

# 1. Léonard de Vinci et sa vision de la main

Dominique Le Nen

Bien que nous précèdent sur la vie et l'œuvre de Léonard de Vinci (1452-1519) tant de travaux et de patientes recherches, aucun de ses biographes, aucun écrit n'étudie réellement la main au travers de ce qui la met en valeur : ses dessins anatomiques et sa peinture. L'objectif de ce travail était donc précisément de « lire dans les mains » de Léonard, avec des yeux de médecin, plus encore de chirurgien de la main.

## « Pré-ambule »

C'est par ce titre que le célèbre paléontologue et préhistorien Yves Coppens intitule un de ces ouvrages, destiné au grand public, sur les origines de l'homme<sup>1</sup>. De même, je ne pouvais commencer cet article sans évoquer ce qui précède l'œuvre de Léonard de Vinci, sans préciser véritablement d'où il part et dans quel contexte il puise l'énergie créatrice que nous lui connaissons.

Au XV<sup>e</sup> siècle, la diffusion d'innovations, procédés techniques et concepts, fruits du génie de l'Homme révolutionnent la peinture italienne : le relief, les volumes, les perspectives, la notion de proportion, autant d'éléments qui créeront le mouvement, fondamental témoin de la vie.

Sur les fresques murales, les panneaux en bois des retables ou encore les tableaux des peintres italiens, le mouvement des corps ranime les œuvres de la fin du Moyen Âge. Nous quittons ces personnages bibliques auréolés sans authentique relief, un style gothique qui affiche au travers de ses icônes une certaine vision reflétée par la

---

<sup>1</sup> *Pré-ambules*, Odile Jacob, Paris, 2001.

société médiévale. De même les rares scènes de dissection du XIV<sup>e</sup> et du XV<sup>e</sup> siècle ne s'affranchissent que tardivement de dessins dont le caractère naïf rappelle celui des enfants. Les planches anatomiques de Ibn Ilyas, médecin persan, datant du XIV<sup>e</sup>,<sup>1</sup> illustrent les acquisitions de l'époque dans ce domaine, héritées d'un galénisme impériale pendant tant de siècles, mais avec un rendu aussi schématique que les figures de Jean de Ketham datées de 1493<sup>2</sup> – l'homme zodiaque, les plaies du corps... –, ou encore le squelette rudimentaire dessiné par Jacques Despars en 1500<sup>3</sup>.

La transformation des corps dans les œuvres anatomiques et dans la peinture est caractéristique de la Renaissance. Elle se produit en plusieurs phases, mais celles-ci ne sont qu'une catégorisation moderne, la tentation de simplifier l'objet de ce travail. Une analyse approfondie des œuvres italiennes, notamment au travers d'un des organes les plus délicats à peindre pour un artiste, la main, permet de situer l'apparition du réalisme et du mouvement dans la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle.

Cette révolution dans le dessin et la peinture est principalement alimentée par l'intérêt nouveau que porte la guilde des peintres italiens pour la dissection du cadavre. Nombreuses et parsemées sont les esquisses prouvant cette passion nouvelle des artistes du XVI<sup>e</sup> siècles pour le corps disséqué : l'étude pour l'Hercule de Michel-Ange (1475-1564), montre les pièces squelettiques – métacarpiens et phalanges – d'une main (1492)<sup>4</sup> ; le christ en croix<sup>5</sup> d'Alessandro Allori (1535-1607) dévoile la région de son creux axillaire ainsi qu'un tendon du poignet, avec l'exactitude pointilleuse d'un anatomiste ; la succession de trois dessins de mains<sup>6</sup> que l'on doit également à Ales-

<sup>1</sup> Planches anatomiques du Tasrih-Mansuri, (1386) (Clichés Edinburg University Library, dans Mazliak P., *Avicenne et Averroès, Médecine et biologie dans la civilisation de l'Islam*, Vuibert, Paris, 2004).

<sup>2</sup> Jean de Ketham, Plaies du corps, Homme zodiaque, 1493, Bibliothèque interuniversitaire de Paris, Fonds anciens.

<sup>3</sup> Jacques Despars, 1500, Bibliothèque interuniversitaire de Paris, Fonds anciens.

<sup>4</sup> Etude anatomique d'une main et d'un torse, 1492, Munich, Staatliche Graphische Sammlung.

<sup>5</sup> Etude de crucifixion, Vers 1560, Alessandro Allori, Cabinet des dessins et estampes, Musée des Offices, Florence.

<sup>6</sup> Alessandro Allori, Etudes anatomiques de la main, Vers 1560, Cabinet des Estampes, Musée du Louvre, Paris.

sandro Allori, relève des étapes d'une leçon de dissection ; une étude pour *La Mise au tombeau* témoigne du rapport de Raphaël (1483-1520) avec l'anatomie<sup>1</sup> ; ou encore cette scène de dissection dessinée par Bartolomeo Passarotti (1528-1592), mettant en scène des artistes, s'afférant autour d'une dépouille : Michel-Ange au premier plan coiffé de son feutre, Raphaël discutant sur la gauche avec un petit groupe de peintres<sup>2</sup>...

L'artiste de la Renaissance, intrigué par le corps de l'Homme, sera même le précieux collaborateur de l'anatomiste. On touche parfois même au paradoxe : Léonard de Vinci, l'artiste, est davantage proche de la sobriété scientifique que ne l'est un médecin comme André Vésale (1514-1564), dont les gravures sur bois, imprégnées du style maniériste, témoignent de sa forte collaboration avec l'atelier du Titien (1473/1490-1576). Nous pourrions également citer Charles Estienne (1504-1564) qui représente un squelette revêtu de son arbre vasculaire, tenant dans sa main droite son maxillaire inférieur<sup>3</sup> ; Berengario Da Carpi (1470-1530), dessinant un cadavre soulevant de ses propres mains la peau de son abdomen pour y dévoiler la musculature<sup>4</sup> ; Juan Valverde (1525-1588), dont le cadavre érigé brandissant son cuir cutané<sup>5</sup>, rappelle étrangement le martyre de Saint Barthélemy qui fut écorché vif, tenant dans sa main gauche sa propre dépouille, dans une des scènes du jugement dernier de Michel Ange ornant un des murs de la Chapelle Sixtine ; Julius Casserius (1552-1616) s'illustrant plus tard, à la manière de Berengario, par l'exposition délicate des muscles du corps par le cadavre lui-même, dans des scènes très stylisées<sup>6</sup>. À la Renaissance, le peintre et l'anatomiste ne pouvait probablement plus se contenter de la vision d'un cadavre étalé sur une table et sans vie ; ils l'élèvent et lui donnent vie, le mouvement, probablement pour rendre plus tolérables ces scènes morbides.

<sup>1</sup> Plume et encre sur fusain, Londres British Museum (1895-9-15-617).

<sup>2</sup> Bartolomeo Passarotti, Séance de dissection, 1569, Cabinet des dessins et estampes, Musée du Louvre, Paris.

<sup>3</sup> Charles Estienne, *La dissection des parties du corps humain*, 1546.

<sup>4</sup> Berangario da Carpi (in : Rabbi-Bernard Chiara, *L'anatomie chez Michel-Ange, De la réalité à l'idéalité*, Hermann, éditeurs des sciences et des arts, Paris, 2003, p. 63).

<sup>5</sup> Juan de Valverde, *Anatomia del corpo humano*, Rome : Antonio Salamanca et Antonio Lafreri, 1560, source BIUM.

<sup>6</sup> Casserio Giulio, *Tabulae anatomicae*, Ed. E. Deuchinus, Venise, 1627.

Que recherche donc le peintre dans le corps du cadavre ? Par l'étude des muscles, des lignes, des courbes engendrées par ces structures, probablement se rapprocher d'une esthétique traduisant au mieux la vérité corporelle de l'homme et de la femme. La perfection semble un but en soit. Ces artistes du XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles n'abusent-ils pas dans leurs œuvres de ces personnages affichant sans tabou leur nudité ? Le nu est ainsi révélé, dévoilé aux yeux de tous. La représentation des *ignudi*, des *putti*<sup>1</sup>, les *David* en Bronze de Donatello (1386-1466) et de Verrocchio (1435-1488), ou celui majestueux et imposant en marbre de Michel-Ange, marquent en quelque sorte un pas décisif dans l'affranchissement de l'Eglise par l'homme, Eglise alors toute puissante, détentrice de la culture scientifique et des interdits qui ont soumis l'homme du Moyen Âge à un authentique détournement de la connaissance, mais aussi Eglise en crise au portes de la réforme.

Les notions de perspective que nous devons à Filippo Brunelleschi (1377-1446) et de proportions des corps, faisant ressortir de l'ombre et grâce à Léonard *l'Homme de Vitruve*, montrent l'engouement des artistes peintres pour les mathématiques, ce qui témoigne de la haute estime dont jouissent les sciences exactes au XVI<sup>e</sup> siècle, et avec elles, les mensurations et la géométrie.

Léonard de Vinci écrit dans un chapitre intitulé : *l'erreur de ceux qui se mettent à la pratique sans posséder la science*, tiré du *Traité de la peinture* :

*Ceux qui s'éprennent de la pratique sans connaître la science ressemblent à des capitaines qui, sur des bateaux sans gouvernail ou sans boussole, ne sauraient jamais sur quoi ils mettent le cap. Il faut toujours bâtir la pratique sur un bon fondement théorique. La perspective en est le guide et la porte et, sans elle, on ne fait rien de bon.*<sup>2</sup>

Cette nouvelle naissance du corps est au service de la vie, de l'expression corporelle, d'une libération prudente des moeurs et des croyances religieuses ; elle se trouve paradoxalement fondée sur l'étude de la mort ; nous comprendrons aussi que le mouvement est fonction, que la fonction est mouvement et qu'elles deux représentent encore la vie. Lorsque Léonard de Vinci écrit : « le mouvement est la

<sup>1</sup> Ignudi : nus masculins ; Putti : angelots.

<sup>2</sup> Keller A., *Le traité de la peinture de Léonard de Vinci*, Ed. Jean de Bonnot, Paris, 1977, p. 56.

cause de toute vie », il ne sait probablement pas que cet aphorisme guidera ses travaux, ses dissections et sa peinture, et que sa main en sera le précieux instrument.

### Les mains dans la peinture italienne renaissante

Pour illustrer mon propos, survolons deux siècles de peinture italienne, au travers d'une étude plus spécialement des corps et des mains par quelques artistes célèbres.

C'est au sortir du Moyen Âge que l'image du corps se modifie, essentiellement dans la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle. Masaccio (1401-1428), peintre florentin et digne successeur de Giotto (1266 ?-1337), grand précurseur de la peinture italienne du *quattrocento*, peint le corps en surface comme aucun anatomiste. Bien que ses corps manquent de caractère et de réalisme, il applique à la peinture les techniques de la sculpture. S'inspirant des statues de Donatello (1386-1466), il crée des images tridimensionnelles dans un espace réel, avec des perspectives assez maîtrisées. Il ouvre la voie d'un style, d'une expression des corps inégalée.

Dans une de ses fresques les plus symboliques, telle *Adam et Eve chassés du Paradis*, il attribue aux corps, aux mains et aux visages leur expression la plus touchante<sup>1</sup> (fig. 1). Adam, résigné et marqué par la culpabilité, cache de ses mains son visage, mains dont le réalisme est saisissant. Eve, manifestant sur son visage une angoisse intense, réagit à son bannissement par un cri déchirant, les mains sont pudiques et cachent l'une le sexe, l'autre le sein gauche. Les mains comme les corps ont une représentation tridimensionnelle, mais sans le souci du détail. Elles se confondent par la couleur et la lumière avec les corps. L'association de la marche, de l'attitude des mains, du visage d'Eve, et celui enfoui d'Adam, confèrent à l'ensemble une gravité extrême, préfigurant leur fuite en dehors du paradis.

Dans la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle, période « charnière », apparaît une transformation dans l'expression corporelle, conduisant l'artiste vers un réalisme qui n'atteint pas encore son apogée. Toutes les tendances s'expriment dans le but unique de sublimer le corps.

---

<sup>1</sup> *Adam et Eve*, Masaccio, 1427-1428. Chapelle Brancacci, Santa Maria del Carmine, Florence.



Figure 1. *Adam et Eve*, Masaccio, 1427-1428



Figure 2. *Vierge de l'Annonciation*, Antonello da Messina, 1474

Antonello da Messina (1430-1479), le plus renommé des artistes siciliens de la Renaissance, excelle dans l'art du portrait. Dans sa *Vierge de l'Annonciation*, datée de 1474, il se place en virtuose dans le dessin des mains<sup>1</sup> (fig. 2). La Vierge apparaît seule dans la scène, et l'association d'un visage parfait, doux, expressif, et de mains délicates, la gauche fermant pudiquement un voile recouvrant la tête et son buste, la droite bénissant, rendent la scène particulièrement poignante. La Vierge est chargée d'une émouvante simplicité. La lumière tombant sur les mains donne un effet de clair et d'obscur, comme du reste son corps, donnant réalisme et beauté à l'ensemble du portrait.



Figure 3. *Le Christ est mort*, Andrea Mantegna, 1480

Andréa Mantegna (1431-1506) se place en maître incontesté de la perspective et de la précision. Dans le *Christ est mort*, tableau daté de 1480, il marie réalisme anatomique, drame de la scène et effet très personnel de perspective<sup>2</sup> (fig. 3). Cette œuvre est admirée comme un exercice de virtuosité dans le domaine de la perspective. Les mains, au-devant de la scène, sont criantes de vérité, dans la pose, dans l'anatomie et la représentation des stigmates de la crucifixion. Pourtant immobiles dans la mort, elles possèdent un réalisme ramenant à la vie ; c'est le cas notamment de la main gauche qui montre encore la

<sup>1</sup> Antonello da Messina, *Vierge de l'Annonciation*, 1474, Galleria nazionale della Sicilia, Parme.

<sup>2</sup> Andréa Mantegna, *Le Christ est mort*, 1480, Pinacoteca di Brera, Milan.

crispation de la torture et la souffrance sur la croix, contrastant avec le monochromatisme de l'œuvre et le visage du Christ, plus proches en fait de l'irrévocabilité de la mort.

Le mouvement dans le style lyrique du florentin Sandro Botticelli (1445-1510), laisse au second plan le réalisme anatomique. Les formes qu'il donne à ses personnages témoignent de la douceur, de la mélancolie rêveuse qui émane de sa peinture. Botticelli se situe dans cette seconde moitié du *quattrocento* où les artistes dévoilent un intérêt croissant pour les mythes grecs et romains. Il peint des formes bien délimitées, ondoyantes et fluides qui lui sont caractéristiques. L'importance qu'il donne à la ligne fine du contour et des volumes lui est propre. Sa maîtrise de la perspective est par contre loin d'égaler celle Mantegna. Léonard de Vinci lui reprochait par ailleurs de placer ses personnages dans un décor de théâtre et non dans un paysage réel. *Allégorie du printemps* (1479-1481), l'une de ses œuvres les plus célèbres, met en scène de nombreuses figures mythologiques<sup>1</sup>. De droite à gauche : Chloris, poursuivie par Zéphyr, se transformant en Flore, Déesse du printemps qui parsème le sol des fleurs de sa robe brodée ; Cupidon volant au-dessus de Vénus ; les trois Grâces, dont le thème est récurrent dans la peinture renaissante, dansant en un cercle éternel ; leurs mains, qui semblent accompagner leur danse, leurs corps étirés et le doux pastel de leur habillement, donnent une impression subtile de mouvement, d'un ballet autour de Vénus, personnage central ; enfin Mercure à gauche chassant un nuage avec son caducée. Tout dans cette œuvre est ondulation et courbes : les drapés, les corps, les mains, les chevelures, les muscles ; seul le tronc des arbres en arrière plan, sombres, sont dressés, selon des lignes verticales et rigides. L'impression de mouvement donné ou accentué se retrouve aussi dans *La calomnie d'Apelle* (1497), avec le jeu des mains de l'*Envie* et de la *Fraude* lorsqu'elles coiffent la *Calomnie*<sup>2</sup>.

À partir du XVI<sup>e</sup> siècle, éclot véritablement l'âge d'or de la Renaissance, période de « maturation » de l'image des corps et des mains. Raphaël (1483-1520), De Vinci (1452-1519), Michel Ange (1475-1564), Del Sarto (1486-1530), pour ne citer que les plus célèbres en sont les maîtres incontestés.

---

<sup>1</sup> Sandro Botticelli, *Allégorie du printemps*, 1479-1481, Galerie des Offices, Florence.

<sup>2</sup> Sandro Botticelli, *La calomnie d'Apelle*, 1497, Galerie des Offices, Florence.