans une relation de Matteo di Marco Palmieri, datant de 1454, concernant la procession publique des chars allégoriques à l'occasion de la Saint Jean (21-22 juin), qui coïncidait avec la fête officielle de la cité, mention est faite que, devant les chars allégoriques représentant la Nativité et les Mages, il venait : « *Decimo, Ottaviano imperatore*¹⁰⁵ *con molta Cavalleri, e con la Sibilla, per far rappresentazione quando la Sibilla li predisse doveva nascer Cristo* », ensuite : « *Undecimo, 'Templum Pacis', con l'Edifizio della Natività* », « *Duodecimo, un magnifico, e trionfal Tempio (...) ottangolare...* » (faisant référence au Temple de Jérusalem et à la Jérusalem céleste), respectivement : « *Tredicesimo, tre Magi con Cavalleria di più di 200. Cavalli ornati molto magnificamente.* »¹⁰⁶ La succession dont relate Palmieri contient son propre commentaire – elle respecte avec fidélité la succession des moments de la narration de Voragine. Selon celui-ci, Jésus est né « du temps de l'empereur Octavien », qui – en vertu d'une *pax romana* universelle – était « seul maître du monde » ; afin de connaître le délai de paix que leur réservaient les dieux, « fut consulté Apollon [...] et la réponse reçue fut la suivante : '[La paix durera] Jusqu'au moment où une vierge enfantera.' [...] Alors, on fit inscrire sur la façade du Temple : 'Le Temple éternel de la Paix'. Mais, la même nuit où la Vierge mit au monde son fils, le Temple s'écroula de fond en comble. »¹⁰⁷ Cette anamnèse évoque d'une part, Octavien et le Temple de la Paix, d'autre part, Le Nouveau Temple (« *ottangolare* », dans le char allégorique) et le Christ Incarné : or, cette *dispositio* narrative définit rigoureusement « l'idéogramme » structurant (aussi) *L'Adoration...* de Léonard, celle-ci évoluant entre les ruines antiques de la paix temporelle, et l'Église céleste, de la paix éternelle. Si, d'autre part, Léonard (ou son commanditaire) avai(en)t connaissance de la vraie situation historique de l'édifice – dont l'inauguration a lieu non pas sous Octavien, mai en 312 ou 313, tout proche de la date de l'édit de Milan –, il est suffisamment plausible qu'ils n'ont pas résisté à la tentation de spéculer le parallélisme entre l'acceptation du Christ par les rois païens de l'Orient (les mages – figurés au premier plan –) et Son acceptation par les rois païens de l'Occident (Maxence et Constantin, dont la mémoire traverse le temps par la basilique romaine, suggérée par la ruine en reconstruction du plan second, que le peintre a

reduite « *con una volumetria semplice* »). D'ailleurs, en représentant le Temple romain de la Paix en tant qu'Église en reconstruction, Léonard se serait inscrit dans une tradition iconographique dont le commencement se perd dans l'Antiquité. Richard Trexler a reconstruit le système d'analogies et d'identifications opérées dans la pensée chrétienne du premier millénaire, par lequel la figure de Constantin le Grand, païen retourné vers le Christ, a été assimilée au type iconographique de *L'Adoration des Mages*. L'une des stratégies de cette opération, a été l'introduction du *labarum* (l'étendard apparu dans le songe oraculaire de l'empereur Constantin dont fait une relation Eusèbe de Césarée) à l'intérieur de *l'Étoile de l'Orient* ; le processus d'assimilation s'est déroulé dans un intervalle suffisamment long (IV^e -VII^e s.) pour générer des réflexes culturels ou des *lieux de mémoire* : « L'association de Constantin avec les dévots et les mages adorateurs reste un motif irrésistible pour l'art du Moyen Âge. (...) Cette association du triomphe romain au triomphe de Jésus dans l'Adoration des Rois deviendra une association commune dans la littérature et l'art de la Renaissance. »¹⁰⁸ Il faut retenir aussi le fait que l'acceptation de cette hypothèse constantinienne pourrait permettre l'identification des combattants équestres du plan second (à droite) de l'œuvre avec ces deux importants généraux romains qui se sont affrontés à Pontus Milvius en 312 ; ou bien, que cela permettrait l'identification dans le projet de Léonard d'une suggestion concernant la magnificence des *leaders* florentins : « Constantin est l'empereur chrétien dans lequel se retrouve avec une certaine complaisance les maîtres de l'heure, à commencer par les Médicis et jusqu'à Montefeltro.

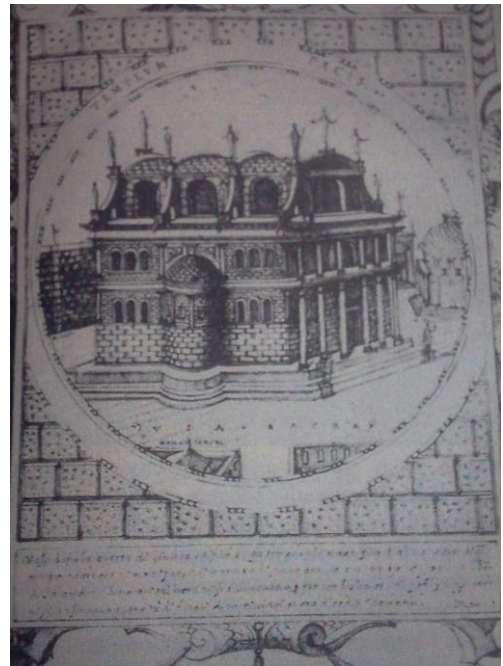
»¹⁰⁹ ; qu'enfin, cela donnerait toute légitimité à l'idée que derrière la lecture de *L'Adoration...* de Léonard on peut considérer qu'il y ait tout un commentaire visuel qui saisit le contraste entre l'empire éternel de Jésus Christ et les anciens empires passagers et conflictuels (commentaire déjà élaboré, dans une théologie comparative de l'histoire par Cosmas Indicopleustès dans la *Topographie chrétienne*, II.66-77). Ce qui me paraît significatif n'est pas tant l'identité exacte qu'attribuait le peintre à l'architecture sacrée qu'il spéculait visuellement ; n'importe laquelle des deux paternités qui eût été attribuées au Temple de la Paix (Octavien, d'une part, ou Maxence et Constantin, d'autre part), *L'Adoration des Mages* devient l'image reflétée de l'origine (atemporelle, transcendante, mais aussi historique, officielle) du christianisme et non un discours visuel sur sa dignité révélée. Ce que nos efforts d'« archéologie » culturelle doivent apporter comme démonstration est le fait que, dans son œuvre, Léonard n'a pas représenté une architecture générique, « anonyme » loin d'être « neutre », cette architecture joue un rôle précis dans un commentaire théologique plus large (fondé sur les déplacements temporels – à rebours ou par anticipation) : « Au Moyen Âge, les chrétiens ont développé un système complexe d'interprétations des Écritures, système qui opérait à quatre niveaux : 1. Littéral ou historique – le Temple comme édifice, physiquement ; 2. Allégorique ou typologique : le Temple comme symbole du Christ dans l'Église ; 3. Morale ou tropologique – le Temple comme symbolisant l'âme des humains, siège du Saint Esprit ; 4. Anagogique ou mystique – le Temple céleste. »¹¹⁰



a



b



c



d

Fig. 11.a-d. – La basilique de Maxence et Constantin [Rome, env. 303-310] : a) photo de date récente ; b-c) Étienne Dupérac, *Templum Pacis* [Rome, 1535] [apud Sabine Forero-Mendoza, *Le Temps des Ruines. Le goût des ruines et les formes de la conscience historique à la Renaissance*, Éditions Champ Vallon, Paris, 2002, p. 122-123] ; d) Hieronymus Cock, *Templum Pacis* [Rome, 1551] (*ibid.*, p. 116).

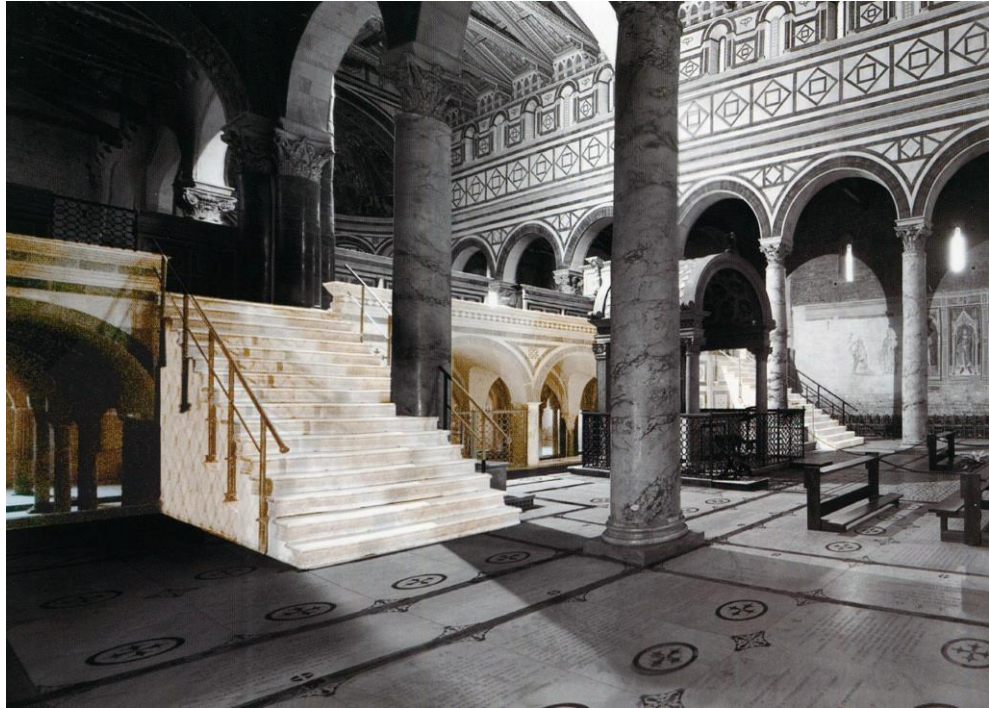


a

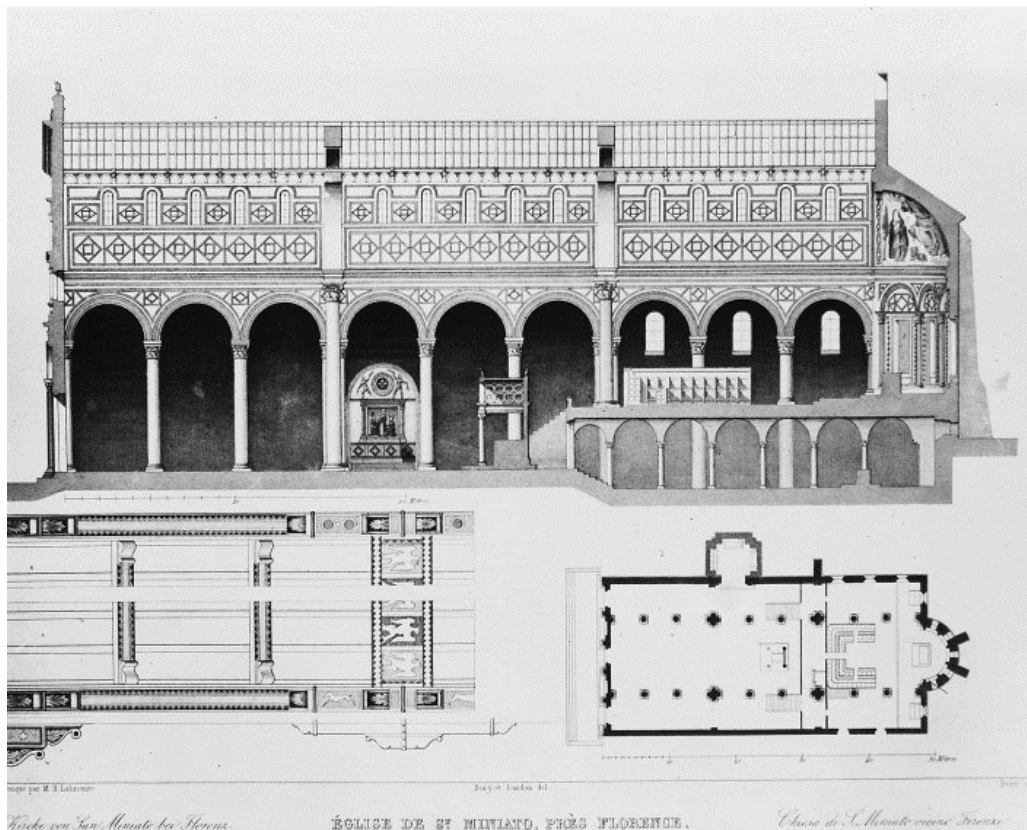


b

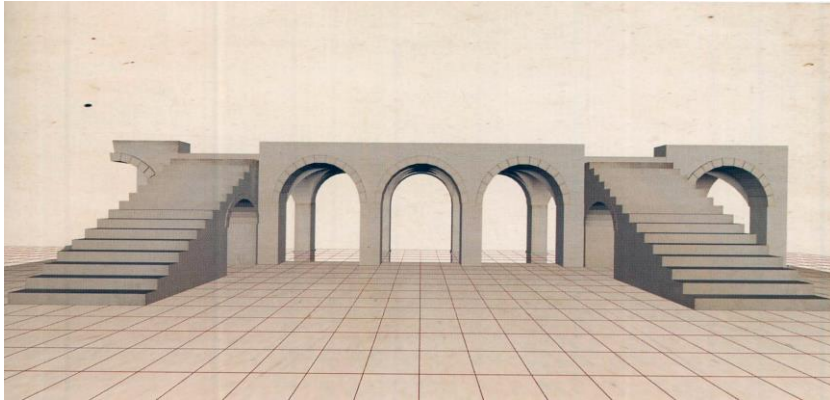
Fig. 12.a.-b. – Léonard de Vinci, études de combats équestres : a) étude pour un combat entre un cavalier et un dragon [Florence, env. 1482], British Museum, Londres ; b) étude pour *La Bataille d'Anghiari* [Florence, env. 1505], *eodem*.



a



b



c

Fig. 13.a.-c.– a) le presbytère de San Miniato al Monte [Florence, XII^e s.], photo de date récente (apud Antonio Natali, Maurizio Seracini & Filippo Camerota, *Leonardo da Vinci...*, p. 17) ;
 b) San Miniato al Monte [Florence, XII^e s.], plan et élévation, © Courtauld Institute of Art, Londres, UK ;
 c) Léonard de Vinci, *L'Adoration des Mages*, étude perspective (fig. 3) et panneau final (fig. 4),
 détail : édifice architectural, simulation digitale d'une vision frontale tridimensionnelle réalisée par
 F. Camerota (apud Antonio Natali, Maurizio Seracini & Filippo Camerota, *Leonardo da Vinci...*, p. 159).

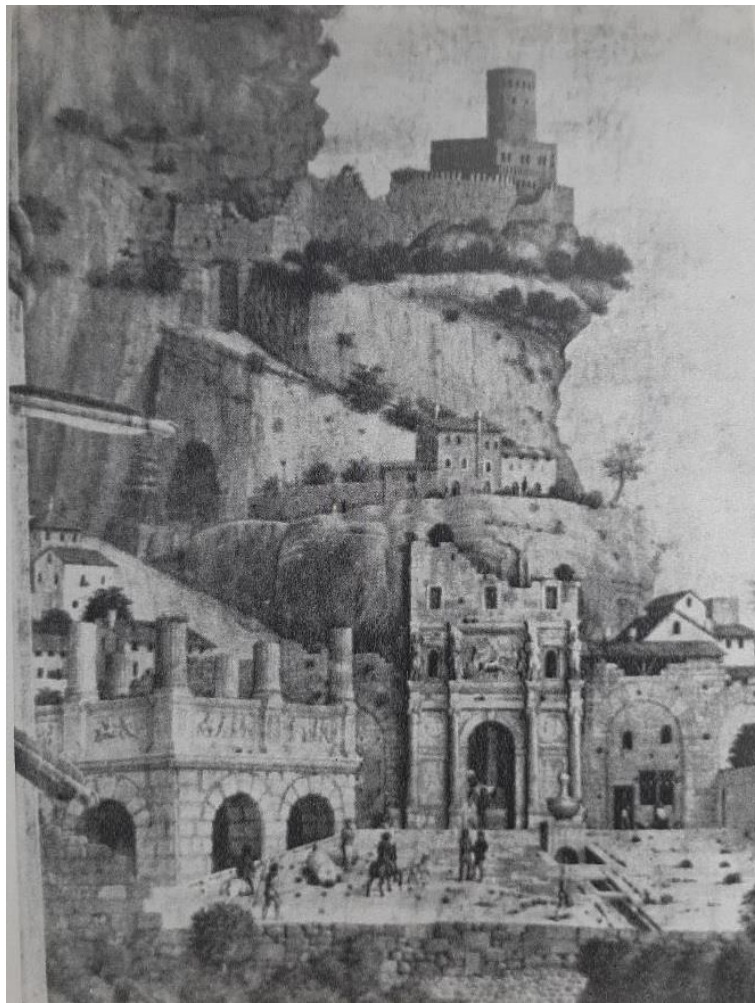


Fig. 14 – Andrea Mantegna. Les trois citadelle: antique, féodale et rurale, 1467.

Notes

¹ Martin O'Kane, *The artist as reader of the Bible. Visual Exegesis and the Adoration of the Magi* [« L'artiste en tant que lecteur de la Bible. L'exégèse visuelle et L'Adoration des mages »], in : *Biblical Interpretations*, XIII, 4 / 2005, p. 354, 348.

² « ...regarder une œuvre figurative signifie y déceler non pas le reflet, la projection d'un événement, mais le reflet et la projection d'un système », Pierre Francastel, *Figura și locul. Ordinea vizuală a Quattrocentoului* [La Figure et le Lieu. L'ordre visuel du Quattrocento] [1967], trad. roum. R. Nicolau, préf. E. Iacob, Bucarest, 1971, p. 37 ; « Parce qu'il traduit non des choses, mais la vision sur elles, le dessin trahit l'homme dans ce qu'il a de plus intime : la structure et le degré de développement de son mécanisme intellectuel. », id., *Spațiu genetic și spațiu plastic* [Espace génétique et espace plastique] [1948], trad. roum. M. Tomuș, in : *Realitatea figurativă. Elemente structurale de sociologia artei* [La réalité figurative. Éléments structuraux en sociologie de l'art], préf. I. Pascadi, Bucarest, 1972, p. 203.

³ Martin O'Kane fonde théoriquement l'exégèse visuelle sur cinq des Adorations des Mages (Andrea Mantegna, Filippo Lippi, Sandro Botticelli, Jacopo Bassano, Rembrandt van Rijn), évitant prudemment de mentionner également Léonard de Vinci ; O'Kane recourt ainsi aux distinctions et aux définitions proposées par Hans-Georg Gadamer (*fusion des horizons, présentation/ représentation*) et par Paolo Bertini (*exégèse visuelle, expansion textuelle, appropriation existentielle du texte*).

⁴ « Le thème de l'Adoration des Mages c'est avant tout l'intrusion d'une croyance dans le domaine humain des significations. Le Divin Enfant né dans la crèche aura transformé la Création, en lui apportant la pacification. Tout l'univers imaginaire des générations antérieures et de l'artiste qui s'en est inspiré figurera ainsi dans la composition comme pour prouver l'ampleur des changements. », Pierre Francastel, *Figura și locul...*, p. 327-328.

⁵ Kenneth Clark, *Léonard de Vinci* [1939], trad. fr. E. Levieux & F.-M. Rosset, Paris, 1967, p. 76 ; Martin O'Kane, « The artist as reader... », p. 347.

⁶ Jérôme Baschet, *Introduction : l'image-objet*, in : id. & Jean-Claude Schmitt, *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Paris, 1996, p. 7-26.

⁷ Pierre Francastel, *Realitatea figurativă...*, p. 101.

⁸ Hugo de Saint Victor, *De Scripturis et Scriptoribus sacris prænatiunculae* [XII^e s.], in : Jacques-Paul Migne (éd.), *Patrologiæ Cursus Completus, Series Latina, CLXXV (Hugonis de S. Victore opera omnia)*, Paris, 1879, col. 14.

⁹ André Chastel, *Artă și umanism la Florența pe vremea lui Lorenzo Magnificul. Studii asupra Renașterii și Umanismului platonician* [Art et

humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique. Études sur la Renaissance et l'Humanisme platonicien] [1959 / 1961 / 1982], t. I, traduit roum. & avant-propos S. Roșu & G. Arbore, Bucarest, 1981, p. 232-233.

¹⁰ Leonardo da Vinci, *Tratat despre pictură* [Traité sur la peinture] [XV^e-XVI^e s.], trad. roum. N. V. Paleolog, Bucarest, 1971, p. 13.

¹¹ Hugo de Saint Victor, *De Scripturis et Scriptoribus...*, p. 12.

¹² Von Ivánka, parmi les autres, a démontré cette fonction de présentation de l'hymne sacrée (fonction qui est active tout aussi bien dans l'icône), dans son étude « Observații asupra poeziei liturgice bizantine » [« Remarques sur la poésie liturgique byzantine »], in : Nicolae-Șerban Tanașoca (éd.), *Literatura Bizanțului* [La littérature du Byzance], Bucarest, 1971, p. 236 sqq. Par ailleurs, tout en nous maintenant dans le sens de notre discussion, et à titre de preuve, je pourrais fournir deux exemples issus de la littérature liturgique orientale (orthodoxe) qui sont encore en usage (mais étant de provenance antique et médiévale) : 1) Roman le Mélode : « Étant bien instruits / par le soin de Dieu, / les mages de l'Orient / n'ont pas tardé de venir / Chercher Celui qui venait de naître / l'Empereur du Fondement. / [...] / Voilà pourquoi / nous devons Te glorifier et Te louer : / Bien heureux, Toi qui viens de naître / Gloire à Toi, notre Dieu ! », in : Sf. Roman Melodul, *Imne* [Saint Roman le Mélode, *Hymnes*], trad. roum., étude introductive et notes C. Rogobete & S. Preda, Bucarest, 2007, p. 120-121 ; 2) Le Menaion orthodoxe du mois de décembre (jour 25, à Vêpres) : « Enfanté tu es mon Jésus par une sainte Vierge, dans le ciel parut le doux Soleil de la Justice et l'étoile pénétra dans la grotte pour Te montrer à nous, Toi, l'impénétrable, Et les Mages, ils furent guidés pour venir se prosterner et t'adorer, eux avec lesquels nous te magnifions, Toi, qui nous donne la vie, Gloire à toi ! », ***, *Mineiul lunei decembrie* [Le Menaion du mois de décembre], 1873, Cernica – Bucarest, 1873, p. 406.

¹³ Luigi Bambulea, « Adorația... lui Leonardo. Revizuirea unui tip iconografic » [« L'Adoration... de Léonard. La révision d'un type iconographique »], in : *Revart*, n° 3 / 2021, p. 124-142.

¹⁴ Leonardo de Vinci, *The Notebooks of Leonardo da Vinci (the reflections of Leonardo : in philosophy, science, art, invention...)* [Les Carnets de Léonard de Vinci / pensées de philosophie, science, art, invention...], éd. & introd. Edward MacCurdy, New York, 1956, p. 261.

¹⁵ M. Seracini considère cette scène – et non sans raison – comme un premier exercice pour ce qui sera beaucoup plus tard *La Bataille d'Anghiari* ; en comparant les esquisses préparatoires pour la peinture murale de la salle du Conseil de Florence avec cette scène de *L'Adoration des Mages* l'intuition de leur parenté se confirme (fig. 1.b., 12.a.-b.) ; cette intuition

était déjà exprimée sporadiquement même avant Seracini (Pierre Francastel, *Figura și locul...*, p. 325 ; Daniel Arasse, *Léonard de Vinci. Le rythme du monde*, Paris, 1997, p. 436).

¹⁶ Carmen B. Bambach, *Leonardo da Vinci. Master Draftsman* [Léonard de Vinci. Maître Dessinateur], New York – New Haven – London, 2003, p. 317, 319 ; Larry J. Feinberg, *The Young Leonardo. Art and life in fifteenth-century Florence* [Le jeune Léonard. L'Art et le vécu à Florence, au XV^e siècle], Cambridge, 2011, p. 138.

¹⁷ ***, *The Mind of Leonardo. The Universal Genius at Work* [La pensée de Léonard. Le Génie universel à l'œuvre], éd. Paolo Galluzzi, Florence, 2006, p. 90.

¹⁸ Larry J. Feinberg, *The Young Leonardo...*, p. 139.

¹⁹ Paul Barolsky, « Concord and Discord in Leonardo's Adoration of the Magi » [« Harmonie et discordance dans L'Adoration des Mages de Léonard de Vinci »], in : *Source : Notes in the History of Art*, XXVIII, n° 1 / automne 2008, p. 20-21.

²⁰ Pierre Francastel, *Figura și locul...*, p. 323.

²¹ ***, *The Mind of Leonardo...*, p. 83-84.

²² Daniel Arasse, *Léonard de Vinci...*, p. 355.

²³ Charles Sterling, « Fighting Animals in the Adoration of the Magi » (« Animaux en combat dans L'Adoration des Mages »), in : *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, LXI, n° 10 / dec. 1974, p. 357.

²⁴ *Ibid.*, p. 353.

²⁵ ***, *Evangelii apocrife* [Évangiles apocryphes], trad. roum., étude introductive, notes & présentation C. Bădiliță, 4^e éd., augm., Jassy – Bucarest, 2007, p. 67, *infra* 77.

²⁶ Jacobi a Voragine (i.e. Jacques [Jacobus] de Voragine), *Legenda Aurea. Vulgo Historia Lombardica Dicta / La légende dorée* [c. 1260], trad. fr. J.-B. M. Roze, Paris, 1902, p. 149.

²⁷ Nausica Morandi, « Liturgia e dramma nell'Officium Stellae » [« Liturgie et drame à l'Officium Stellae »], in : *Philo-musica* (en ligne), V, n° 1 / 2006, lien : <<http://riviste.paviauniversitypress.it>>, cons. 28.01.23.

²⁸ Armand Gasté, *Les drames liturgiques de la Cathédrale de Rouen*, Évreux, 1893, p. 53-57.

²⁹ Émile Roy, « Le mystère de la Passion en France du XIV^e au XVI^e siècle. Étude sur les sources et le classement des mystères de la Passion, accompagnée de textes inédits », in : *Revue Bourguignonne*, Univ. de Dijon, t. XIII, n° 3-4 / 1903 (parution : 1904), p. 23-24.

³⁰ Jean d'Avranches, *Officium Stellae, sev Trium Regum* [1067-1079] (in : *Opera omnia*), in : Jacques-Paul Migne (éd.), *Patrologiae Cursus Completus*, Series Latina, CXLVII (Joannis Abricensis Primum Episcopi Postmodum Archiepiscopi Rothomagensis), Paris, 1879, col. 135-140 ; Armand Gasté, *Les drames liturgiques...*, p. 49-52.

³¹ *Ibid.*, p. 50 ; Jean d'Avranches, *Officium Stellae...*, p. 137.

³² Emile Roy, *Le mystère de la Passion...*, p. 23-24.

³³ Charles Sterling, « Fighting Animals... », p. 353.

³⁴ Pierre Francastel, *Figura și locul...*, p. 322.

³⁵ Hans Belting, « The New Role of Narrative in Public Painting of the Trecento : Historia and Allegory » [« Le nouveau rôle de la narration dans la peinture publique du Trecento : l'Histoire et l'allégorie »], in : H. L. Kessler & M. S. Simpson (éds.), *Studies in the History of Art*, XVI / 1985 (*Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages*) [Le récit pictural dans l'Antiquité et le Moyen Âge], Washington : Center for Advanced Study in the Visual Arts – Symposium Series, IV, p. 151.

³⁶ Leon Battista Alberti, *Despre pictură* [Sur la peinture] [1435/37], trad. roum. & notes G. Lăzărescu, Bucarest, 1969, p. 26.

³⁷ Léonard de Vinci, *Tratat despre pictură...*, p. 60.

³⁸ « Profondément significative, la composition radicale de Léonard reflète sa manière de comprendre les significations primordiales de L'Adoration des Mages, en tant que vision de l'humanité réunie en Dieu : une parfaite concorde, amplifiée par la discordance antithétique en plan éloigné. », Paul Barolsky, « Concord and Discord... », p. 20 ; « Trois traditions religieuses – le Judaïsme, le Christianisme, et peut-être le Zoroastrisme – figurés par Marie, l'Enfant Divin et les Mages, convergent / se rejoignent dans l'image représentée par Léonard pour atténuer le conflit et exprimer une promesse d'espoir. », Anne Barriault, « Leonardo, Giorgione, Mantegna, and the Magi » [« Léonard, Giorgione, Mantegna et les Mages »], *ibid.*, XXX, n° 1 / automne, 2010, p. 16 ; « Dans la peinture du Musée des Offices à Florence, l'Épiphanie est représentée comme un événement marquant la faille sévère séparant le monde lascif et guerrier des païens de la sereine réconciliation de l'humanité. », Antonio Natali, Maurizio Seracini & Filippo Camerota, *Leonardo da Vinci, Studio per l'« Adorazione dei Magi »* [Léonard de Vinci. Étude sur L'« Adoration des Mages »], F. Camerota (éd.), resp. scient. M. Seracini, Rome, 2006, p. 7.

³⁹ Pierre Francastel, « Aspecte sociale ale simetriei între secolele al XV-lea și al XX-lea » [« Aspects sociaux de la symétrie entre le XV^e et le XX^e siècles »] [1963], in : *Realitatea figurativă...*, p. 253.

⁴⁰ *Is* XI, 6-10.

⁴¹ Richard Trexler, *The Journey of the Magi : Meanings in History of a Christian Story* [Le voyage des Mages : significations historiques d'un récit chrétien], Princeton, 1997, p. 18.

⁴² *Lc* I, 32.

⁴³ Richard Trexler, *The Journey of the Magi...*, p. 26-28.

⁴⁴ « L'utilité » des Mages dépassent ce champ de réflexion, de manifestation et de représentation ; Richard Trexler veut bien noter que, tout au long du Moyen Âge, les Mages ont servi à formuler et donner des explications à des problèmes et des dilemmes d'importance cruciale : la forme du cosmos, la classification des peuples, les sources de richesse dans le monde, les caractéristiques par générations de l'humanité (*ibid.*, p. 40).

⁴⁵ Sources déjà mentionnées, pour le XI^e siècle : Jean d'Avranches, *Officium Infantum* [1067-1079], in : *id.*, *Opera omnia*, ed. cit., col. 135. À défaut d'autres documents ou preuves, je crois que les sources directes des légendes médiévales sur les Mages et leurs fêtes publiques du jour de l'Épiphanie (le 6 janvier) doivent être cherchées parmi les guides romains donnant des instructions pour les rituels liturgiques (les *typikons*), en particulier le [Pseudo]Beda et celui d'Avranches : 1) (Pseudo)Beda (*De officiis libellus*) offre une description des trois personnages devenue canonique : « *Primus fuisse dicitur Melchior, senex et canus, barba prolixa et capillis, tunica hyacinthina, sagoque mileno (...): aurum obtulit regi Domino. Secundus, nomine Caspar, juvenis imberbis, rubicundus, mylenica tunica, sago rubeo (...): thure quasi Deo oblatione digna, Deum honorabat. Tertius, fuscus, integre barbatus, Balthasar nomine, habens tunicam rubeam, albo vario [...]: per myrrham Fillium hominis moriturum professus est. Omnia autem vestimenta eorum Syriaca sunt.* », Bède le Vénérable, *Opera ascetica* [VIII^e s.], Paris, 1862, col. 541, in : Jaques-Paul Migne (éd.), *Patrologiae Cursus Completus*, Series Latina, XCIV – *Badæ Venerabilis opera exegetica*, tomus quintus). 2) Dans sa *Legenda Aurea*, Jacques de Voragine fait mention des noms que portaient les Mages : « leur nom latin est Appellius, Amérius, Damasus ; en hébreu ils sont nommés : Galgalat, Malgalat et Serathin ; en grec : Caspar, Balthasar, Melchior. » (Jacques de Voragine, *Legenda Aurea...*, p. 149-150); arrivé à ce point, l'auteur cite en transcrivant fidèlement ces mots de Petrus Comestor : « *Nomina trium Magorum hæc sunt : Hebraice Appellus, Amerus, Damasius ; Græce Galgalat, Magalath, Sarachim ; Latine Baltassar, Gaspar, Melchior.* » (Adam Scot, Godefrid din Viterbo, Petrus Comestor, *Historia Scholastica* [1169-1173], Paris, 1855, col. 1542 ; in : Jaques-Paul Migne [éd.], *Patrologiae Cursus Completus*, Series Latina, CXCVIII). 3) D'Avranches offre le renseignement qui a été commenté ci-dessus au sujet du baiser fraternel des Mages pendant l'office liturgique auquel ceux-ci assistaient (« *Tunc magi ante altare sese osculentur...* ») (Jean d'Avranches, *Officium Stellæ...*, col. 137), cette information a été spéculée dans le sens de l'existence de relations conflictuelles entre les Mages, avant leur départ pour Jérusalem.

⁴⁶ Ci-après mon intérêt se concentre sur la fête florentine des Mages ; mais Florence n'était pas la seule cité où les Mages étaient célébrés publiquement.

Exerçant « une attraction unique pour le citoyen européen du XV^e siècle » (Rob Hatfield, « *The Compania dei Magi* » [« *La Compagnie des Mages* »], in : *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, XXXIII / 1970, p. 108), les Mages ont fait l'objet d'une adoration fervente dans tout l'Occident chrétien. Pour nous maintenir dans l'espace italien (surtout dans une cité avec un lien particulier avec Léonard), notons en passant que les Milanais prétendaient avoir gardé les reliques des trois Mages avant leur déménagement à Cologne, en 1164, avec le concours de Rainold von Dassel – ou, avec son nom francisé : Renaud de Dassel – (Richard Trexler, *The Journey of the Magi...*, p. 45). Parmi les « curiosités » du festival milanais des Mages on peut retenir l'utilisation des animaux exotiques – singes, chameaux, faisans et paons – qui prenaient part traditionnellement au cortège oriental arrivé à Jérusalem (les animaux étant présents – et pas à une seule occasion – dans les *Adorations...* italiennes ou nordiques du temps de la Renaissance, suivant une tradition millénaire qui se perd aux temps de l'art chrétien primitif des sarcophages).

⁴⁷ Enid Welsford, *The court masque. A study in the relationship between poetry & the revels*, Cambridge, 1927, p. 14, *infra* 1.

⁴⁸ « Le décor simultané et allégorique des mystères juxtaposait sur l'estrade les 'mansions' où le spectateur reconnaissait d'emblée Nazareth et Jérusalem, l'Enfer et le Paradis. », Marie-Thérèse Serrière, *Le T.N.P. et nous*, Paris, 1959, p. 68.

⁴⁹ Pierre Francastel, *Imaginație plastică, viziune teatrală și semnificație umană* [Imaginaire plastique, vision théâtrale et signification humaine] [1953], in : *Realitatea figurativă...*, p. 286.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 295.

⁵¹ *Id.*, *Figura și locul...*, p. 7.

⁵² *Ibid.*, p. 64.

⁵³ *Ibid.*, p. 102, 188.

⁵⁴ Giovanni Fanelli, *Firenze...*, p. 118-119.

⁵⁵ Vasari nous transmet l'information d'après laquelle les *nuvole* ont été conçues par Francesco d'Angelo (i.e. Cecca), avec le concours de Brunelleschi. Ghirlandajo, qui avait à son tour confectionné de tels véhicules allégoriques, avait fréquenté l'atelier florentin de Verrocchio, celui même où l'adolescent Léonard avait commencé son initiation à la peinture, et à la même époque que celui-ci.

⁵⁶ Gaetano Cambiagi, *Memorie storiche riguardanti le feste solite farsi in Firenze per la Natività di San Gio' Batista Protettore della Citta' i Domini o Fiorentino* [Souvenirs historiques concernant les festivités habituelles à Florence pour célébrer la Nativité de Saint Jean Baptiste, Protecteur de la Ville de Florence], Florence, 1766, p. 67; Rob Hatfield, « *The Compania dei Magi* », p. 114 ; Pierre Francastel, *Figura și locul...*, p. 71.

⁵⁷ Rob Hatfield, « *The Compania dei Magi* », p. 112.

⁵⁸ *Loc. cit.*

⁵⁹ Léonard de Vinci, dessins avec de jeunes hommes en tenue festive, env. 1513, Bibliothèque Royale de Londres, in : *id.*, *The Graphic Work* [2003] [c. 1476-1519] (éds. Johannes Nathan & Frank Zöllner), Cologne, 2014, p. 423, 429.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 107.

⁶¹ *Loc. cit.*

⁶² *Ibid.*, p. 110.

⁶³ *Ibid.*, p. 144.

⁶⁴ André Chastel, *Artă și umanism la Florența...*, vol. 2, p. 442, *infra* 40.

⁶⁵ Richard Trexler, *The Journey of the Magi...*, p. 423.

⁶⁶ Rob Hatfield, « The *Compania dei Magi* », p. 109.

⁶⁷ Pierre Francastel, *Sărbătoarea mitologică în „Quattrocento”. Expresie literară și vizualizare plastică* [La fête mythologique dans le ‘Quattrocento’. Expression littéraire et visualisation plastique] [1952], in : *Realitatea figurativă...*, p. 324.

⁶⁸ Richard Trexler, *The Journey of the Magi...*, p. 461, qui partage une citation : « Quo sane tempore Florentinae, velut in celeberrimo totius orbis theatro, eruditissimi viri... », tirée d’un livre de William Roscoe : *The life of Lorenzo de’ Medici called The Magnificent* [La vie de Laurent de Médicis surnommé Le Magnifique] [1796], 5^e éd., revue, Londres, 1902, p. 527, *infra* 220.

⁶⁹ Richard Trexler, *The Journey of the Magi...*, p. 469.

⁷⁰ Jacobi a Voragine [Jacques de Voragine], *Legenda Aurea...*, p. 66-67.

⁷¹ En accord avec la démonstration de Maurizio Seracini, Antonio Natali et de Filippo Camerota, cet édifice – qui, de mon point de vue, est représenté (ne serait-ce que de façon minimale) dans *L’Adoration...* de *Detroit* et ensuite développé selon la même suggestion, celle des ruines de l’Antiquité, dans l’esquisse se trouvant au Louvre, dans le dessin en perspective du Musée des Offices, ainsi que dans le panneau final de *L’Adoration...* – est inspiré du presbytère de la basilique San Miniato al Monte (Antonio Natali, Maurizio Seracini & Filippo Camerota, *Leonardo da Vinci...*, p. 16, 48), vraisemblablement déjà imité par Donatello dans *Le Festin d’Hérode*, celui qui se trouve à Lille (*ibid.*, p. 111). Les deux escaliers, les trois arcs en plein cintre, les colonnes solides et les pilastres soutenant les voûtes gothiques effondrées ne sont que des citations reprises telles quelles, d’après l’architecture de cette « beloved church of Florentines of every age » (*ibid.*, p. 16), selon le témoignage que nous fournissent aussi bien la photo du presbytère (fig. 13.a.), que l’élévation et le plan de l’église (fig. 13.b.), et respectivement une extraction digitale du détail des escaliers et des arcades, dans les dessins préparatoires de Léonard (fig. 13.c.).

⁷² Richard Trexler, *The Journey of the Magi...*, p. 535. Nous ne devons passer sur le détail d’après

lequel en 1481, année de la commande reçue par Léonard pour *L’Adoration...*, Marsile Ficin dédia à ce sujet l’un de ses écrits célèbres à Florence, *De Stella Magorum* (Marsilio Ficino, *De Stella magorum*, trad. angl., M. Fiorello, 2009, lien = <www.heavenastrolabe.wordpress.com> (cons. 28.01.23) (source douteuse), v. également Stephen Buhler, « Marsilio Ficino’s *De Stella magorum* and Renaissance Views of the Magi », in : *Renaissance Quarterly*, vol. XLIII, n° 2 / été 1990, p. 348-371.

⁷³ Luigi Bambulea, « L’adoration comme idéal esthétique. Une lecture hégélienne de Léonard de Vinci », in : *una*, Université Nationale des Arts, Bucarest, n° 1 / 2022, p. 60-72, lien = <www.una.unarte.org>, cons. : 10.12.2023.

⁷⁴ Antonio Natali, Maurizio Seracini & Filippo Camerota, *Leonardo da Vinci...*, p. 73.

⁷⁵ „On notera surtout que le plus souvent le thème morphologique du toit est engagé dans un autre thème, celui du rocher ou, plus précisément de la grotte...”, Pierre Francastel, *Imaginație plastică...*, p. 292.

⁷⁶ *Id.*, *Figura și locul...*, p. 300, 301.

⁷⁷ Il convient de remarquer – comme un argument supplémentaire permettant d’identifier l’architecture de *L’Adoration...* à celle du Temple de Jérusalem – que le fait d’« associer le bème au Temple devient un lieu commun dans l’art et l’architecture byzantins », Robert Ousterhout, *New Temples and New Solomons : The Rhetoric of Byzantine Architecture* [Des Temples et des Salomons nouveaux : Rhétorique de l’architecture byzantine], in : Paul Magdalino & Robert Nelson (éds.), *The ‘Old Testament’ in Byzantium* [‘L’Ancien Testament’ à Byzance], Harvard, 2010, p. 231.

⁷⁸ Richard Trexler, *The Journey of the Magi...*, p. 109, 112.

⁷⁹ Carmen B. Bambach, *Leonardo da Vinci...*, p. 12.

⁸⁰ Pierre Francastel, *Figura și locul...*, p. 322.

⁸¹ Antonio Natali, Maurizio Seracini & Filippo Camerota, *Leonardo da Vinci...*, p. 16.

⁸² « B. – Rare. 1. ARCHIT. Synon. De presbyterium [...], partie du chœur d’une église située derrière le maître-autel », *apud* CNRTL, CNRS, Paris, lien = <www.cnrtl.fr>, cons. : 16.03.2023.

⁸³ Léonard ne serait pas le premier artiste de la Renaissance à faire appel à une juxtaposition architecturale ou à la double signification (dans le corps du même édifice), dans le but de souligner une certaine symétrie ou de réaliser un parallélisme suggestif : en 1467, Mantegna avait évoqué, dans une composition originale *Les trois cités : antique, féodale et rurale* (*apud* Pierre Francastel, *Sărbătoarea mitologică...*, p. 338 sqq. [fig. 14]) ; de même, quelques années auparavant, dans la procession publique à Florence, en 1454, décrite par Matteo Palmieri, les 11^e et 12^e *nuvole* portaient les édifices du Temple de la Paix et ceux d’un temple en 8 coins – la Jérusalem céleste – avec la représentation de la Nativité, respectivement, dans la 13^e *nuvola*, la représentation des Mages adoreurs.

⁸⁴ *Id.*, *Figura și locul...*, p. 320.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 291-292.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 273.

⁸⁷ Josephus Flavius [Flavius Josèphe], *Antichități iudaice* [*Antiquités judaïques*] [93-94 apr. J-C], 2^e tome (*De la refacerea Templului până la răscoala împotriva lui Nero* [*Depuis la reconstruction du Temple jusqu'à la révolte contre Néron*]), trad. roum. I. Acsan, Bucarest, 2001, p. 317.

⁸⁸ D'autre part, nous devons demander de faire attention au fait que les images qui, au XV^e siècle, proposent un canon de la *Ville idéale* (le *Panneau d'Urbino*, le *Panneau de Berlin*) font usage d'un carroyage pavimenteux. La même convention se voit sur les planches qui représentent des scènes propres au théâtre tragique, comme le seraient celles de Baldassare Peruzzi et Sebastiano Serlio. Il est donc tout aussi bien probable que Léonard aurait eu l'intention de représenter génériquement une *ville idéale* comme lieu où se déroule le mystère de l'Adoration (tout en s'assurant, à partir des données du carroyage pavimenteux, qu'il y avait bien les coordonnées nécessaires pour une perspective linéaire légitime, et aussi qu'on y retrouvait le *topos* idéal de l'Epiphanie).

⁸⁹ « *Mundus imaginalis* » : ce syntagme appartient à Henry Corbin (« *Mundus imaginalis* ou *L'imaginaire* et *l'imaginal* », in : *Cahiers internationaux de symbolisme*, n° 6 / 1964, p. 3-26) et il sert à discriminer entre le caractère fictionnel (*imaginaire*) des produits de l'imagination et le caractère réel mais translucide (*imaginal*) des « corps subtils », peuplant l'« isthme » entre le monde sublunaire, matériel, et le monde supralunaire, immatériel. Les « Objets » du *mundus imaginalis* sont réels et ils ont des attributs spécifiques au monde sensible, à l'exception du caractère opaque, temporel et (auto)destructif de la matière. Il m'a semblé que je pouvais utiliser ce syntagme dans la réflexion synthétique que j'ai consacrée à Léonard, car cet objet artistique visuel qui est l'œuvre que je viens d'analyser ci-dessus partage (transmet, sert à intermédiaire) – dans la qualité de *vision* (prophétique) et de *vue* (artistique) – une image oraculaire, spirituelle, transcendante. Dans la mesure où le platonique *topos noetos* est le « domaine », aux Formes absolues (dont la mise en image équivaut à un rapt ontologique), *mundus imaginalis* (« monde de la corporalité spirituelle », « lieu propre aux théophanies », selon H. Corbin) permet de situer les « corps discrets » (comme le seraient les images sacrées, les visions et les expériences mystiques) sur un intervalle propre, spécifique dans l'« architecture » idéale de l'existence.

⁹⁰ Aux circonstances d'ordre spirituel ayant permis d'opérer ces substitutions symboliques et ces déplacements temporelles imaginatives, on peut ajouter les conditions d'ordre culturel et politique : la « délocalisation » des événements sacrés s'étant déroulés en Terre Sainte est encouragée – dans la perspective de l'histoire de la culture et de la civilisation – par la chute de Jérusalem et, plus tard, de

Constantinople, qui était sous les arabes / turcs ; d'autre part, la « re-sémantisation » de l'espace florentin s'est trouvée – depuis la même perspective – encouragée particulièrement au moment du synode de Ferrara et de Florence, par l'œcuménicité des Florentins qui pensent que leur cité s'est vu offrir ce don d'être « le théâtre du monde » (Rinuccini) et le lieu d'une promesse millénaire (Savonarole), où *viendront tous les mages du monde pour recevoir la lumière* (Richard Trexler, *The Journey of the Magi...*, p. 461, 469). Un exemple (italien, du Moyen Âge) historiquement documenté de telles opérations de « délocalisations » et de « re-sémantisations » fait introduire dans la discussion un édifice architectural justement, édifice avec une charge symbolique considérable. Conformément à une légende médiévale, le 19 décembre 1294 arrive à Lorette (d'Ancône), « par un miracle », la maison de la Vierge Marie de Nazareth, connue sous plusieurs dénominations : a) *Sancta Casa*, aux termes du syntagme que lui consacre la dévotion populaire, en usage chez le premier auteur qui transcrit la dite légende, Girolamo Angelitta, en 1531 (*Historia della translatione della Sancta Casa della Madonna a Loreto*) ; b) *Virginis ædicula*, d'après le syntagme utilisé par le jésuite Orazio Torsellini [1549-1599] (lat. Tursellinus, fr. Horace Turselin), dans une histoire de Lorette (en it. : *Loreto*), parue à la fin du XVI^e siècle ; c) *Beata Maria domus* ou *Sancta Domus*, d'après l'expression de Pietro Martorelli, l'auteur du premier traité (3 tomes) consacré à l'histoire du saint édifice (*Teatro istorico della S. Casa nazarena*, Rome, 1732-1735) (***, « The Holy House of Loreto », in : *The Catholic Layman*, IV, n° 41 / mai 1855, p. 49 ; Herbert Thurston, « Sancta Casa di Loreto », in : *Catholic Encyclopedia*, XIII, New York, 1912, lien = <www.newadvent.org>, cons. : 29.01.2023). Le fait qu'initialement l'édifice était apparu (en 1291) à Tersato (Dalmatie) et de là, il disparaîtra pour arriver à Lorette, *via Recanati*, dans l'année de la conquête par les musulmans de l'Albanie, prouve la vérité de l'assertion faite ci-dessus, au sujet des causes historiques et culturelles des substitutions symboliques qui se sont produites dans la pensée chrétienne dans le bas Moyen Âge, dont les échos peuvent se retrouver, d'après mon opinion, dans la peinture florentine du *Quattrocento* (d'abord dans la typologie iconographique de l'*Annonciation* et dans les typologies connexes de l'histoire de l'Incarnation, parmi lesquelles il y a aussi celle de l'*Adoration des Mages*). Un autre exemple pour prouver l'appétence de la culture européenne du Moyen Âge dans son ensemble pour délocalisation, re-sémantisation et anachronisme vient de l'Europe Orientale extrême ; il s'agit de la même époque (première moitié du XVI^e siècle), quand un prince moldave engagé dans la Croisade anti-ottomane tardive avait fait venir des peintres pour illustrer les murs extérieurs de certaines

églises par des scènes du siège médiéval de Constantinople (du VII^e siècle – ce même motif étant présent dans le type iconographique de l'*Hymne Acathiste*), ceux-ci ont utilisé des éléments faisant explicitement référence (par des éléments comme l'artillerie et les habits ottomans de l'armée de Mehmed II [1432-1481]) à la chute de Constantinople en 1453 (dans le but de rendre légitime ses propres aventures dressées contre l'Empire Ottoman de Suleyman). J'ai en vue la peinture murale extérieure de la Moldavie du prince Petru Rares (1483-1546). V. Sorin Ulea, « Originea și semnificația ideologică a[le] picturii exterioare moldovenești (I) » (« Origine et signification idéologique des peintures extérieures en Moldavie [I] »), in : *Studii și cercetări de istoria artei* [Études et recherches en histoire de l'art], n° 1 / 1963, p. 57-93 ; *id.*, II^e partie, *ibid.*, nr. 1 / 1972, p. 37-53 ; *id.*, « La peinture extérieure moldave : où, quand et comment est-elle apparue ? », in : *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, XXIII^e année, 1984, p. 285-311.

⁹¹ Léonard a accordé une attention spéciale à ces deux personnages ayant un statut particulier (dans une perspective narratologique, ils jouent le rôle du *personnage raisonneur*) ; il y a cinq dessins qui font partie du « laboratoire » de l'*Adoration...* dans lequel sont étudiées les silhouettes de ces deux personnages (fig. 10.a.-b.). Feinberg signale lui aussi « ces deux présences spirituelles mystérieuses : l'homme âgé (...) en contemplation profonde (...), [et] le jeune homme à droite dont la connaissance du monde est plus restreinte » (Larry J. Feinberg, *The Young Leonardo...*, p. 130) ; ce jeune homme est considéré par G. Calvi comme étant un « *scrutatore delle cose naturali* » (Gerolamo Calvi, « *L'Adorazione dei Magi* di Leonardo da Vinci » [« *L'Adoration des Mages* de Léonard de Vinci »], in : *Raccolta Vinciana*, L'Archivio Storico del Comune di Milano, X / 1919, p. 26 ; v. aussi Kenneth Clark, *Léonard de Vinci...*, p. 67, et également Carmen B. Bambach, *Leonardo da Vinci...*, p. 330). Cette silhouette, identifiée par certains exégètes comme étant celle du peintre lui-même, peut être interprétée comme une *ombre du créateur* projetée dans l'œuvre, dans le sens des réflexions de V. I. Stoichiță (Victor Ieronim Stoichiță, *Creatorul și umbra lui* [Le créateur et son ombre] [1981], éd. revue, Bucarest, 2007). D'autre part, il n'est pas exclu que Léonard se soit inspiré par les deux silhouettes masculines qui apparaissent parfois dans quelques-unes des narrations et des représentations de la Sainte Famille, Joseph (fiancé et protecteur de la Vierge), respectivement, Jacques, son fils, dont on fait parfois mention dans le *Nouveau Testament* en tant que « frère du Seigneur » [Mat. XIII 55 ; Gal. I 19] et présent dans l'iconographie de la Nativité, le plus souvent dans la scène de la Fuite en Égypte. Dans ce contexte, il faut mentionner que, avant Léonard, plusieurs artistes utilisent ce mécanisme (celui de l'autoportrait, en projetant une image de soi-même, ou celui de la communication silencieuse avec le

récepteur de l'œuvre d'art) ; par exemple : Fra Angelico (dans *Pierre le Martyr en faisant le signe du silence* [1441] ou dans *La Madone des ombres* [1450]), Giovanni Bellini (*Présentation au Temple* [1460]), Sandro Botticelli (dans *l'Adoration des Mages* [1476]).

⁹² Kenneth Clark, *Léonard de Vinci...*, *loc. cit.*

⁹³ André Chastel, *Léonard ou les sciences de la peinture* [1952 / 1982 / 1990 / 1991], Paris, 2002, p. 67.

⁹⁴ La stratégie de Léonard rappelle dans notre esprit le modèle dantesque (qui, par ailleurs, lui était connu) : la révélation de la suprême pureté virginale est intermédiée par le couple symbolique disciple – maître (*i.e.* Dante et Virgile, mais ici, le Prophète et le Peintre).

⁹⁵ Le pape Innocent III, *Sermo II in eadem solemnitate (Nativitate Domini)* [XII^e siècle], in : Jacques-Paul Migne (éd.), *Patrologiæ Cursus Completus*, Series Latina, CCXVII (*Innocentii III Romani Pontificis opera omnia*), Paris, 1855, col. 457.

⁹⁶ Jacobi a Voragine, *Legenda Aurea...*, p. 69.

⁹⁷ Les vestiges de la Basilique de Maxence et Constantin (fig. 11.a.) que Léonard aurait pu voir nous parviennent par les dessins d'un Étienne Dupérac ou d'un Hieronymus Cock (11.b.-d.) ; en dégageant les deux escaliers latéraux, le fragment architectural de Léonard semble être un « découpage » précis d'après le Temple de la Paix ; la gigantesque structure architecturale tripartite avec des arcs à ouvertures égales ressemble au portique (dans une vue frontale) de l'édifice de Léonard (fig. 13.c.).

⁹⁸ Alessandro Carè, *L'ornato architettonico della basilica di Massenzio* [L'Ornement architectural de la Basilique de Maxence], Rome, 2005, p. 18.

⁹⁹ ***, *The Mind of Leonardo...*, p. 73.

¹⁰⁰ Toutefois, à l'appui de la supposition du professeur Galluzzi on ne pourrait invoquer le brouillon de lettre que Léonard avait rédigé à Rome, selon Jean Paul Richter, qui publie ce document dans *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, t. 2, § 1353, en le prenant depuis C.A. 179^b (Leonardo da Vinci, *The Notebooks of Leonardo da Vinci* [Les Carnets de Léonard de Vinci], comp. & éd. J. P. Richter, N.Y., 1883, 2^e tome, p. 410). En effet, dans ce document, l'artiste fait référence à un séjour en dehors de la Toscane, tout en évoquant la personne du pape Léon X ; et pourtant il aurait pu le connaître en tant que pape seulement après le 9 mars 1513 (fait confirmé par Vasari).

¹⁰¹ Alessandro Carè, *L'ornato architettonico...*, p. 18, *infra* 19, 21, 22.

¹⁰² Ps. CXVII 22, Za X 4, Mt XXI 42, Mc XII 10, Lc XX 17, Ac IV 11, Eph II 20, I P II 6-7.

¹⁰³ Les deux gravures ont été publiées dans *Disegni de le ruine e come anticamente erono* [Dessins de ruines telles qu'elles étaient dans les temps anciens], 1583 (fig. 11.b.-c.).

¹⁰⁴ Aussi bien Étienne Dupérac que Hieronymus Cock dessinent les immenses arcs restés de la Basilique de Maxence et Constantin, que l'on conserve à Rome, mais ils les présentent comme étant le Temple de la Paix (dont la construction est traditionnellement attribuée à Octavien et historiquement à Vespasien). La confusion, présente dans les cartes de la Renaissance, est probablement causée par la narration de Voragine et il est possible que cette confusion ait entraîné les identifications et les superpositions mentionnées ci-dessus, erronées du point de vue historique, mais cohérentes du point de vue théologique.

¹⁰⁵ Martin O'Kane, « The artist as reader... », p. 345, 348.

¹⁰⁶ Gaetano Cambiagi, *Memorie istoriche...*, p. 66, 67.

¹⁰⁷ Jacobi a Voragine, *Legenda Aurea...*, p. 65, 69. Richard Trexler, *The Journey of the Magi...*, p. 28.

¹⁰⁸ Pierre Francastel, *Imaginație plastică...*, p. 308.

¹⁰⁹ William J. Hamblin & David R. Seely, *Templul lui Solomon. Mit și istorie* [*Le Temple de Salomon. Mythe et histoire*], trad. roum. C. Ion, Bucarest, 2007, p. 116.