

En s'effaçant soi-même, par la disparition de son autoportrait et de son monogramme et par sa soumission au style graphique de Dürer, Goltzius pouvait se réintroduire dans son œuvre, confiant dans le fait que, contre toute évidence, son public la reconnaîtrait pour sienne. D'un style subtilement plus contemporain que le reste de la composition le portrait de Goltzius s'inscrivait dans le passé biblique comme dans celui de l'histoire de l'art. Cet anachronisme évident était construit sur une citation au carré: Goltzius, empruntant la pratique de l'autoportrait à Dürer même, qui, dans plusieurs de ses tableaux religieux s'auto-représenta au milieu des personnages sacrés, porta cette pratique à un suprême degré de raffinement, contrefaisant un original fictif qui avait tout pour être un vrai Dürer<sup>90</sup>.

Ilaria ANDREOLI  
Institut National d'Histoire de l'Art

## LES COPIES DE LA CÈNE DE LÉONARD DE VINCI

La *Cène* que Léonard de Vinci peint, entre 1494 et 1498, dans le réfectoire du couvent Santa Maria delle Grazie à Milan connaît une renommée immédiate et continue depuis plus de six siècles<sup>1</sup>. En témoignent les innombrables «copies» qui en ont été exécutées, de tout temps, dans différentes techniques et avec plus ou moins de déférence. Il ne s'agit pas de définir une fois encore les innombrables acceptions que recouvre ce mot. Indiquons seulement que la notion de faux ne s'appliquera jamais au domaine dont il sera question ici puisqu'aucune intention frauduleuse n'a présidé à la réalisation des œuvres que nous évoquerons. Signalons aussi qu'il n'existe pas de «réplique exacte» de la *Cène* de Léonard: parmi toutes les reproductions anciennes de la peinture murale – elles sont nombreuses pourtant; pour le XVI<sup>e</sup> siècle seulement, on en dénombre plus d'une cinquantaine<sup>2</sup> – aucune n'est considérée comme autographe, aucune n'ayant été exécutée par le maître lui-même, ou du moins partiellement, dans son atelier et/ou sous sa direction. En outre, aucune copie ancienne de la *Cène* ne reproduit exactement l'ensemble de la composition. Il ne s'agit donc pas de «copies exactes», d'œuvres qui présentent une parfaite similitude avec le modèle. Dans tous les cas, l'artiste – qu'il soit un élève de Léonard ou un peintre qui ne l'a jamais fréquenté – distingue sa réalisation de

<sup>1</sup> Les études sur la *Cène* de Léonard sont innombrables. Pour une synthèse et pour la bibliographie antérieure, voir P. Brambilla Barcilon et P. C. Marani, *Leonardo. L'Ultima Cena*, Milan, 1999 et Catalogue de l'exposition *Il Genio e le Passioni. Leonardo e il Cenacolo. Precedenti, innovazioni, riflessi di un capolavoro*, P. C. Marani dir., Palazzo Reale, Milan, 2001.

<sup>2</sup> Sur les copies de la *Cène* de Léonard, en plus de la bibliographie déjà mentionnée, C. Horst, «L'Ultima Cena di Leonardo nel riflesso delle copie e delle imitazioni», *Raccolta Vinciana*, xiv, 1930-1934, p. 118-200, E. Möller, *Das Abendmal des Lionardo da Vinci*, Baden-Baden, 1952, L. Steinberg, «Leonardo's Last Supper», *Art Quarterly*, xxxvi, 4, hiver 1973, p. 297-410 et Catalogue de l'exposition *Leonardo's Last Supper: precedents and reflection*, D. A. Brown dir., National Gallery of Art, Washington, 1983.

<sup>90</sup> Voir Koerner, *Albrecht Dürer, op. cit.*, p. 28

l'original : il réduit les dimensions, il enrichit le décor du cénacle, il transforme certains motifs et postures, il agrémente la table de nouveaux aliments, il en modifie parfois même la signification. Aussi, exécute-t-il une « copie libre », une œuvre où l'imitation de l'original côtoie l'apport personnel. Enfin, rappelons qu'aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, dans le domaine des arts, la copie bénéficie d'un statut privilégié : les amateurs se constituent des cabinets dans lesquels les copies, reconnues comme telles, sont parfois estimées comme des originaux. Ainsi, pour ne citer qu'un exemple parmi tant d'autres, en 1660, Antoine Mignard possédait une « Nativité de Nostre Seigneur, d'après Annibal Carrache avec très grand soin, valant la somme de quinze cens livres tournois », soit un prix à peine inférieur à un original important du même Carrache<sup>3</sup>. Autre fait significatif : au début du XVII<sup>e</sup> siècle, pour orner sa demeure parisienne, Sébastien Zamet, le grand pourvoyeur des finances d'Henri IV, préfère commander des copies de tableaux qui sont alors conservés dans le cabinet du roi plutôt que des originaux d'artistes actifs au même moment à Fontainebleau<sup>4</sup>. Zamet aurait pourtant pu s'adresser à ces peintres puisqu'il occupe aussi la charge de surintendant du château de Fontainebleau. Sans doute faut-il déceler ici une démarche d'imitation du goût du roi, dans laquelle, nous y reviendrons, la copie joue un rôle prépondérant.

#### LES PREMIÈRES COPIES DE LA CÈNE : LES GRAVURES MILANAISES

Les plus anciennes copies de la *Cène* qui nous sont parvenues sont des estampes. Ces gravures constituent une exception puisque, contrairement aux œuvres de Raphaël ou à celles de Titien, les tableaux et les dessins de Léonard n'ont pas systématiquement été reproduits sous la forme d'estampes. En effet, au XVI<sup>e</sup> siècle, à l'exception de la *Cène*, seul le motif central de la *Bataille d'Anghiari*, à savoir la *Lutte pour l'étendard*, a été gravé. Il faut attendre le XVII<sup>e</sup> siècle pour voir la première gravure montrant la *Joconde* (elle apparaît dans la traduction française du *Trattato della pittura*, qui est édité à Paris, en 1651, dans

<sup>3</sup> A. Schnapper, *Curieux du Grand Siècle. Collections et collectionneurs dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1994, p. 61.

<sup>4</sup> C. Grodecki, « Sébastien Zamet, amateur d'art », in Actes du colloque *Les arts au temps d'Henri IV. Colloque de Fontainebleau organisé par l'Association Henri IV et le Musée national du château de Fontainebleau*, Paris, 1992, p. 185-258.

lequel elle illustre le chapitre consacré à l'incidence de la lumière sur la représentation d'un visage). De même, la première estampe connue du *Saint Jean-Baptiste* date des environs de 1650. Elle est réalisée par Jean Boulanger, à la demande du banquier Jabach, qui fait reproduire les tableaux qu'il avait achetés après l'exécution du roi Charles I<sup>er</sup> d'Angleterre, sans doute pour faciliter la vente de ces mêmes tableaux<sup>5</sup>. En somme, l'exceptionnelle renommée de la *Cène* s'explique sans doute aussi par le fait que, parmi toutes les œuvres de Léonard, il s'agit de l'une des rares peintures qui ait été gravée, et ce dès la fin de sa réalisation.

Quatre estampes reproduisant la *Cène* nous sont parvenues<sup>6</sup>. Toutes milanaises, elles sont quasiment contemporaines à l'original. La première est datée de la fin du XV<sup>e</sup> siècle. Malgré la fidélité de la reproduction, quelques variantes sont à mentionner : les tapisseries, qui, à Milan, décorent les murs du cénacle, ne sont pas imitées ; le format carré de l'estampe induit d'une part une perspective plus étroite, d'autre part, une disposition des apôtres plus serrée ; au centre de la table, est accroché un cartel avec l'inscription *Amen Dico Vobis Quia unum / Vestrum me traditurus est*, qui explicite le moment représenté, à savoir l'annonce de la trahison de Judas. Toutefois, dans la gravure, et ce de façon paradoxale par rapport à la présence de cette inscription, on trouve une allusion au rite eucharistique. Dans l'estampe, la main droite du Christ est représentée comme sa main gauche, c'est-à-dire selon le geste liturgique de l'Eucharistie, alors que, dans la peinture murale, la main droite de Jésus s'approche d'un morceau de pain, évoquant de cette façon la désignation du traître. Ainsi, malgré l'inscription qui rappelle l'intention de Léonard, le graveur a modifié certains motifs de la peinture murale afin que le sens liturgique de l'épisode religieux ne soit pas négligé. La seconde copie gravée de la *Cène* est attribuée au milanais Giovan Pietro da Birago [fig. 1].

<sup>5</sup> L. Fagnart, *Léonard de Vinci en France. Collections et collectionneurs (XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*, Rome, 2009, p. 97 et 98.

<sup>6</sup> A. M. Hind, *Early Italian engraving. A critical catalogue with complete reproduction of all the prints described*, v, Londres, 1948, p. 88 et 89, n° 9-11 et vi, 1948, planches 616-619 ; C. Alberici, *Catalogue de l'exposition Leonardo e l'incisione. Stampe derivate da Leonardo e Bramante dal XV al XIX*, Castello Sforzesco, Milan, 1984, p. 59-61 ; M. J. Zucker, *The Illustrated Bartsch. Early Italian masters*, 24/4, New York, 1999, p. 107-111, n° 001 ; Cat. exp. Milan 2001, p. 172-177, n° 42-45 et Fagnart, 2009, p. 172 et 173.



Fig. 1 : Giovan Pietro da Birago, *La Cène*, fin du xv<sup>e</sup> siècle, gravure au burin, 22 x 44 cm, Vienne, Graphische Sammlung der Albertina (inv. 1942/57 H.9).

Bien que son format rectangulaire soit plus conforme à l'original, l'estampe présente les mêmes différences par rapport au modèle que la gravure précédente, notamment en ce qui concerne la position des mains du Christ. En outre, un chiot, qui ronge un os, a été ajouté aux pieds de Simon. L'animal, symbolisant la fidélité, renforce par contraste la félonie de Judas. Ce motif, qui apparaîtra souvent dans les versions flamandes de la *Cène* d'après Léonard, est l'un des éléments qui participe à la sécularisation du sujet. La troisième gravure milanaise reproduisant la *Cène* comprend un chat. Par ailleurs, des rosettes décorent les caissons du plafond et des portes, surmontées de médaillons avec l'Ange et la Vierge de l'Annonciation, remplacent les tapisseries. La dernière gravure est celle qui s'individualise le plus par rapport à l'original : à l'avant-plan, on trouve une souris ; le mur du fond du cenacle est percé d'une double colonnade, avec trois arcs en plein cintre, à travers lesquels se déploie un paysage avec des constructions évoquant le chemin de croix. Au sommet de l'ensemble, la scène du *Christ au jardin des oliviers* est entourée de la représentation de deux prophètes.

Aussi, on le voit, alors même que ces quatre gravures reproduisent fidèlement les apôtres de Milan et leurs attitudes, ces estampes sont bien loin de se conformer à la peinture murale de Léonard. Elles ont non seulement perdu la sobriété et la monumentalité qui caractérisent l'ori-

ginal mais aussi une partie de sa signification. En effet, dans la peinture murale, le Toscan représente les secondes qui suivent l'annonce de la trahison de Judas, et non, comme on le fait alors habituellement, la désignation du traître ou l'institution de l'Eucharistie. Le maître dépeint d'ailleurs un moment extrêmement précis, qui est décrit dans l'Évangile selon Jean (XIII, 21) : « en vérité, en vérité, je vous le dis, l'un d'entre vous me livrera. Les disciples se regardaient les uns les autres, ne sachant de qui il parlait. Un de ses disciples était installé contre Jésus. Simon-Pierre lui fait signe et lui dit : « Demande quel est celui dont il parle » ». Ainsi, Léonard a montré l'instant où Pierre se penche vers Jean afin de lui demander d'interroger le Christ sur le nom du traître. On comprend alors pourquoi les apôtres ne sont plus statiques et passifs, comme dans les figurations précédentes du thème, et pourquoi ils réagissent avec force et vigueur. Finalement, puisque, dans les gravures, la *Cène* est confrontée à d'autres épisodes religieux (l'Annonciation ou le Christ au jardin des oliviers) et que la disposition des mains du Christ rappelle le geste liturgique de l'Eucharistie, ces estampes acquièrent le statut d'images dévotionnelles, et non d'œuvres réalisées dans le seul but de reproduire la peinture murale milanaise. Quoi qu'il en soit, mais cela est probablement lié, la diffusion de ces estampes est bien attestée, en Italie et au-delà des Alpes. En témoigne la correspondance d'Abraham Ortelius : dans une lettre, datée du 4 août 1580, son ami Georges Braun lui demande de lui envoyer une gravure de la *Cène* de Léonard<sup>7</sup>. Un dessin de Rembrandt confirme la large circulation, au nord des Alpes, de gravures reproduisant le *Cenacolo*. Dans la feuille, qui est conservée au Metropolitan Museum of Art de New York<sup>8</sup>, le Hollandais reproduit la peinture murale de Santa Maria delle Grazie, ajoutant, à l'avant-droit, le chien que l'on rencontre dans la gravure de Giovan Pietro da Birago. Or, on le sait, Rembrandt n'a jamais séjourné en Italie mais il possédait, comme l'indique un inventaire de ses biens dressé en 1656, une riche collection de dessins et de gravures d'artistes italiens<sup>9</sup>. Et, en raison de la présence de l'animal, on peut supposer que

<sup>7</sup> A. Ortelius, *Abrahami Ortelii et virorum eruditorum ad eundem et ad Jacobum Colium Ortelianum Epistulae. Cum aliquot aliis epistulis et tractatibus quibusdam ab utroque collectis (1524-1628)*, J. H. Hessels éd., Cambridge, 1887, p. 230-232, n° 96. Cat. exp. Washington, 1983, cat. 15.

<sup>8</sup> K. Clark, *Rembrandt and the Italian Renaissance*, New York, 1966, p. 193-209 et E. Starcky, *Le cabinet des dessins. Rembrandt. Les figures*, Paris, 1999, p. 108-119.

<sup>9</sup> Fagnart, 2009, p. 151-197.

Rembrandt avait acquis la gravure de Giovan Pietro da Birago avant de l'imiter.

#### LES COPIES « FRANÇAISES » DE LA CÈNE

Parmi la cinquantaine de copies de la Cène qui ont été réalisées au XVI<sup>e</sup> siècle, plusieurs ont été exécutées à la demande de Français<sup>10</sup>. Ces derniers découvrent le *Cenacolo* à l'occasion des guerres d'Italie, spécialement lors de la conquête du Milanais. En septembre 1499, Louis XII et sa cour séjournent quelques semaines dans la cité lombarde et visitent le couvent Santa Maria delle Grazie. Émerveillé en voyant la Cène, le souverain aurait trouvé la peinture murale si admirable qu'il exigea qu'on la détache de son support afin de l'amener en France. C'est du moins ce que raconte l'humaniste Paolo Giovio, dans la *Leonardi Vincii Vita* qu'il rédige aux environs de 1527 :

*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>11</sup>.

Cette curieuse histoire – qui sera reprise dans la plupart des commentaires postérieurs sur la peinture murale, notamment par Giorgio Vasari<sup>12</sup> – relève de la rhétorique littéraire. D'abord, aucune autre source n'enregistre la requête royale. Ensuite, l'anecdote relève des *topoi* de la littérature artistique puisqu'un commentaire identique se rencontre dans

<sup>10</sup> Fagnart, 2009, p. 151-197.

<sup>11</sup> « On raconte que le roi Louis, en admiration devant le repas du Christ et de ses disciples peint sur le mur à Milan, éprouva un tel désir de posséder cette peinture qu'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 ». P. Giovio, *Leonardi Vincii Vita*, vers 1527 (éd. par R. Meregazzi, Paolo Giovio. *Gli elogi degli uomini illustri (letterati-artisti-uomini d'arme)*, Rome, 1972, p. 229).

<sup>12</sup> *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'avesino 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. G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Florence, 1568 (P. Della Pergola, L. Grassi et G. Previtali eds, III, Novare, 1967, p. 398).*

le chapitre xxxv de l'*Histoire naturelle* de Pline l'Ancien. L'auteur y indique que l'empereur Caligula tomba amoureux d'une peinture représentant Atalante et Hélène nues à un tel point qu'il désira détacher la fresque du mur du temple de Lanuvium où elle avait été peinte<sup>13</sup>.

Quoi qu'il en soit, même si le récit de Paolo Giovio a été imaginé afin d'illustrer le génie de Léonard, la renommée de la Cène auprès des Français est bien attestée. En effet, plusieurs Français, qui séjournent à Milan car ils occupent une charge dans l'administration du duché lombard, vont commander des copies de la peinture murale, qu'ils rapporteront en France.

Le 29 mai 1503, soit quelques années seulement après la fin de l'exécution de l'original, Antoine Turpin, que l'acte archivé désigne comme trésorier du duc de Milan, commande une copie de la Cène à Bramantino :

*retrahere seu retrahi facere mensam duodecim apostolorum depinctam in refectorio monasterii seu ecclesie sancte Marie gratiarum Mediolani syte extra portam vercelinam Mediolani ad similitudinem dicte picture*<sup>14</sup>.

Le document précise que le peintre lombard recevra cent écus pour exécuter la copie sur une toile, que le mécène lui fournira. Les dimensions de l'œuvre – qui, on le voit, devra fidèlement reproduire l'original – ne sont pas indiquées. Malheureusement, alors qu'il s'agit de la plus ancienne copie peinte connue de la Cène de Léonard, seul l'acte de commande témoigne de son existence. De ce fait, sa qualité d'exécution, son histoire ultérieure et, surtout, son degré de fidélité par rapport au modèle demeurent inconnus.

Une autre commande atteste de la précocité de l'intérêt des Français pour la peinture murale de l'Italien. Le 16 juin 1506, comme l'indique un

<sup>13</sup> *Similiter Lanuui, ubi Atalante et Helena comminus pictae sunt nudaae ab eodem artifice, utraque excellentissima forma, sed altera ut uirgo, ne ruinis quidem templi concussae. Gaius princeps tollere cas conatus est libidine accensus, si tectorii natura permisisset, Pline l'Ancien, *Histoire naturelle, Livre xxxv. La peinture*, 17 et 18 (trad. fr. de J.-M. Croisille, introduction et notes de P.-E. Dauzat, Paris, 1997, p. 16 et 17).*

<sup>14</sup> « 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 Milan, situé près de la porte Vercellina, et ce de manière tout à fait semblable à la dite peinture ». Milan, Archivio di Stato, Fondo Notarile, notaire Francesco Moriggi, fol. 6190, 29 mai 1503. À ce propos, Fagnart, 2009, p. 154-156.

acte qui nous est parvenu, Gabriel Gouffier commande une copie de la Cène à Marco d'Oggiono, l'un des élèves de Léonard: *Item che dicto magistro sia obligato in dicto termino a depingere uno cenacolo in tella largo brazza X et alto brazza V a similitudine di quello ch'è dipinto al monasterio de li Grattii di Milano*<sup>15</sup>. Selon ce document, la peinture devait présenter les trois-quarts de la taille de l'original, c'est-à-dire une œuvre d'environ 345 sur 660 cm. Comme dans le cas de la copie réalisée pour Antoine Turpin, la fidélité par rapport au modèle est exigée.

Cette œuvre correspond à la version qui est aujourd'hui conservée au Musée national de la Renaissance à Écouen<sup>16</sup>: les blasons peints sur les tréteaux de la table sont en effet ceux de Gabriel Gouffier, chanoine puis doyen de Sens, qui, au début du XVI<sup>e</sup> siècle, séjourne à Milan, où les archives le désignent en tant que protonotaire apostolique. Pendant longtemps, il a été considéré – nous de même dans d'autres pages<sup>17</sup> – que cette copie correspondait à celle qui est répertoriée en novembre 1540 et en août 1550, dans les inventaires enregistrant les biens meubles conservés dans le château de Gaillon, demeure que l'influent cardinal Georges I<sup>er</sup> d'Amboise transforme et décore à partir de 1502. Gabriel Gouffier, dont les liens avec le cardinal de Rouen sont attestés puisqu'il obtient sa charge de chanoine grâce à une permission spéciale que le prélat lui avait octroyée<sup>18</sup>, aurait effectivement pu servir d'intermédiaire lors de la commande d'une version de la Cène, destinée en fait à Georges d'Amboise. Des recherches récentes, menées par Audrey Nassieu Maupas, viennent renouveler la question<sup>19</sup>. D'abord,

<sup>15</sup> «Item le dit maître s'engage en ces termes de peindre un cenacolo sur toile, large de 10 brasses et haute de cinq brasses, de façon identique à celui qui est peint dans le monastère aux Grâces de Milan». Milan, Archivio di Stato, Fondo Notarile, notaire Nicolo Draghi, fol. 3019, 16 juin 1506.

<sup>16</sup> Une image est visible via <http://www.photo.rmn.fr>.

<sup>17</sup> Fagnart, 2009, p. 156-159.

<sup>18</sup> 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. À ce propos, D. Cailleaux, *La Cathédrale en chantier. La construction du transept de Saint-Étienne de Sens d'après les comptes de la fabrique 1490-1517*, Paris, 1999, p. 93-94 et 102.

<sup>19</sup> A. 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>*, F. Elsig éd., Milan, 2011, p. 255-265. Voir aussi L. Fagnart, «Le roi Louis, en admiration devant le repas du Christ à Milan. Les Français et la Cène de Léonard de Vinci», in *Actes du colloque Le duché de Milan et les commanditaires français (1499-1521)*, organisé par l'Université de Genève (Genève, 30 et 31 mars 2012), sous presse.

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 Écouen, «d'argent à la bande fuselée de sable» 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 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'Écouen, où elle est citée depuis 1606<sup>20</sup>. En somme, il est désormais difficile de considérer que la copie commandée en 1506 par Gabriel Gouffier et celle acquise 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 inexplicé 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.

Une autre copie de la Cène, une tapisserie [fig. 2], est conservée dans les collections vaticanes depuis 1533. Elle a été réalisée dans le premier quart du XVI<sup>e</sup> siècle pour l'entourage direct de Louis XII<sup>21</sup>. Les comman-

<sup>20</sup> La copie est mentionnée en 1606, dans la correspondance de Nicolas-Claude Fabri de Peiresc, lors d'une visite du château d'Écouen: «dans la chapelle nous vîmes de belles peintures, & entr'autres la copie de la Cène, de Raphaël d'Urbin, tirée sur la pièce de tapisserie papale, que M. le Connétable [Anne de Montmorency] rendit à feu Pape Clément VIII». B. 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'Écouen, 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, 2009, p. 157.

<sup>21</sup> Fagnart, 2009, p. 159-164.

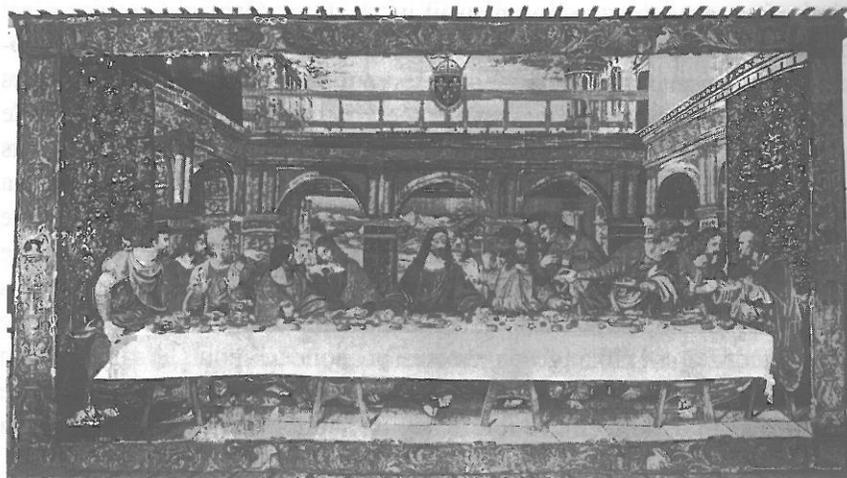


Fig. 2 : Manufacture des anciens Pays-Bas méridionaux, *La Cène aux armes de François d'Angoulême et de Louise de Savoie*, entre 1505 et 1515, tapisserie, 500 x 905 cm, Vatican, Pinacoteca dei Musei Vaticani.

ditaires sont même des familiers du souverain puisqu'il s'agit de François d'Angoulême, le futur François I<sup>er</sup>, et de sa mère, Louise de Savoie. On connaît l'identité des commanditaires grâce aux emblèmes qui figurent sur la bordure de la tapisserie : les cordelières, les salamandres, les monogrammes et les paires d'ailes se réfèrent à Louise de Savoie et à son fils. Puisque les salamandres n'y sont pas couronnées, la commande de la copie date d'avant 1515, date du couronnement de François I<sup>er</sup>. Installé à la cour de Blois à partir d'août 1507, l'héritier présomptif de la couronne de France a pu connaître le chef-d'œuvre de Léonard par l'intermédiaire de l'une des répliques déjà amenée en France. Quoi qu'il en soit, la commande d'une copie de l'une des œuvres italiennes les plus fameuses du temps est sans doute liée à la formation du futur souverain.

Sous le règne de François I<sup>er</sup>, l'intérêt des Français pour le chef-d'œuvre de Léonard ne faiblit pas. En témoigne la copie qui est conservée dans la chapelle des fonds de la cathédrale de Troyes [fig. 3]<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> Fagnart, 2009, p. 167-169.



Fig. 3 : École troyenne, *La Cène*, entre 1519 et 1527, huile sur bois, 122 x 200 cm, Troyes, Chapelle des fonds baptismaux de la cathédrale Saint-Pierre et Saint-Paul.

Comme l'atteste le blason peint à gauche, au sommet des piliers situés derrière la table du cenacle, la peinture a été commandée par Guillaume Petit, évêque de Troyes de 1519 à 1527. Elle a été sans doute réalisée vers 1523-1524, au moment où des travaux sont conduits dans la chapelle des fonds de la cathédrale. À la différence d'autres amateurs du *Cenacolo*, Petit n'a jamais séjourné à Milan mais il occupe, dès 1509, de hautes fonctions à la cour de France. Prieur du couvent de Blois puis prédicateur renommé, cet ecclésiastique est le confesseur de Louis XII et de François I<sup>er</sup>.

Les circonstances de la commande de la copie de la *Cène* qui est conservée dans l'église Saint-Germain-l'Auxerrois à Paris [fig. 4], au moins depuis 1651, demeurent inconnues<sup>23</sup>. Cette version du *Cenacolo* a longtemps été associée au mécénat de François I<sup>er</sup>. En fait, la présence de signatures, notamment composées du mot Burdelot, qui sont situées à l'angle inférieur droit du tableau, semble résoudre le problème de l'identité du commanditaire. Le nom de Burdelot est en effet celui d'une

<sup>23</sup> Fagnart, 2009, p. 169-172.

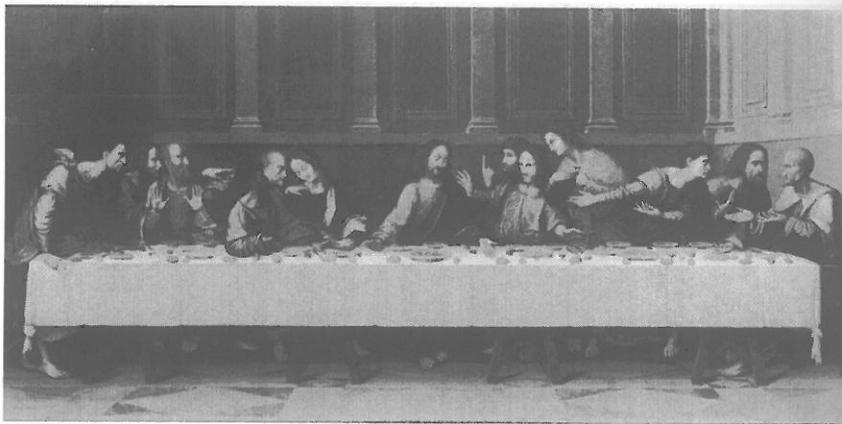


Fig. 4 : Entourage de Cesare Magni, *La Cène*, huile sur bois, 116 x 240 cm, Paris, Sacristie de l'église Saint-Germain l'Auxerrois.

dynastie tourangelle, qui compte parmi ses membres des notaires, des secrétaires du roi et des conseillers au Parlement de Paris. L'un d'entre eux, Jean v Burdelot, demeure à Milan où il occupe l'office de procureur général du Sénat de Milan, jusqu'en janvier 1519. Il serait séduisant de penser que cet officier royal a commandé, comme d'autres Français en charge à Milan, une copie de la *Cène*, parvenue on ne sait dans quelles circonstances à Saint-Germain-l'Auxerrois. Son nom a pu être apposé sur le panneau à l'époque de sa réalisation ou plus tard, par l'un de ses descendants. Quoi qu'il en soit, il est intéressant de constater que cette œuvre bénéficie, au XVII<sup>e</sup> siècle, d'une notoriété assurée, et ce en tant que copie. Dans son *Idée de la perfection de la peinture*, publié au Mans en 1662, Roland Fréart de Chambray signale : « dans la Paroisse Royale de saint Germain à Paris, une excellemment bonne copie de cette Cène, que quelques uns croyait estre de la propre main de Leonard de Vinci »<sup>24</sup>. De même, en 1665, dans son *Journal de voyage du cavalier Bernin en France*, Paul Fréart de Chantelou rapporte la visite du Bernin à Saint-

<sup>24</sup> R. Fréart de Chambray, *Idée de la perfection démontrée par les principes de l'art et par des exemples conformes aux observations que Plin et Quintilien ont faites sur les plus célèbres tableaux des anciens peintres, mis en parallèle à quelques ouvrages de nos meilleurs peintres modernes, Léonard de Vinci, Raphaël, Jules Romain, et le Poussin*, Le Mans, 1662, p. 129.

Germain-l'Auxerrois, où ils ont vu la copie de la *Cène* : « Mardi 22 septembre 1665. Nous sommes entrés dans Saint-Germain. Je lui ai montré la copie de la Cène de Léonard de Vinci, qui est près de la porte qui regarde le midi, qu'il a trouvée en fort mauvais jour »<sup>25</sup>.

Somme toute, les copies de la *Cène* que les Français commandent au XVI<sup>e</sup> siècle sont des « copies souvenirs », des « copies memorandum ». Pour ces derniers, il s'agit de conserver l'image de l'une des œuvres les plus célèbres d'Italie. Ainsi, à défaut de posséder l'original, ces amateurs seront-ils fiers d'accrocher dans leurs demeures la copie d'une peinture aussi renommée. Le prestige du *Cenacolo*, notamment ses qualités d'invention, rejaillit sur les répliques, qui acquièrent un statut comparable à celui d'un original. Les commanditaires sont d'ailleurs prestigieux et, très souvent, on connaît l'histoire ancienne des œuvres ou on les mentionne dans la littérature contemporaine. Il s'agit sans doute aussi d'imiter 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<sup>26</sup>. 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, Gabriel Gouffier, Guillaume Petit et peut-être Jean Burdelot, leur emboîtent le pas, en commandant eux aussi des versions du *Cenacolo*.

#### LES COPIES « FLAMANDES » DE LA CÈNE

Mais la diffusion de la peinture murale de Léonard ne s'arrête pas aux frontières du royaume de France. En effet, plusieurs œuvres flamandes reproduisent la *Cène* milanaise, ce qui atteste du fait que la composition du maître était connue dans les aires septentrionales de l'Europe, et ce dès le début du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> P. Fréart de Chantelou, *Journal de voyage du cavalier Bernin en France*, 1665, M. Stanic éd., Paris, 2001, p. 197.

<sup>26</sup> Fagnart, 2009, *passim*.

<sup>27</sup> Les paragraphes qui suivent ont déjà été publiés in L. Fagnart, « À propos de la propagation des formes léonardesques dans les aires septentrionales de l'Europe. La diffusion de la *Cène* de Léonard de Vinci dans la peinture flamande du XVI<sup>e</sup> siècle », in

La miniature du folio 26 des *Heures de Notre-Dame*, dites *Heures de Hennessy*, un livre de dévotion qui est conservé à la Bibliothèque royale Albert 1<sup>er</sup> à Bruxelles (ms. II 158, fig. 5), témoigne de la précocité de la diffusion du *Cenacolo* dans le nord de l'Europe. Datée des années 1535, elle est attribuée au brugeois Simon Bening, dont la carrière est attestée de 1500 à 1561. La commande de l'ouvrage n'est pas documentée. Toutefois, sur la base d'une inscription en portugais, qui daterait de la fin du XVI<sup>e</sup> ou du début du XVII<sup>e</sup> siècle, Thomas Kren suppose que les *Heures de Hennessy* ont été réalisées pour l'humaniste, diplomate et homme d'affaires portugais Damaião de Góis, dont on sait qu'il a commandé l'illustration d'autres livres à Simon Bening<sup>28</sup>. Selon l'auteur, la personnalité du portugais, qui est mécène et collectionneur d'art, notamment d'œuvres d'Albrecht Dürer ou de Quentin Metsys, pourrait expliquer l'une des particularités des *Heures de Hennessy*: plusieurs miniatures présentent des emprunts à l'art de la Haute Renaissance italienne, que Simon Bening connaît vraisemblablement par l'intermédiaire de gravures.

La miniature qui nous intéresse témoigne de l'une de ces réminiscences italiennes: elle comprend le *Christ au jardin des oliviers* et une copie en grisaille de la *Cène* de Léonard. Simon Bening a fidèlement imité la disposition et les attitudes des apôtres milanais, même si les expressions et la physionomie des disciples sont sommairement dessinées. Le cenacle qui accueille le repas est également simplifié. De même, la représentation des plats, des verres, des pains et des fruits qui parsèment la table est limitée. Les dimensions extrêmement réduites de la copie expliquent probablement ces simplifications. Une autre divergence par rapport à la peinture murale est à signaler. Dans sa main gauche, le Christ tient un calice tandis qu'il bénit de sa main droite. Or, ces différences par rapport au modèle transforment considérablement la signification de l'œuvre: de cette façon, Simon Bening insiste sur l'institution de l'Eucharistie, ce que Léonard ne faisait pas. En revanche, on l'a vu, ces allusions se rencontrent dans les premières gravures qui reproduisent

Actes du colloque international *L'appel de l'Italie. Les échanges artistiques en Europe à l'époque moderne. Les Français et les Flamands en Italie* sous la dir. de S. Costa, Chr. Poullain, M. Tarpin et G. Tosato, textes réunis par L. Fagnart, Université Pierre-Mendès-France de Grenoble (6-8 décembre 2006), CRHIPA, Grenoble, 2009, p. 11-24.

<sup>28</sup> Catalogue de l'exposition *Illuminating the Renaissance. The triumph of Flemish manuscript painting in Europe*, Th. Kren et S. Mc Kendrick (éds), The J. Paul Getty Museum-Royal Academy of Arts, Londres, British Library, 2003, p. 467-470, n° 150.

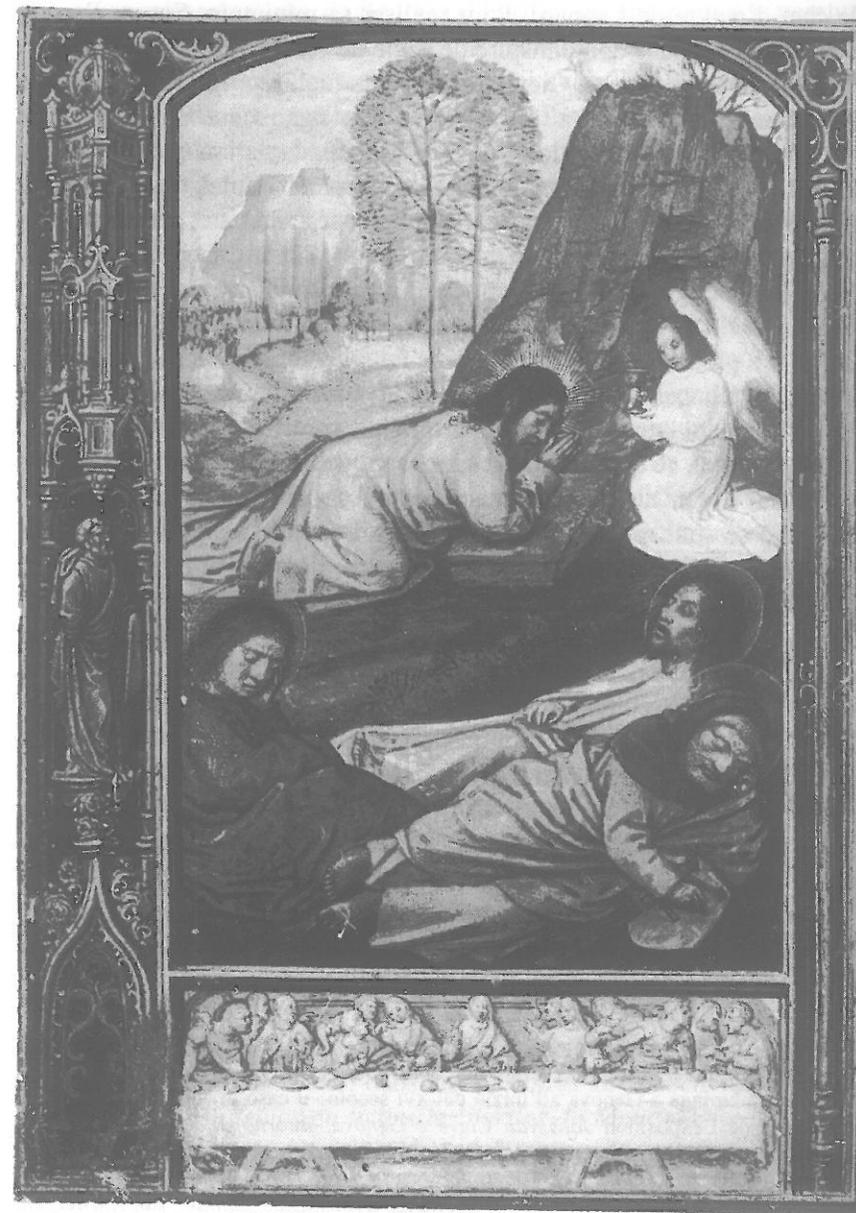


Fig. 5: Simon Bening, *Le Christ au jardin des Oliviers* et *La Cène*, folio 26 des *Heures de Hennessy*, vers 1535, enluminure sur parchemin, 11,7 x 8,7 cm, Bruxelles, Bibliothèque royale de Bruxelles (ms. II158).

le chef-d'œuvre de Léonard. Pour réaliser sa miniature, Simon Bening s'est d'ailleurs sans doute inspiré de l'une de ces estampes.

L'Anverso Joos van Cleve – au sujet duquel les mentions d'archives s'échelonnent de 1511 à 1540 – s'inspire également de la peinture murale de Santa Maria delle Grazie<sup>29</sup>. Son adaptation paraît dans la prédelle du polyptyque qui rehaussait autrefois l'autel de la chapelle Sainte-Anne de l'église Santa Maria della Pace à Gênes et qui est aujourd'hui conservé au Musée du Louvre (inv. 1996). Le commanditaire, Niccolò Bellogio, est représenté dans le panneau central avec son épouse. Il s'agit d'un notable génois investi de diverses charges municipales. Il a probablement commandé le retable entre 1520, au moment où il fonde la chapelle Sainte-Anne, et 1525, quand un acte notarié prévoit le déplacement – qui finalement ne sera jamais effectué – de cet oratoire et de son autel, ce qui permet de supposer que le polyptyque y avait déjà été installé. On ne sait pas quand et où Joos van Cleve et Niccolò Bellogio se sont rencontrés : les séjours du peintre en Italie, et notamment à Gênes, où il n'est jamais mentionné, demeurent hypothétiques ; les archives n'attestent pas la présence des commanditaires à Anvers. Ainsi, bien que l'artiste soit l'un des plus appréciés des notables génois qui demeurent alors dans la citée portuaire, aucun document ne permet d'établir une quelconque relation entre l'Anverso et le Génois. Enfin, la question du lieu de l'exécution du polyptyque – Gênes ou Anvers – demeure ouverte. La seconde hypothèse paraît toutefois plus vraisemblable : le retable a été peint sur des panneaux de chêne, une essence plutôt utilisée dans les régions septentrionales qu'italiennes, et les commanditaires sont vêtus et coiffés selon la mode anversoise.

Même si Joos van Cleve ne reproduit pas exactement les attitudes des disciples, même s'il modifie le décor du cénacle et même s'il agrémente

<sup>29</sup> C. Scaillierez, *Joos van Cleve au Louvre*, Paris, 1991, p. 45-64 ; G. Zanelli, « Pittura fiamminga a Genova all'inizio del XVI secolo: il caso di Joos van Cleve », in Catalogue de l'exposition *Joos van Cleve e Genova. Intorno al Ritratto di Stefano Raggio* sous la dir. de F. Simonetti et de G. Zanelli, Galleria nazionale di Palazzo Spinola, Florence, 2003, p. 48-58 ; J. O. Hand, *Joos van Cleve. The complete paintings*, New Haven-Londres, 2004, p. 75-78 et M. Leeftang, *Uytnemende schilder van Antwerpen. Joos van Cleve: atelier, productie en werkmethode. Proefschrift ter verkrijging van het doctoraat in de Letteren aan de Rijksuniversiteit Groningen*, Groningen, 2007, p. 121-123. Le retable de Santa Maria della Pace de Gênes – dont la structure s'apparente à celle des polyptyques italiens – comprend une lunette semi-circulaire avec la *Stigmatisation de saint François*, un panneau central avec la *Déploration du Christ* et une prédelle avec la *Cène*.

la nature morte de fruits, de fleurs et d'herbes, ses emprunts à la peinture murale de Léonard sont nombreux. L'Anverso a retenu certains jeux de mains, quelques-unes des expressions mais aussi l'émotion qui parcourt les apôtres après l'annonce de la trahison. Ainsi, le Christ est figuré dans la même position que dans l'original, même si, comme dans les gravures milanaïses, ses mains sont montrées dans un geste qui évoque l'Eucharistie. En outre, l'apôtre qui est placé à gauche de Judas pose son bras sur l'épaule de son voisin, comme le fait Jacques le Mineur dans l'original. De même, le disciple qui est assis à l'extrémité droite présente une attitude et une physionomie identiques à celles de Léonard.

Comment expliquer de telles réminiscences ? Dans l'état actuel des connaissances, aucun document n'atteste un séjour de Joos van Cleve en Italie. Un contact direct avec la peinture murale de Léonard ou avec l'une de ses copies fidèles n'est donc pas assuré. Le peintre flamand s'est-il inspiré de l'une de ces gravures milanaïses, qui diffusent la peinture murale de Léonard au nord des Alpes ? C'est probable, notamment en raison de la position des deux mains du Christ mais aussi parce que certaines attitudes ont été renversées par rapport au modèle. Toutefois, au vu de la finesse des expressions de certains apôtres mais aussi de l'atmosphère générale qui se dégage de la prédelle, le seul recours à une gravure paraît insuffisant. D'autres intermédiaires doivent être évoqués. Pour peindre les visages de ses disciples, pour lesquelles la parenté avec Léonard est évidente, Joos van Cleve s'est probablement inspiré du travail de l'un de ses aînés, Quentin Metsys. Cet Anverso a effectivement médité les œuvres de l'Italien, tout particulièrement ses études dites de physionomie, qu'il connaît sans doute par l'intermédiaire de dessins, originaux ou copies. Quant à l'ambiance dramatique qui se dégage de la prédelle de Santa Maria della Pace, conformément au modèle milanais, Joos van Cleve pourrait l'avoir empruntée au carton qui a servi de modèle aux liciers qui ont réalisé la tapisserie d'après la *Cène* aujourd'hui conservée au Vatican. Cette tapisserie est attribuée à une manufacture des anciens Pays-Bas : dans ses *Histoires sur les choses faictes et advenues en son temps en toutes les parties du Monde*, Paolo Giovio la désigne effectivement par l'épithète « faict à ouvrages de Flandres »<sup>30</sup>. L'Histoire de la tapisserie confirme cette assignation. Au moment où est

<sup>30</sup> P. Giovio, *Histoires de Paolo Giovio sur les choses faictes et advenues de son temps en toutes les parties du monde, traduites du latin en françois par le sieur Du Parc, champenois* [Denis Sauvage] *Historiographie du roi*, Paris, 1552, p. 239.

tissée la copie du Vatican, l'atelier bruxellois de Pierre van Aelst exécute, entre 1516 et 1519, sur des cartons de Raphaël, la célèbre tenture des *Actes des apôtres*. À cette époque, seul un atelier des anciens Pays-Bas, notamment les manufactures bruxelloises, est d'ailleurs en mesure de réaliser une œuvre de cette qualité. Le carton qui a servi de modèle aux liciers a donc très probablement été conservé, au moins le temps nécessaire au tissage, dans les anciens Pays-Bas. De ce fait, Joos van Cleve – comme bien d'autres artistes – a pu découvrir le chef-d'œuvre de Léonard avant de s'en inspirer dans sa prédelle.

Alors que les Français commandent des «copies souvenirs» de la *Cène*, les artistes flamands réalisent plutôt des «copies d'interprétation»: Simon Bening et Joos van Cleve traduisent dans leur propre langage la composition de l'Italien. Dans un registre comparable, on pense aussi à la copie que donne le hollandais Pieter Claesz. Soutman, qui travaille dans l'atelier de Rubens de 1616 à 1619-1620 (Rubens a dû le rencontrer durant son séjour à Harlem, en 1613, puis l'inviter à Anvers). L'eau-forte, qui est basée sur un dessin de Rubens, remonterait aux années 1618-1620. Ici, même si l'agitation des apôtres est conforme à l'original, l'interprétation de l'œuvre diffère. Rubens insiste sur le caractère sacramental de l'épisode religieux, suivant ainsi les prescriptions du Concile de Trente: il coupe la scène à ras des têtes du Christ et des apôtres, il supprime tous les objets de la table, sauf le pain et la coupe de vin et place le Christ dans un tabernacle, ce qui souligne visuellement le fait que le vin et le pain sont des signes de son sang et de son corps.

Somme toute, les copies anciennes de la *Cène* participent à l'engouement qui, de tout temps, a entouré la peinture murale de Léonard. Leur nombre est exceptionnel. Peu de compositions de la Renaissance ont fait l'objet d'autant de répliques. Il est tout aussi instructif de constater que ces œuvres, dont la fidélité au modèle est souvent exigée, ont habituellement été commandées par des personnalités influentes et que l'on peut, pour la plupart d'entre elles, en reconstituer précisément le parcours, ce qui témoigne du statut que l'on leur accordait. Bref, ce sont des œuvres à part entière, et non de simples copies.

Laure FAGNART  
F.R.S.-FNRS/Université de Liège

EXCURSUS

## LA CONTREFAÇON, QUESTIONS D'EXPERTISE