

I libri di Viella  
Arte

Studi lombardi, 3  
collection dirigée par Serena Romano

# Le Duché de Milan et les commanditaires français (1499-1521)

sous la direction de  
Frédéric Elsig et Mauro Natale

**viella**

Copyright © 2013 – Viella s.r.l.  
Tutti i diritti riservati  
Prima edizione: dicembre 2013  
ISBN 978-88-6728-051-3

Actes du colloque *Le duché de Milan et les commanditaires français (1499-1521)*,  
Université de Genève, 30-31 mars 2012,  
sous la direction de Frédéric Elsig et Mauro Natale

Publié avec l'appui du Fonds National Suisse de la Recherche Scientifique

Coordination éditoriale: Claudia Gaggetta



**viella**  
*libreria editrice*  
via delle Alpi 32  
I-00198 ROMA  
tel. 06 84 17 75 8  
fax 06 85 35 39 60  
[www.viella.it](http://www.viella.it)

## Table de matières

Frédéric Elsig et Mauro Natale	
<i>Introduction</i>	7
Francesco Repishti	
<i>La cultura architettonica milanese negli anni della dominazione francese. Continuità e innovazioni</i>	15
Grégoire Extermann	
<i>Les décorations sculptées de la chapelle Lomellini à Gênes par Tamagnino et Pace Gaggini</i>	41
Pier Luigi Mulas	
<i>I Francesi nel Ducato: riflessi nei libri miniati</i>	79
Laure Fagnart	
« <i>Le roi Louis, en admiration devant le repas du Christ à Milan</i> ». <i>Les Français et la Cène de Léonard de Vinci</i>	107
Edoardo Villata	
<i>Da Bernardino de Conti a Leonardo. Piccole note sulla moda leonardesca nella Milano francese</i>	127
Maria Cristina Passoni	
<i>La ritrattistica di Bernardino de Conti. Alcune precisazioni sulla committenza</i>	145
Edoardo Rossetti	
<i>Uno spagnolo tra i francesi e la devozione gesuata: il cardinale Bernardino Carvajal e il monastero di San Girolamo di porta Vercellina a Milano</i>	181

Cristina Quattrini	
<i>Il cantiere di Santa Marta a Milano fra secondo e terzo decennio del Cinquecento</i>	237
Corinna Tania Gallori	
<i>Il Noli me tangere e il culto della Maddalena nel primo Cinquecento</i>	267
Claudia Gaggetta	
<i>Louis II d'Amboise et les fresques de la cathédrale Sainte-Cécile d'Albi</i>	287
Frédéric Elsig	
<i>Epilogue : quelques remarques sur la réception de Léonard en France</i>	323
Index des noms et des lieux	343
Crédits des illustrations	355

Laure Fagnart

« Le roi Louis, en admiration devant le repas du Christ à Milan ».  
Les Français et la *Cène* de Léonard de Vinci

On le sait, c'est sous le règne de Louis XII, au moment de la domination française du duché de Milan, que des Français vont rencontrer Léonard de Vinci.<sup>1</sup> L'occasion leur est ainsi donnée de nouer des contacts de plus en plus étroits avec le maître, contacts qui aboutiront à son installation en France, avant le printemps 1517, puis à sa mort, prétendument, selon Giorgio Vasari, dans les bras de François I<sup>er</sup>. On le sait moins mais les premières relations assurées entre l'Italien et des Français remontent à la conquête de Charles VIII.<sup>2</sup> Avant de rejoindre Florence, Rome et Naples, les troupes de Charles VIII, qui ont traversé les Alpes en septembre 1494, séjournent dans le duché de Milan, où, rappelons-le, Léonard réside depuis les environs de 1482. Ainsi, le 11 octobre 1494, Charles VIII et sa suite font une halte à Vigevano, où Ludovic Sforza, son épouse et des membres de la cour sont présents pour accueillir le souverain et lui offrir un festin ; quelques jours plus tard, le 14 octobre, le roi entre triomphalement à Pavie, où les Milanais sont venus en nombre. De plus, à cette époque, pour des raisons commerciales ou diplomatiques, des Français séjournent fréquemment dans le duché de Milan. Afin de préparer la conquête, Charles VIII avait ainsi envoyé en Lombardie plusieurs ambassades : en janvier 1491, dix Français, à la tête desquels on trouve Béraud Stuart d'Aubigny et Charles de La Vernade, partent à Milan ; en mars 1494, le même Béraud Stuart d'Aubigny et Perron de Baschi rejoignent la capitale lombarde pour réclamer à Ludovic le More les troupes qu'il avait promises au roi de France. Aussi, des rencontres entre des Français et Léonard sont envisageables. Une page, datée des environs de 1493, conservée au château de Windsor (Royal Library, RL12351r), fait d'ailleurs état d'échanges entre le maître et des Français. A côté de plaisanteries et de diagrammes, on y trouve la recette d'un onguent agissant contre les démangeaisons que Léonard aurait obtenue, dit-il, par l'intermédiaire du héraut du roi de France :

Medjcina da grattature insegnjomela laraldo / del re dj frācia oncie 4 ciera nova òcie 4 / pecegrecā òcie 2 inciēso e ognj cosa [pe] / sta separata e fondj la ciera e poi vi metti

1. La présente étude s'inspire, en les mettant à jour, de considérations déjà publiées dans Laure Fagnart, *Léonard de Vinci en France. Collections et collectionneurs (XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*, Roma 2009.

2. *Ibidem*, p. 18.

[dē] / tro linciēso e poi la pece effane po[*Iverela*] / vorata emettj so [*les derniers mots sont illisibles*].<sup>3</sup>

Cette note a rarement été prise en compte pour retracer l'histoire des relations entre Léonard et les Français. Pourtant, elle permet de faire remonter au règne de Charles VIII, et non à celui de Louis XII, comme on le fait traditionnellement, les premiers contacts assurés entre le maître et des Français.

Après l'expédition de Charles VIII, l'aventure italienne recommence sous Louis XII.<sup>4</sup> Rappelons-le, le Milanais est rapidement conquis : le 2 septembre 1499, Ludovic Sforza fuit le duché ; les 9 et 10 septembre, les commandants de l'armée française, Louis de Luxembourg et Gian Giacomo Trivulzio, entrent à Milan ; le 6 octobre, les rejoignent Louis XII et sa suite, dans laquelle on compte le cardinal Georges I<sup>er</sup> d'Amboise et le secrétaire des finances Florimond Robertet. Pour récompenser Gian Giacomo Trivulzio, le roi lui octroie le gouvernement général de la Lombardie et la ville de Vigevano. Un mois plus tard, le 7 novembre, Louis XII quitte le Milanais. La tyrannie et les erreurs politiques de Trivulzio ne lui permettent toutefois pas de conserver longtemps ses fonctions. Mécontents, les Milanais accueillent le More, revenu en Lombardie, le 5 janvier 1500, avec l'aide de Maximilien d'Autriche. Pour reconquérir le Milanais, les Français engagent une seconde campagne militaire. Le 10 avril, à Novare, le cardinal d'Amboise capture le More. Une semaine plus tard, le 17, le prélat français reçoit le pardon des Milanais puis réorganise le système politique, administratif et juridique du duché, en plaçant aux postes clés des Français, son neveu notamment, Charles II d'Amboise, seigneur de Chaumont, qui est nommé gouverneur général de la Lombardie.

Lorsque l'armée française entre dans la capitale lombarde, en septembre 1499, Léonard vit toujours à Milan. L'artiste y poursuit des travaux de mécanique ; il reçoit l'acte de dation d'une vigne, près de la Porta Vercellina, que le More lui avait offerte en octobre 1498 ; il envoie de l'argent à Santa Maria Nuova de Florence, en prévision d'un retour dans sa ville natale.<sup>5</sup> Toutefois, l'artiste ne quitte Milan qu'en décembre 1499. De ce fait, même si ces mois sont troublés par le changement de régime, des Français ont le temps et la possibilité de rencontrer Léonard et ses élèves, de découvrir son travail et son atelier, d'acquérir certaines de ses œuvres ou encore de lui passer des commandes, notamment dans le domaine de la peinture.

3. « Médicament contre les démangeoisons, que j'ai appris du héraut du roi de France : quatre onces de cire vierge, quatre onces de poix grec, deux onces d'encens, moudre chaque ingrédient séparément, faire fondre la cire, y ajouter l'encens et la poix, en faire une poudre mélangée, et la placer sur [...] ». Carlo Pedretti, *The literary works of Leonardo da Vinci. A commentary to Jean Paul Richter's edition*, II, Oxford 1977, p. 117. La poix grecque – on parle aussi de colophane – correspond à de la résine de pin, que l'on extrait en pratiquant une incision dans l'écorce de l'arbre.

4. *Milano e Luigi XII. Ricerche sul primo dominio francese in Lombardia (1499-1512)*, Letizia Arcangeli éd., Milano 2002 ; Stefano Meschini, *Luigi XII duca di Milano. Gli uomini e le istituzioni del primo dominio francese (1499-1512)*, Milano 2004 et Id., *La Francia nel Ducato di Milano. La politica di Luigi XII (1499-1512)*, 2 voll., Milano 2006.

5. Edoardo Villata, *Leonardo da Vinci. I documenti e le testimonianze contemporanee*, Milano 1999, nn. 134, 136, 137, 143 et 145.



En somme, cet automne 1499 constitue une période extrêmement riche et intéressante à étudier lorsque l'on s'intéresse aux rapports entre Léonard et la France, notamment du point de vue de la commande ou de l'acquisition d'œuvres du maître de la part de Français. Tous les actes de cette histoire ne seront toutefois pas évoqués ici.<sup>6</sup> Le sujet est vaste en effet. Rappelons qu'à cette époque Louis XII semble avoir passé un accord avec Léonard. C'est du moins ce que laisse sous-entendre Fra Pietro da Novellara. Dans une lettre, rédigée à Florence le 14 avril 1501, il informe la duchesse de Mantoue de l'activité de Léonard. Isabelle d'Este cherchait en effet à obtenir une peinture du maître (qu'il lui avait sans doute promise à la fin de l'année 1499, quand, alors qu'il quittait Milan pour retourner à Florence, il s'était arrêté à Mantoue, mais qu'il ne lui avait pas encore livrée). Or, selon Fra Pietro da Novellara, Léonard est distrait de la peinture en raison d'études qu'il mène dans le domaine des mathématiques mais que :

Se si potea spiccare da la maestà del Re de Franza senza sua disgratia, como sperava a la più longa fra meso uno, che sevirrebbe più presto vostra excellentia che persona del mondo.<sup>7</sup>

Malheureusement, le vicaire général de la congrégation des Carmes de Mantoue ne précise pas la nature de l'engagement. Pour certains historiens, cet accord peut être mis en relation avec le travail sur la *Sainte Anne*.<sup>8</sup> Il est vrai qu'en 1499, le thème généalogique de la sainte Anne trinitaire pouvait intéresser les souverains français. La dévotion des époux royaux envers sainte Anne – patronne de la reine, Anne de Bretagne, des jeunes mariées (or, Louis XII a épousé Anne de Bretagne en janvier 1499) mais aussi des femmes enceintes – a pu être renforcée par la

6. Voir Fagnart, *Léonard de Vinci en France* [n. 1]. On pourra consulter aussi Carmelo Occhipinti, *Leonardo da Vinci e la corte di Francia. Fama, ecfrasi, stile*, Roma 2011.

7. « S'il pouvait se détacher de sa Majesté le roi de France, sans craindre sa disgrâce, comme il l'espérait faire dans l'espace d'un mois tout au plus, alors c'est votre Excellence qu'il servirait ». Villata, *Leonardo da Vinci. I documenti* [n. 5], n. 151.

8. C'est Jack Wasserman, "The dating and patronage of Leonardo's Burlington House Cartoon", *The Art Bulletin*, 53/2 (juin 1971), pp. 312-325, qui, le premier, a formulé cette séduisante hypothèse. Nous l'avons suivi (Fagnart, *Léonard de Vinci en France* [n. 1], p. 64), à la suite de Daniel Arasse, *Léonard de Vinci. Le rythme du monde*, Paris 1997, p. 445 et Cécile Scaillièrez, *Au Louvre avec Viviane Forrester. La Vierge à l'Enfant avec Sainte Anne. Léonard de Vinci (1452-1519)*, Paris 2000, pp. 35-37. Cette restitution est encore retenue par Carmelo Occhipinti, *Leonardo da Vinci e la corte di Francia* [n. 6], p. 95 ou par Luke Syson, in *Leonardo da Vinci. Painter at the Court of Milano*, catalogue de l'exposition (Londres, The National Gallery 2011-2012), Luke Syson et Larry Keith éd., London 2011, pp. 289-291. Récemment, in *La Sainte Anne. L'ultime chef-d'œuvre de Léonard de Vinci*, catalogue de l'exposition (Paris, Musée du Louvre 2012), Vincent Delieuvin éd., Paris 2012, pp. 24-27, Vincent Delieuvin a formulé une opinion différente : en 1500, Léonard n'aurait pas commencé son long travail sur la *Sainte Anne* à la suite d'une commande passée par Louis XII, en l'honneur de son épouse, Anne de Bretagne, mais, après plus de vingt ans d'absence, de retour à Florence, une ville où les habitants témoignent d'une dévotion particulière pour sainte Anne, il aurait entrepris le premier carton de la *Sainte Anne* de sa propre initiative, et ce pour marquer son retour sur la scène artistique florentine. La démonstration, bien que séduisante, n'apporte aucun argument nouveau ou décisif, elle demeure donc hypothétique. Dans ce même volume, Edoardo Villata estime également que Louis XII ne peut pas être le commanditaire de la *Sainte Anne*.

naissance de la princesse Claude, justement née en octobre 1499. Mais, au vu des événements politiques et militaires contemporains, qui constituaient probablement une priorité pour le roi de France, les obligations de l'Italien envers le Français pourraient plutôt concerner des travaux dans le domaine du génie civil.<sup>9</sup>

Que l'engagement de Léonard envers Louis XII relève de l'ingénierie n'empêche pas des acquisitions dans le domaine de la peinture. Ainsi, durant cet automne 1499, le souverain a peut-être confisqué le *Portrait d'une dame de la cour de Milan* (fig. 1), qui constitue l'un des premiers tableaux de Léonard à avoir été conservé sur le sol français.<sup>10</sup> L'entrée de cette œuvre dans la collection royale française de peintures est même extrêmement précoce : en octobre 1517, Antonio de Beatis, le secrétaire du cardinal Louis d'Aragon, qui visite la France après avoir rendu hommage à Charles Quint, la mentionne dans la bibliothèque du château de Blois :

Vi era ancho un quatro [*de Léonard*] dove è pintata ad oglio una certa signura di Lombardia di naturale assai bella, ma al mio iuditio non tanto come la signora Gualanda.<sup>11</sup>

On ne connaît toutefois pas les circonstances exactes de son acquisition. Le portrait de Léonard appartenait certainement à Ludovic Sforza : d'abord, quelle que soit l'identité du modèle, il dépeint l'une des protagonistes de la cour milanaise ; de plus, il a été réalisé alors que Léonard est au service du More. Aussi, il est probable qu'il ait été confisqué pendant la conquête française du Milanais. Conservé dans l'une des demeures duciales, à Milan ou à Pavie, le roi de France a pu le saisir, au moment des pillages des châteaux du More. En tous cas, on ne peut plus suivre l'hypothèse de Jean Adhémar<sup>12</sup> qui avait supposé, comme une large part de la critique après lui, que le *Portrait d'une dame de la cour de Milan* faisait partie d'une galerie de portraits milanais, confisqués pendant la conquête française et conservés dans le château d'Amboise, avec d'autres objets d'art appartenant à la reine Anne de Bretagne. L'hypothèse du chercheur reposait sur la lecture d'un inventaire enregistrant des biens d'Anne de Bretagne, parmi lequel on trouve répertorié « Ung autre tableau paint sur boys d'une femme de fasson ytalienne ». <sup>13</sup> En fait, la mention est imprécise et peu individualisée. Elle ne correspond pas nécessairement à l'œuvre de Léonard et pourrait désigner n'importe quel portrait où le modèle est

9. Barbara Hochstetler Meyer, "Louis XII, Leonardo and the Burlington House Cartoon (six letters, 1507)", *Gazette des Beaux-Arts*, 86 (octobre 1975), pp. 105-109 et Marino Viganò, *Leonardo a Locarno. Documenti per una attribuzione del 'rivellino' del castello 1507*, Bellinzona 2009, pp. 253-259.

10. Fagnart, *Léonard de Vinci en France* [n. 1], p. 54.

11. « Une peinture où une certaine dame de Lombardie est peinte à l'huile, d'après le modèle, d'une grande beauté mais, à mon avis, pas autant que dame Gualanda ». Villata, *Leonardo da Vinci. I documenti* [n. 5], n. 314.

12. Jean Adhémar, "Une galerie de portraits italiens à Amboise en 1500", *Gazette des Beaux-Arts*, 86 (octobre 1975), pp. 99-104 : p. 102.

13. *Pièces diverses sur la Bretagne* (manuscrit contenant des inventaires de princes et de princesses françaises, notamment des inventaires de tapisseries, tableaux, reliquaires et meubles de la reine Anne de Bretagne), 1495-1511, Paris, BnF, ms. fr. 22335 (éd. partielle par Adhémar, "Une galerie de portraits" [n. 12], pp. 99-104).

habillé selon la mode italienne. En outre, comme l'a récemment montré Caroline Vrand, l'inventaire, qui ne date pas de 1500, ainsi qu'on le croyait jusqu'alors, mais du 24 juillet 1499, soit d'avant la conquête de Louis XII, enregistre des portraits dont la provenance milanaise est loin d'être assurée.<sup>14</sup>

Quoi qu'il en soit, à cette époque, des Français témoignent bel et bien de l'intérêt pour les œuvres peintes de Léonard. En effet, durant ce même automne 1499, le secrétaire des finances Florimond Robertet commande un *quadretino* à l'Italien. On le sait grâce à la même lettre de Fra Pietro da Novellara.<sup>15</sup> Selon toute vraisemblance, le tableau décrit par le vicaire général de la congrégation des Carmes de Mantoue, alors en séjour à Florence, correspond à la *Vierge au dévidoir*, une œuvre connue, non par un original, mais par différentes versions d'école (comme celle conservée dans la collection écossaise de lord Buccleuch à Drumlanrig Castle, fig. 2). Toujours est-il que l'œuvre n'a sans doute jamais été livrée au Français : les sources qui permettent de restituer la collection de Florimond Robertet n'évoquent jamais une telle peinture ; par ailleurs, aucun écho de la *Vierge au dévidoir* ne peut être décelé dans la production artistique française du XVI<sup>e</sup> siècle ; enfin, rares sont les copies anciennes de cette œuvre à avoir été réalisées en France.<sup>16</sup> Aussi, il est probable que cette peinture de Léonard – originale ou œuvre de son école – n'ait jamais été conservée sur le sol français au début du XVI<sup>e</sup> siècle.

Dans les pages qui suivent, nous voudrions revenir sur un autre épisode de l'histoire des relations entre Léonard et les Français, épisode survenu lui aussi en 1499-1500, au moment de la première conquête française du duché de Milan. Il s'agit de l'admiration que le roi Louis aurait éprouvée pour la *Cène* que Léonard avait peinte, entre 1494 et 1498, dans le réfectoire du couvent Santa Maria delle Grazie à Milan (fig. 3 ; tav. IV). Nous évoquerons cet épisode – l'engouement des Français pour le chef-d'œuvre de Léonard – tant par l'intermédiaire de sources, que nous présenterons dans un premier temps, que par l'intermédiaire d'œuvres d'art que nous analyserons en second lieu.

### *Les sources*

Dans la *Leonardi Vincii Vita*, qu'il rédige vers 1527, le médecin, historien et évêque de Nocera, Paolo Giovio rapporte une histoire étonnante. En voyant la

14. Caroline Vrand, « Une galerie de portraits italiens dans les collections d'Anne de Bretagne en 1499 ? », *Revue de l'art*, 173 (2011/3), pp. 69-70.

15. « Ma che ad ogni modo, fornito ch'egli havesse un quadretino che fa a uno Roberteto favorito del Re de Franza, farebbe subito el retrato, e lo mandarebbe a vostra excellentia. Gli lasso dui boni sollicitadori. El quadretino che fa è una Madona che sede como se volesse inaspere fusi, el Bambino posto el piede nel canestrino dei fusi, e ha preso l'aspo e mira atentamente que' quattro raggi che sono in forma di Croce. E como desideroso d'essa Croce ride et tienla salda, non lo volendo credere a la Mama che pare gela volia torre ». Villata, *Leonardo da Vinci. I documenti* [n. 5], n. 151.

16. Fagnart, *Léonard de Vinci en France* [n. 1], p. 27. Voir aussi *Leonardo da Vinci. Painter at the Court of Milano* [n. 8], pp. 294-297 et *La Sainte Anne. L'ultime chef-d'œuvre* [n. 8], pp. 240-241, n. 78.

*Cène* de Santa Maria delle Grazie, Louis XII trouva la peinture murale si admirable qu'il exigea qu'on la détache de son support afin de l'amener en France :

In admiratione tamen est Mediolani in pariete Christus cum discipulis discumbens, cujus operis libidine adeo accensum Ludovicum Regem ferunt, ut anxie spectando proximos interrogarit, an circumciso pariete tolli posset, ut in Galliam vel diruto eo insigni caenaculo asportaretur.<sup>17</sup>

Dans son *Da pintura antiga*, qu'il rédige en 1548, Francisco d'Olanda consigne aussi l'enthousiasme du monarque français pour le *Cenacolo* :

Il re di Francia in Milano voleva trasportare in Francia una parete in cui era dipinta la Cena di Nostro Signore di mano di Leonardo da Vinci.<sup>18</sup>

Dans la seconde édition des *Vies*, après avoir célébré la *Cène* et décrit ses conditions de réalisation, Giorgio Vasari fait de même :

La nobiltà di questa pittura, si per il componimento, si per essere finita con una incomparabile diligenza, fece venir voglia al Re di Francia, di condurla nel regno : onde tento per ogni via, se ci fussi stato architetti, che con travate di legnami e di ferri, l'avessino potuta armar di maniera, che ella si fosse condotta salva ; senza considerare a spesa, che vi fusse potuta fare, tanto la desiderava. Ma l'esser fatta nel muro, fece che Sua Maestà se ne porto la voglia, et ella si rimase a' milanesi.<sup>19</sup>

Cette curieuse histoire sera reprise dans la plupart des commentaires postérieurs qui évoquent la peinture murale, en attribuant toutefois la demande insolite à François I<sup>er</sup>, et non à Louis XII. Quel crédit peut-on lui accorder ?

17. « On raconte que le roi Louis, en admiration devant le repas du Christ et de ses disciples qui est peint sur le mur à Milan, éprouva un tel désir de posséder cette peinture qu'en la regardant d'un œil jaloux, il demanda à ceux qui l'accompagnaient s'il ne serait pas possible de la détacher du mur et de la transporter en France, au risque de défigurer le célèbre réfectoire ». Paolo Giovio, *Leonardi Vincii Vita*, vers 1527 (éd. par Renzo Meregazzi, *Paolo Giovio. Gli elogi degli uomini illustri (letterati-artisti-uomini d'arme)*, Roma 1972, p. 229). Sur la vie de Léonard par Paolo Giovio, voir Carlo Vecce, « Le biografie antiche di Leonardo », in *Leonardo da Vinci. La vera immagine. Documenti e testimonianze sulla vita e sull'opera*, catalogue de l'exposition (Florence, Archivio di Stato 2006), Vanna Arrighi, Anna Bellinazzi et Edoardo Villata éd., Firenze 2006, pp. 62-71 : pp. 68-70 et Barbara Agosti, *Paolo Giovio. Uno storico lombardo nella cultura artistica del Cinquecento*, Firenze 2008, pp. 52-60.

18. « Le roi de France à Milan voulait transporter en France un mur sur lequel était peint la Cène de notre Seigneur, de la main de Léonard de Vinci ». Francisco d'Olanda, *De pintura antiga*, 1548, (éd. par Grazia Modroni, *Francisco d'Olanda. I Trattati d'arte*, Livorno 2003, p. 25).

19. « Cette peinture est d'une telle noblesse par sa composition comme par l'incomparable soin de son exécution, qu'elle inspira au roi de France le désir de l'emporter dans son royaume. Il rechercha par tous les moyens des architectes capables de l'armer de traverses de bois et de fer pour permettre un transport sans danger. Il n'aurait pas regardé à la dépense, tant il la désirait. Mais elle avait été peinte sur un mur, sa Majesté en fut pour son désir et l'œuvre resta aux Milanais ». Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze 1568 (éd. par Paola Della Pergola, Luigi Grassi et Giovanni Previtali, Novara 1967, III, p. 398, la traduction française est empruntée à l'édition d'André Chastel, V, Paris 1983, p. 40).

D'un côté, l'anecdote semble relever de la légende. En effet, les sources contemporaines au séjour de Louis XII dans le duché de Milan n'évoquent jamais explicitement une visite du couvent Santa Maria delle Grazie. Par ailleurs, avec cette biographie, Paolo Giovio cherche à démontrer le génie de Léonard. Le texte a effectivement été rédigé en vue d'être intégré à l'*Elogia veris clarorum virorum imaginibus apposita quae in musaeo ioviano Comi spectantur*, un ouvrage conçu parallèlement à la création du musée que le prélat établit, dès 1536, dans sa villa située sur le lac de Côme. Cette collection de portraits d'hommes de guerre, de lettres, d'artistes, de papes et de souverains était destinée à illustrer des biographies historiques que le médecin était en train d'écrire, à l'imitation de celles de Plutarque. Par cette anecdote, Giovio apporte un gage concret de la célébrité de Léonard et de ses œuvres, justifiant ainsi sa place parmi les hommes célèbres. Enfin, et surtout, il importe de noter que l'histoire de l'humaniste relève des *topoi* de la littérature artistique puisqu'un commentaire similaire se rencontre dans le chapitre xxxv de l'*Histoire naturelle* de Pline l'Ancien. L'auteur y indique que l'empereur Caligula tomba si amoureux d'une peinture représentant Atalante et Hélène nues qu'il désira la détacher du mur du temple de Lanuvium où elle avait été peinte :

Similiter Lanuui, ubi Atalante et Helena comminus pictae sunt nudae ab eodem artifice, utraque excellentissima forma, sed altera ut uirgo, ne ruinis quidem templi concussae. Gaius princeps tollere eas conatus est libidine accensus, si tectorii natura permisisset.<sup>20</sup>

D'un autre côté, l'anecdote de Giovio pourrait détenir une part de vérité historique. En effet, même si les sources contemporaines ne l'attestent pas, Louis XII et sa suite ont probablement visité le réfectoire du couvent Santa Maria delle Grazie et la *Cène*, une œuvre dont la renommée était déjà établie. Par ailleurs, durant son séjour dans la capitale du duché de Milan, le roi cherche, on la vu, à acquérir des peintures du maître. Ensuite, de tels exemples de dépose existent : au début du XVI<sup>e</sup> siècle, on maîtrise déjà la technique du *stacco a massello*, qui consiste à déposer une peinture murale avec la totalité de ses enduits (*intonaco* et *arriccio* compris) et qui nécessite donc de tailler une grande épaisseur du mur sur lequel l'œuvre a été réalisée. Ainsi, en 1474, on déplaça la *Résurrection* de Piero della Francesca à Sansepolcro (transférée d'une paroi du palais communal à un autre mur du même bâtiment), ou, en 1564, le *Saint Jérôme* de Ghirlandaio et le *Saint Augustin* de Sandro Botticelli à Ognissanti de Florence (déplacés du chœur au mur droit de la nef).<sup>21</sup>

20. « Il en est de même [à propos de la conservation de peintures plus anciennes que la cité de Rome] à Lanuvium, où Atalante et Hélène ont été peintes nues côte à côte par un unique artiste : toutes deux sont d'une parfaite beauté, mais dans la première on reconnaît une vierge ; malgré la ruine du temple, elles n'ont subi aucun dommage. L'empereur Caligula, qui en était épris, essaya de les détacher, ce qui eût été fait si la nature du support l'avait permis ». Pline l'Ancien, *Histoire naturelle. Livre XXV. La peinture*, VI, 17 et 18 (trad. fr. de Jean-Michel Croisille, introduction et notes de Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris 1997, pp. 16 et 17) ; Vecce, « Le biografie antiche di Leonardo » [n. 17], p. 69.

21. Alessandro Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano 1988, pp. 30-31, 42. Nous remercions Mauro Natale pour ces informations.

En outre, même si la biographie de l'humaniste présente une dimension hagiographique non négligeable, il est probable que Giovio fasse état de propos tenus par Léonard lui-même. En effet, l'humaniste et l'artiste se sont peut-être rencontrés : en 1510, afin de mettre son projet de traité anatomique en chantier, Léonard participe aux séances anatomiques organisées par le médecin Marcantonio Della Torre à l'Université de Pavie, que Giovio fréquente également ; d'autres occasions se sont peut-être présentées à Rome, alors qu'ils sont tous les deux des familiers de Léon X.<sup>22</sup> Enfin, la renommée du *Cenacolo* auprès des Français est bien attestée : plusieurs Français vont commander des copies fidèles de la peinture murale, qu'ils accrocheront dans leurs demeures françaises, diffusant de cette façon en France l'image de l'une des peintures les plus célèbres d'Italie.

### *Les œuvres*

#### *Une version pour Antoine Turpin*

Le 29 mai 1503, quelques années seulement après la fin de l'exécution de l'original, Antoine Turpin – trésorier général du duché de Milan – commande une copie de la *Cène* à l'artiste lombard Bramantino :

Retrahere seu retrahi facere mensam duodecim apostolorum depinctam in refectorio monasterii seu ecclesie sancte Marie gratiarum Mediolani syte extra portam vercellinam Mediolani ad similitudinem dicte picture.<sup>23</sup>

L'acte de commande précise que le peintre recevra cent écus pour exécuter la copie sur une toile, que le mécène lui fournira. Les dimensions de l'œuvre – qui devra fidèlement reproduire l'original – ne sont pas précisées. Il s'agit de la plus ancienne mention d'une copie du *Cenacolo*. Malheureusement, seul l'acte de commande témoigne de son existence. Sa qualité d'exécution, son degré de fidélité par rapport au modèle et son histoire ultérieure demeurent inconnus. Les renseignements concernant Antoine Turpin sont, eux aussi, peu nombreux.<sup>24</sup> On sait tout de même qu'il séjourne à Milan au moins depuis mai 1502, date à laquelle il est nommé trésorier et receveur général des finances ordinaires et extraordinaires du duché lombard. Il meurt en avril 1506. Le 14 juillet 1506, Etienne Grolier, père du célèbre bibliophile Jean Grolier, le remplace pour les finances extraordinaires.

Antoine Turpin et Bramantino se sont peut-être rencontrés par l'intermédiaire de Gian Giacomo Trivulzio qui, en tant que gouverneur du duché de Milan,

22. Vecce, "Le biografie antiche di Leonardo" [n. 17], p. 68.

23. « Soit reproduire, soit faire reproduire, le repas des douze apôtres qui est peint dans le réfectoire du monastère de l'église de Santa Maria delle Grazie à Milano, situé au-delà de la porta Vercellina, et ce de manière tout à fait semblable à la dite peinture ». Milano, Archivio di Stato, Fondo Notarile, notaire Francesco Moriggi, f. 6190, 29 mai 1503 (publié par Janice Shell et Grazioso Sironi, "Documents for copies of the *Cenacolo* and the *Virgin of the Rocks* by Bramantino, Marco d'Oggiono, Bernardino de Conti and Cesare Magni", *Raccolta Vinciana*, XXIII (1989), pp. 103-117: pp. 109-111). Voir aussi Fagnart, *Léonard de Vinci en France* [n. 1], pp. 154-156.

24. Meschini, *Luigi XII. Duca di Milano* [n. 4], pp. 184-186.

fréquente bon nombre de Français présents dans la ville. Nous le supposons parce que le nom de l'Italien est souvent associé aux initiatives artistiques de l'époque, qui, depuis la chute du More, s'étaient quelque peu essouffées.<sup>25</sup> Parallèlement, Trivulzio est en contact avec Bramantino, et ce au moins à trois occasions. Autour de 1503-1504, il lui commande les cartons de douze tapisseries sur la thématique des *Mois*, qui sont aujourd'hui conservées au Castello Sforzesco de Milan. Vers 1507-1508, Trivulzio fait encore appel à Bramantino pour diriger la construction de son mausolée, édifié dans la basilique Santi Nazaro e Celso de Milan. Enfin, il est probable que le lieutenant de l'armée française ait commandé deux peintures à l'artiste milanais, la *Crucifixion*, sans doute destinée au palazzo Trivulzio de la rue Rugabella (1500-1503, Pinacoteca di Brera de Milan) et la *Vierge à l'Enfant* (1510-1513, Pinacoteca di Brera de Milan).

### *Une Cène dans le château de Georges I<sup>er</sup> d'Amboise à Gaillon*

Une copie de la *Cène* de Santa Maria delle Grazie de Milan est répertoriée parmi les biens meubles qui ont décoré le château de Gaillon, demeure d'été des archevêques de Rouen que le cardinal Georges I<sup>er</sup> d'Amboise, principal conseiller de Louis XII, transforme, à partir de 1502, en une résidence moderne.<sup>26</sup> Cette *Cène* n'est pas mentionnée dans des sources contemporaines au cardinal mais bien dans des inventaires postérieurs, actes qui datent de l'épiscopat du successeur et neveu de Georges I<sup>er</sup>, à savoir Georges II d'Amboise. La *Cène* est d'abord citée dans un inventaire répertoriant les biens meubles conservés à Gaillon en 1540, dans une section consacrée aux tableaux « item, la Cene faicte en toile en grandz personaiges que feu monseigneur fist apporter de Millan »,<sup>27</sup> puis, en 1550, « en la grande gallerie » du château, à côté des « seize pulpittes de boys portez par ferreure contre la hucherie de lad. Gallerie », soit les livres du cardinal : « une grande piece de toile paincte du pourtraict de la cene de Nostre-Seigneur ».<sup>28</sup>

25. Charles Robertson, “ The Patronage of Gian Giacomo Trivulzio during the French Domination of Milano ”, in *Louis XII en Milanais : guerre et politique, art et culture*, actes du XLI<sup>e</sup> colloque international d'études humanistes, Tours 1998, Philippe Contamine et Jean Guillaume éd., Paris 2003, pp. 323-340. Sur l'activité de Bramantino à Milan, voir *Bramantino a Milano*, catalogue de l'exposition (Milano, Castello Sforzesco 2012), Giovanni Agosti éd., Milano 2012.

26. Laure Fagnart, “ Les biens meubles du château de Gaillon ”, in *Georges I<sup>er</sup> d'Amboise. Une figure plurielle de la Renaissance*, Jonathan Dumont et Laure Fagnart éd., Rennes, à paraître.

27. Cet inventaire est conservé dans le ms. fr. 26533 de la Bibliothèque nationale de France (f. 300r-313r), la *Cène* est citée au fol. 308v. On trouve une transcription de cet inventaire dans Elaine Yu-Ling Liou, *Cardinal Georges d'Amboise and the château de Gaillon at the Dawn of the French Renaissance*, PhD in Art History, The Pennsylvania State University 1997, appendice E, pp. 286-296 (la *Cène* est citée à la p. 292). Voir aussi J. Roman, “ Note sur une ancienne copie de la Cène de Léonard de Vinci ”, *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements à la Sorbonne*, (1883), pp. 58-65.

28. Cet inventaire des biens meubles de Gaillon, dressé en 1550, est conservé aux Archives départementales de Seine-Maritime à Rouen (G. 868). L'acte est publié par Achille Deville, *Comptes*

Alors même que le nom de Léonard n'apparaît jamais dans les inventaires, ces mentions se réfèrent sans aucun doute à une version de la célèbre peinture murale de Léonard. Les sources nous apprennent en effet que cette *Cène*, peinte sur une toile, a été réalisée à Milan. Or, à cette époque, dans la capitale lombarde, l'œuvre du maître toscan attire les convoitises, surtout, on le voit, auprès des Français. Les dimensions de cette version de la *Cène* étaient importantes puisqu'elles ont attiré l'attention des greffiers. L'indication « en grandz personnages » pourrait d'ailleurs signifier que les apôtres étaient figurés grandeur nature, comme dans l'original. En outre, comme l'indique la mention « feu monseigneur », l'œuvre a bien été exécutée avant la mort du prélat, soit avant mai 1510. Étant donné le nombre de fois que Georges I<sup>er</sup> d'Amboise demeure à Milan et les fonctions qu'il occupe dans la ville, il a certainement visité le réfectoire du couvent Santa Maria delle Grazie.<sup>29</sup> Le cardinal a donc pu admirer la peinture murale de Léonard et partager l'engouement des Français pour le *Cenacolo*.

Quoi qu'il en soit, malgré une abondante littérature qui lui a été consacrée, l'histoire de la *Cène* de Gaillon demeure, aujourd'hui encore, incertaine. Jusqu'il y a peu, l'une des hypothèses les plus séduisantes consistait à l'associer à la version de la *Cène* qui est aujourd'hui conservée au Musée national de la Renaissance d'Écouen (fig. 4).<sup>30</sup> On sait de cette œuvre qu'elle a été commandée par Gabriel Gouffier (chanoine puis doyen de Sens), en 1506, à Milan, où les archives le désignent comme protonotaire apostolique<sup>31</sup> : d'une part, les armes de Gouffier sont apposées sur la peinture, précisément sur les tréteaux de la table, d'autre

*de dépenses de la construction du château de Gaillon publiés d'après les registres manuscrits des trésoriers du cardinal d'Amboise*, Paris 1850, pp. 529-559 (la *Cène* est citée à la p. 536).

29. Le cardinal Georges I<sup>er</sup> d'Amboise entre avec le roi à Milan, le 6 octobre 1499, et repart pour la France un mois plus tard, le 7 novembre. La seconde campagne du Milanais se termine le 17 avril 1500, avec l'entrée dans Milan et l'amende honorable des habitants. Jusqu'à la fin du mois de mai, le cardinal réorganise et régleme le duché, puis, il laisse le gouvernement à son neveu, Charles II d'Amboise. Des séjours, non continus, le conduisent encore à Milan entre mai et octobre 1501, afin de préparer l'expédition de Naples. Durant l'été 1502, l'ecclésiastique est mentionné dans la capitale lombarde. Il passe sans doute par la ville en août 1503, avant de se rendre au conclave. En mars 1507, Amboise accompagne Louis XII au siège de Gênes. Ce voyage se termine le 24 mai 1507 par une entrée triomphale à Milan et par l'entrevue de Savone, en juin 1507, avec la reine d'Aragon. Amboise est encore cité en Lombardie en juillet 1509, après la victoire d'Agnadel et la prise de Brescia.

30. Sur la version de la *Cène* d'Écouen, voir Roman, « Note sur une ancienne copie » [n. 27], pp. 58-65 ; Thierry Crépin-Leblond, « L'origine de la copie de la *Cène* de Léonard par Marco d'Oggiono à Écouen », *Revue de l'art*, 130 (2000), pp. 60-62 ; Fagnart, *Léonard de Vinci en France* [n. 1], pp. 156-159.

31. L'institution des protonotaires apostoliques est liée à celles des notaires. À l'origine, ils rédigent les actes des martyrs. Une ordonnance de Jules I<sup>er</sup> (337-354) les amène à dresser la liste des faits notables de l'Histoire de l'Église. Puis, à l'imitation des papes, les souverains prennent l'habitude d'octroyer le titre de protonotaire aux notaires qui sont établis dans leur cour. Le terme peut également désigner le chef des notaires. À ce propos, *Dictionnaire de droit canonique*, VII, 1965, colonnes 389-397. En 1506, Gouffier se rend aussi à Rome, peut-être pour porter devant le pape le compte-rendu d'un différend qui l'opposait à l'archevêque Tristan de Salazar, qui l'avait excommunié le 17 mars 1505. À ce sujet, Denis Cailleaux, *La cathédrale en chantier. La*



part, l'acte de commande nous est parvenu. Ce document, daté du 16 juin 1506, indique que Gabriel Gouffier commande à Marco d'Oggiono un retable et une copie de la *Cène* de Léonard :

Item che dicto magistro sia obligato in dicto termino a depingere uno cenacolo in tella largo braza X et alto braza V a similitudine di quello ch'è dipinto al monasterio de li Gratii di Milano, con uno frixo de oro fine in campo azurlo, de larchezia de mezo brazo con XIII<sup>o</sup> medalie colorite de profete et sibilie con lo dicto l'oro et tuto di bon colori.<sup>32</sup>

Comme dans le cas de la copie réalisée pour Antoine Turpin, la fidélité par rapport au modèle est exigée.

Ainsi, il a été proposé – nous de même dans d'autres pages<sup>33</sup> – que Gabriel Gouffier, dont les liens avec le cardinal de Rouen sont attestés puisqu'il obtient sa charge de chanoine grâce à une permission spéciale octroyée par le cardinal de Rouen,<sup>34</sup> a pu servir d'intermédiaire lors de la commande d'une version de la *Cène*, destinée en fait au prélat. Georges d'Amboise a également pu s'approprier la toile réalisée pour Gabriel Gouffier. Des recherches récentes, menées par Audrey Nassieu Maupas, viennent renouveler la question.<sup>35</sup> D'abord, contrairement à ce que l'on pensait jusqu'alors, Gabriel Gouffier n'est pas un membre de la célèbre dynastie Gouffier mais bien un homonyme, d'origine auvergnate (ce qui explique la différence entre les armes apposées sur la *Cène* conservée à Ecoeu, *d'argent à la bande fuselée de sable*,<sup>36</sup> et celles d'Artus et Guillaume Gouffier, *d'or à trois jumelles de sable posées en fasce*). Par ailleurs, la *Cène* demeure en la possession de la famille Gouffier durant tout le premier tiers du siècle au moins : en 1534, Guillaume Gouffier, chanoine de la cathédrale Notre-Dame de Paris et apparenté à Gabriel puisqu'il utilise les mêmes armes que le doyen de Sens, cherche à offrir l'œuvre aux chanoines de la cathédrale, en échange de messes prononcées pour

*construction du transept de Saint-Etienne de Sens d'après les comptes de la fabrique 1490-1517*, Paris 1999, p. 102.

32. « Item ledit maître s'engage en ces termes de peindre une Cène sur toile, large de 10 brasses et haute de 5 brasses, de façon identique à celle qui est peinte dans le monastère des Grâces de Milano, avec un cadre [qui a aujourd'hui disparu] d'or fin sur fond bleu, d'une moitié de brasse de large, avec quatorze médaillons colorés, de prophètes et de sibylles, avec le même or et toutes les belles couleurs ». Milano, Archivio di Stato, Fondo Notarile, notaire Nicolo Draghi, f. 3019, 16 juin 1506 (acte publié par Shell et Sironi, " Documents for copies of the *Cenacolo* " [n. 23], pp. 111-112).

33. Fagnart, *Léonard de Vinci en France* [n. 1], pp. 156-159.

34. En principe, pour devenir chanoine, il fallait, au préalable, être prêtre ou s'engager à le devenir. Or, en 1501, quand Gabriel Gouffier est reçu chanoine et archidiacre de Sens, il n'est que clerc. A ce propos, Cailleaux, *La cathédrale en chantier* [n. 31], pp. 93-94, 102.

35. Audrey Nassieu Maupas, " Des mécènes méconnus : Gabriel Gouffier, doyen de Sens, et sa famille ", in *Peindre en France à la Renaissance, I. Les courants stylistiques au temps de Louis XII et de François I<sup>er</sup>*, Frédéric Elsig éd., Milano 2011, pp. 255-265.

36. Les armes de Gabriel Gouffier se rencontrent également dans la rose dite du « Paradis » du transept nord de la cathédrale Saint-Etienne de Sens. Voir à ce propos, Nassieu Maupas, " Des mécènes méconnus " [n. 35], pp. 255-265.

le salut de son âme. Plus tard (mais comment ? La question reste ouverte), la peinture passa aux mains du connétable Anne de Montmorency, qui l'accrocha dans la chapelle du château d'Ecouen, où elle est citée depuis 1606.<sup>37</sup>

En somme, il est désormais difficile de considérer que la copie commandée en 1506 par Gabriel Gouffier, qui est aujourd'hui conservée au Musée national de la Renaissance d'Ecouen, et celle acquise avant 1510 par Georges I<sup>er</sup> d'Amboise constituent une seule et même œuvre. Il est plus raisonnable d'avancer que ces deux copies "françaises" du *Cenacolo* sont distinctes, laissant de ce fait inexplicitée l'histoire ultérieure de la version mentionnée à Gaillon. Après 1550, en effet, on ne sait pas ce qu'est devenue cette *Cène* que Georges I<sup>er</sup> d'Amboise avait ramenée de Milan.

### *La Cène aux armes de Louise de Savoie et de François d'Angoulême*

Une quatrième copie "française" – une tapisserie, aujourd'hui conservée au Vatican – reproduit fidèlement la table, la nature morte et les apôtres de la *Cène* de Santa Maria delle Grazie (fig. 5 ; tav. V).<sup>38</sup> Comme en attestent les motifs héraldiques, tissés dans la bordure qui entoure la composition originale, la tapisserie a été réalisée pour Louise de Savoie et pour son fils, François d'Angoulême, le futur François I<sup>er</sup>. La cordelière, qui relie la bordure et la reproduction du *Cenacolo*, est en effet l'un des emblèmes préférés de la maison de Savoie.<sup>39</sup> Louise en fait l'une de ses devises favorites, sans doute pour exprimer sa gratitude envers le franciscain François de Paule, dont elle avait imploré l'intercession afin de devenir mère. Constamment, on la rencontre dans les œuvres qui lui sont destinées, par exemple dans la *Vie des Roys et des Empereurs de Rome*, un manuscrit anonyme conservé à la Bibliothèque nationale de France (ms. fr. 1393,

37. La copie est mentionnée en 1606, dans la correspondance de Nicolas-Claude Fabri de Peiresc, lors d'une visite du château d'Ecouen : « dans la chapelle nous vîmes de belles peintures, & entr'autres la copie de la Cène, de Raphaël d'Urbain, tirée sur la pièce de tapisserie papale, que M. le Connétable [Anne de Montmorency] rendit à feu Pape Clément VIII ». Barthélémy Faujas de Saint-Fond, *Œuvres de Bernard Palissy, revues sur les exemplaires de la bibliothèque du roi avec des notes par MM. Faujas de Saint-Fond et Gobet*, Paris 1777, p. 465, note b. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, un dessin de Charles Percier, aujourd'hui conservé au Musée Antoine Vivenel de Compiègne (inv. 6022), révèle que le tableau est toujours accroché dans la chapelle du château d'Ecouen, sur le mur sud, à côté de la sacristie. Une mention manuscrite, apposée sur le dessin « copie du tableau de la Cène de Léonard de Vinci que l'on dit faite du temps du maître », résout l'erreur de Peiresc, qui avait confondu le *Cenacolo* avec la tenture des *Actes des apôtres* de Raphaël, que le connétable Anne de Montmorency avait volée, après le sac de Rome, puis rendue au pape. Voir Fagnart, *Léonard de Vinci en France* [n. 1], p. 157.

38. Fagnart, *Léonard de Vinci en France* [n. 1], pp. 159-164 et Ead., " Louise de Savoie et la Cène de Léonard de Vinci ", in *Léonard de Vinci. Romorantin. Le projet oublié*, actes du colloque organisé par le Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance et la ville de Romorantin-Lanthenay, Romorantin-Lanthenay 2010, à paraître.

39. Anne-Marie Lecoq, *François I<sup>er</sup> imaginaire. Symbolique et politique à l'aube de la Renaissance française*, Paris 1987, pp. 416-421.

f<sup>o</sup> 3). François adopte lui aussi la cordelière : en novembre 1514, à l'occasion des fêtes données en l'honneur du mariage de Louis XII et de Marie d'Angleterre, le prince est « accoustré et bardé d'argent descouppé sur satin blanc à cordelière d'argent ». <sup>40</sup> Plus tard, on la voit encore sur le pourpoint que porte le souverain dans le portrait réalisé par Jean et François Clouet vers 1525 (Musée du Louvre). En outre, dans la tapisserie du Vatican, Louise de Savoie est identifiée par les paires d'ailes, qui s'étendent sur les bordures horizontales de l'œuvre. Le vol est l'un des autres emblèmes préférés de la Française. <sup>41</sup> Elle l'a choisi parce que l'aile évoque le L de Louise par homophonie. Il rappelle aussi l'une de ses devises : « *Pennas dedisti, volabo et requiescam* », « tu m'as donné des ailes, je volerai et trouverai le repos ». <sup>42</sup> Comme la cordelière, le vol décore la plupart des biens qui ont appartenu à la duchesse d'Angoulême, par exemple la plaque de cuivre qui recouvrait le tombeau de son cœur à Notre-Dame de Paris, une œuvre qui a disparu mais que l'on connaît par un dessin de Roger de Gaignères (BnF, ms. fr. 20077, f<sup>o</sup> 44). Les deux monogrammes, situés aux angles inférieurs de la bordure de la tapisserie, se composent des quatre lettres « L-O-S-E ». Il convient de les déchiffrer en Louise-Orléans-Savoie-Epernay. Quant à François d'Angoulême, il est désigné par son animal emblématique, la salamandre, qui figure au centre des bordures verticales. <sup>43</sup> Dans la tapisserie conservée au Vatican, les salamandres ne sont pas couronnées, ce qui permet de conclure que l'œuvre a été commandée avant que François n'accède au trône, c'est-à-dire avant janvier 1515. Quant à l'écu royal, entouré du collier de l'Ordre de saint Michel, qui se trouve au centre de la composition, il a été ajouté dans un second temps, précisément en 1533, quand François, désormais roi de France, offre la tapisserie au pape Clément VII, afin de célébrer le mariage de son fils, Henri, avec la nièce du pape, Catherine de Médicis. <sup>44</sup> Ce don explique d'ailleurs le lieu actuel de conservation de la tapisserie. Les emblèmes qui sont figurés aux deux angles supérieurs de la bordure évoquent également le futur souverain français. Ils présentent un motif composé d'un axe vertical, coupé par trois perpendiculaires et entouré d'une sorte de huit, qui évoque sans doute schématiquement la cordelière de Savoie. On doit y voir un monogramme composé d'un quadruple « F » (pour François) ou combinant les « F » et les « L » (de Louise). Cet emblème se rencontre également sur la lame de l'épée que François I<sup>er</sup> a utilisée à Pavie (Paris, Musée de l'armée).

En somme, l'étude des emblèmes permet de situer la commande de la tapisserie du Vatican à 1515 au plus tard. Avant 1514 semble même constituer une

40. Alain Erlande-Brandenburg, « Les tapisseries de François d'Angoulême », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, (1974), pp. 19-31 : pp. 23-24.

41. Lecoq, *François I<sup>er</sup> imaginaire* [n. 39], pp. 470-474.

42. *Ibidem*, p. 470. La devise fait référence au Psaume LVI, verset 7 : « La crainte et l'épouvante m'assaillent et le frisson m'enveloppe. Je dis : oh ! Si j'avais les ailes de la colombe, je m'envolerais et je trouverais le repos. Voici je fuirais bien loin. Je m'échapperais en toute hâte, plus rapide que le vent impétueux ».

43. *Ibidem*, pp. 35-52.

44. Fagnart, *Léonard de Vinci en France* [n. 1], p. 161.

date plus adéquate encore : aucune allusion n'est faite à Claude de France (il n'y a pas de « C » dans les monogrammes par exemple), ce qui permet de supposer que la tapisserie a été commandée avant le mariage, soit avant mai 1514. A cette époque, ni Louise de Savoie, ni François d'Angoulême ne sont allés en Italie. Contrairement à Antoine Turpin, Gabriel Gouffier ou Georges I<sup>er</sup> d'Amboise, ils n'ont pas visité le couvent Santa Maria delle Grazie de Milan, ni vu la peinture murale de Léonard. Pourquoi et comment dès lors ont-ils manifesté un tel intérêt pour cette œuvre italienne ? Le goût de Louise pour les productions artistiques, notamment celles venues d'Italie, constitue sans doute une première réponse.<sup>45</sup> La dame a passé plusieurs commandes importantes dans le domaine des arts figurés. Ainsi, selon Giorgio Vasari, Andrea del Sarto lui aurait réalisé, pendant son séjour en France, un *Saint Jérôme* pénitent, qui a malheureusement disparu.<sup>46</sup> Une autre commande est passée à Girolamo della Robbia, entre 1518 et 1520, c'est-à-dire durant le premier séjour de l'artiste en France : pour la mère du roi, l'Italien exécute un retable montrant la *Naissance de la Vierge*, afin d'orner la chapelle du château de Cognac, fief des Angoulême et lieu de naissance de François (à l'avant-plan, on reconnaît Louise, dans le costume austère qu'elle a adopté depuis la mort de son mari).<sup>47</sup> L'intérêt pour la *Cène* de Santa Maria delle Grazie et pour Léonard, l'auteur de la composition originale, s'explique sans doute également par la propagande que mène alors Louise en faveur de François. A cette époque, elle prépare en effet son fils à l'exercice du pouvoir royal, et, à la cour, où François est placé d'abord sous la protection du maréchal Pierre de Rohan, puis sous celle de Georges I<sup>er</sup> d'Amboise et d'Artus Gouffier,<sup>48</sup> elle ne cesse de promouvoir l'idée que le jeune prince est le dauphin idéal. Ces années sont effectivement capitales : Louis XII commence à se préoccuper de sa mauvaise santé et de l'absence d'un fils pour lui succéder. En 1506, François est donc fiancé à Claude, la fille du roi, et ce malgré l'opposition de la reine Anne de Bretagne. Aussi, Louise acquiert le statut de « mère royale » et de « gardienne du dauphin » (à partir de 1512, après le dernier accouchement avorté d'Anne de Bretagne, François est d'ailleurs

45. Fagnart, « Louise de Savoie et la *Cène* de Léonard » [n. 38] et Ead., « Louise de Savoie et la chambre des Bucoliques », in *Louise de Savoie (1476-1531)*, Pascal Brioiest, Laure Fagnart et Cédric Michon éd., Rennes, à paraître. Nous préparons une enquête d'envergure dédiée aux collections d'objets et d'œuvres d'art de Louise de Savoie.

46. « Mais un jour, alors qu'il travaillait à un saint Jérôme pénitent pour la mère du roi, il reçut de Florence plusieurs lettres de sa femme et il commença, quelle qu'en fût la raison, à songer au départ ». Vasari, *Le vite de' più eccellenti* [n. 19] (trad. fr. par Chastel, VI, p. 70). Voir aussi Sydney Josph Freedberg, *Andrea del Sarto*, II, Cambridge 1963, p. 211 et John Shearman, *Andrea del Sarto*, II, Oxford 1965, p. 312.

47. Thierry Crépin-Leblond, « Le retable de la chapelle de Cognac et l'influence de Girolamo della Robbia en France », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, (1996), pp. 9-20 ; *France 1500. Entre Moyen Age et Renaissance*, catalogue de l'exposition (Paris, Galeries nationales du Grand Palais 2010-2011), Geneviève Bresc-Bautier, Thierry Crépin-Leblond, Elisabeth Taburet-Delahaye et Martha Wolff éd., Paris 2010, p. 206.

48. Robert J. Knecht, *Un prince de la Renaissance. François I<sup>er</sup> et son royaume*, Paris 1998, pp. 18-25 et Id., « Louise de Savoie (1476-1531) », in *Les conseillers de François I<sup>er</sup>*, Cédric Michon éd., Rennes 2011, pp. 173-186 : pp. 174-176.

explicitement appelé « Monsieur le dauphin »). En somme, il est probable qu'en commandant une œuvre reproduisant l'un des chefs-d'œuvre de la production artistique italienne, Louise rend hommage aux campagnes françaises en Italie, mais aussi au goût du roi : c'est à cette époque en effet que Léonard entre officiellement au service du roi de France (le 26 juillet 1507, rappelons-le, une lettre le désigne – pour la première fois – comme « nostre chier et bien amé Leonard de Vinci, nostre peintre et ingénieur ordinaire »)<sup>49</sup> ; c'est probablement aussi à ce moment que la première version de la *Vierge aux rochers* entre dans la collection royale française.<sup>50</sup> A la cour, les familiers de Louis XII – dont certains avaient personnellement participé à la conquête du Milanais – devaient évoquer ce lien de plus en plus étroit qui était en train de se tisser entre l'un des artistes les plus célèbres d'Italie et le roi de France. En commandant la tapisserie aujourd'hui conservée au Vatican, Louise fait peut-être écho à cet attachement, démarche prémonitoire quand on sait qu'elle parviendra, quelques années plus tard, à faire venir Léonard en France, au service de son fils.<sup>51</sup>

### *La Cène du réfectoire du couvent des Cordeliers de Blois*

La *Cène* qui ornait autrefois le réfectoire du couvent des Cordeliers de Blois (fig. 6) ne peut pas être considérée comme une copie fidèle du *Cenacolo* : les attitudes des apôtres n'y sont pas exactement reproduites.<sup>52</sup> Elle n'en demeure pas moins digne d'intérêt. Elle s'inspire de la peinture murale milanaise d'un point de vue iconographique et contextuel (les deux œuvres sont peintes sur le mur d'un réfectoire conventuel) d'une part, elle a été exécutée dans le couvent attenant au château de Blois, où le roi de France réside alors le plus régulièrement, d'autre part. Dévoilée en septembre 1948, lors de la démolition de l'ancien couvent des Cordeliers de Blois, la *Cène*, cachée sous un badigeon à la chaux, ornait le mur ouest du réfectoire. Il n'en subsistait alors que le décor et le sol du cénacle, le corps des apôtres et la table. Déposée deux années plus tard, en 1950, seule la partie droite de la composition a été sauvée, le morceau de peinture est aujourd'hui conservé au Musée des Beaux-Arts de Blois.

Le commanditaire de cette peinture murale est inconnu. Pourrions-nous envisager une commande émanant de Louis XII ? L'extrême proximité entre l'emplacement du couvent et celui de la résidence de la cour française plaide en faveur de cette hypothèse. Par ailleurs, le couvent des Cordeliers, fondé

49. Villata, *Leonardo da Vinci. I documenti* [n. 5], n. 247.

50. Certains historiens s'accordent en effet pour considérer que, vers 1508, Louis XII aurait acquis le tableau par l'intermédiaire de Charles II d'Amboise, qui l'aurait obtenu après qu'une copie (la version de Londres) ait enfin été achevée et soit finalement exposée à San Francesco Grande. Voir Fagnart, *Léonard de Vinci en France* [n. 1], pp. 57-58.

51. Jan Sammer, « L'invitation du roi », in *Léonard de Vinci & la France*, catalogue de l'exposition (Amboise, Château du Clos Lucé 2009-2010), Carlo Pedretti éd., Firenze 2009, pp. 29-33.

52. Fagnart, *Léonard de Vinci en France* [n. 1], pp. 164-167.

vers 1256, a toujours bénéficié de la faveur de la maison d'Orléans.<sup>53</sup> En 1408, l'église conventuelle accueille la sépulture de Valentine Visconti, la grand-mère de Louis XII. Marie de Clèves, épouse de Charles d'Orléans et mère de Louis XII, lègue des terres aux Cordeliers avant d'être également enterrée, en 1487, dans le monastère. Pendant le premier quart du XVI<sup>e</sup> siècle, sous le règne de Louis XII, d'importants travaux sont conduits dans le couvent : une chapelle est construite au nord de la nef ; la voûte d'ogives est ornée d'une clé et d'un décor avec des volutes et des feuillages, typiques de cette époque ; le réfectoire est rénové. L'exécution de la détrempe s'inspirant du *Cenacolo* dans le réfectoire est certainement contemporaine de ces aménagements. Aussi, il serait séduisant d'associer la commande de cette peinture murale au souverain, même si, dans l'état actuel des connaissances, aucun document n'atteste que Louis XII soit lié à la réalisation de la *Cène* de Blois.

Somme toute, la conquête française du duché de Milan en 1499-1500 donne aux Français l'occasion de rencontrer Léonard et d'admirer l'un de ses chefs-d'œuvre dans le domaine de la peinture. Cette œuvre – le *Cenacolo* – les Français vont particulièrement l'apprécier, au point d'en commander des copies fidèles. Ces copies sont des « copies souvenirs », des « copies memorandum ». Pour ces Français, il s'agit de conserver le souvenir de l'une des peintures les plus célèbres d'Italie. Ainsi, à défaut de posséder l'original, ces amateurs pourront accrocher dans leurs demeures la copie d'une œuvre aussi renommée. Le prestige du *Cenacolo*, notamment ses qualités d'invention, rejaillit même ici sur les copies, qui acquièrent un statut comparable à celui d'un original (les commanditaires sont prestigieux, très souvent, on connaît l'histoire ancienne des œuvres, on les mentionne dans les sources et la littérature contemporaines). Il s'agit sans doute aussi d'imiter, voire de promouvoir, le goût du roi. Au début du XVI<sup>e</sup> siècle, Léonard et ses œuvres bénéficient de la faveur des rois de France et, parmi toutes les œuvres du maître, c'est la *Cène* qui remporte alors tous les suffrages auprès des Français. Dès lors, leur engouement pour le *Cenacolo* s'explique aussi par les principes d'imitation qui règlent la vie de la cour : Louis XII a peut-être voulu amener l'original en France ; ses proches, tels que le cardinal Georges I<sup>er</sup> d'Amboise, Louise de Savoie et François d'Angoulême, acquièrent des copies du chef-d'œuvre ; certains fonctionnaires royaux et ecclésiastiques du temps, comme Antoine Turpin et Gabriel Gouffier, leur emboîtent le pas, en commandant eux aussi des versions du *Cenacolo*.

53. Annie Cosperec, *Blois. La forme d'une ville*, Paris 1994, pp. 77-78.

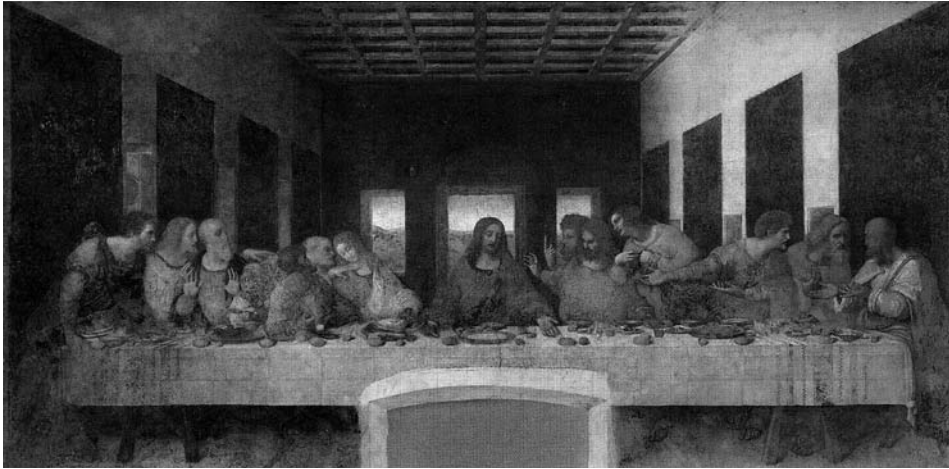


1. Léonard de Vinci, *Le Portrait d'une dame de la cour de Milan*, 1495-1496. Paris, Musée du Louvre.



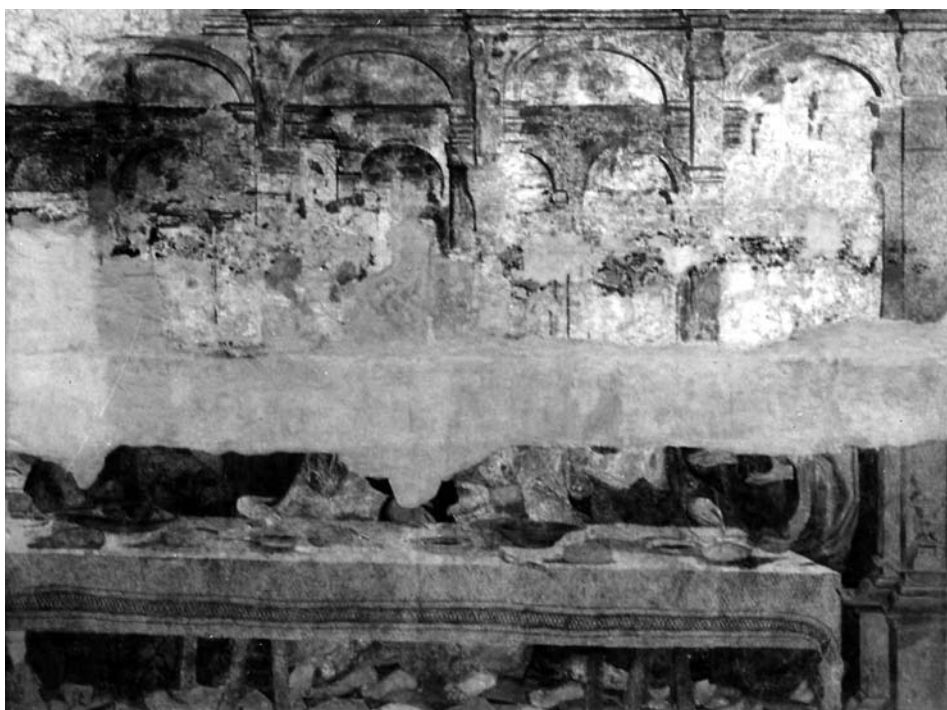
2. Léonard de Vinci et atelier, *La Vierge au dévidoir*, 1501-1506/1507. Ecosse, Drumlanrig Castle, Collection du duc de Buccleuch.





3. Léonard de Vinci, *La Cène*, entre 1494 et 1498. Milan, Réfectoire du couvent Santa Maria delle Grazie.

4. Marco d'Oggiono, *La Cène aux armes de Gabriel Gouffier*, 1506. Ecouen, Musée national de la Renaissance.



5. Manufacture des anciens Pays-Bas méridionaux, *La Cène à l'emblématique de Louise de Savoie et de François d'Angoulême*, entre 1508 et 1514. Vatican, Pinacoteca dei Musei Vaticani.

6. Ecole française (?), *La Cène* (partie droite de la composition), premier quart du XVI<sup>e</sup> siècle. Blois, Musée des Beaux-Arts.