

LA VIE CACHÉE DES OEUVRES : LÉONARD DE VINCI

Réalisé par Juliette Garcias

Version 52'
Version Française

10 : 00 : 22 – Commentaire

Choisir un grand peintre dans les collections du Musée du Louvre. Décrocher tous ses tableaux des murs. Les sortir de leurs cadres. Les poser sur des chevalets à hauteur du regard. Les rassembler tous dans une même salle. Faire venir du monde entier des conservateurs, des historiens, des restaurateurs, des scientifiques, les plus grands spécialistes de l'œuvre du peintre, et les réunir dans la salle avec les œuvres pendant deux jours. Les laisser étudier et discuter en toute liberté. Voilà la recette de ce qu'on appelle « des journées d'étude ».

10 : 01 : 02 – Commentaire

Génie universel, inventeur et philosophe de la Renaissance, Léonard de Vinci est reconnu comme le plus grand peintre de tous les temps.

Né en 1452 à Vinci, en Toscane. Il se forme dans l'atelier du peintre et sculpteur Florentin Verrocchio. Son talent le distingue rapidement de ses disciples. Très vite, il est appelé pour travailler au service du duc de Milan, puis il part à Bologne, à Venise, à Rome et passe enfin les dernières années de sa vie en France, à l'invitation de François Ier.

10 : 01 : 46 – Commentaire

Léonard de Vinci a beaucoup voyagé, beaucoup écrit, beaucoup inventé, mais il a peu peint. Une petite quinzaine de tableaux seulement. Une petite quinzaine de chefs d'œuvre. Le Musée du Louvre en compte sept. C'est la plus importante collection de Vinci au monde. Riche de ses plus grands chefs d'œuvres, *La Belle Ferronnière*, *La Sainte Anne*, *La Joconde* ou encore *Le Saint Jean Baptiste*, elle permet par sa diversité de parcourir l'ensemble de la carrière de ce peintre d'exception.

10 : 02 : 26 – Commentaire

Pour 24 heures seulement, ces tableaux sont déménagés, décadrés et débarrassés de leurs verres protecteurs pour être rassemblés dans une grande salle comme dans un atelier.

Pour l'une de ces œuvres, cette opération, exceptionnelle, s'est déroulée dans le plus grand des secrets. Il est des systèmes de protection qu'il ne vaut mieux pas dévoiler.

10 : 02 : 57 – Commentaire

Le caractère inédit de la réunion de ses tableaux « hors norme », à l'occasion de cet événement « hors norme », conduit certains conservateurs à quelques précautions d'une infinie délicatesse.

10 : 03 : 24 – Commentaire

De Florence, de Milan, de Londres, d'Oxford ou de New York, les plus grands spécialistes du peintre, sont venus étudier ces tableaux, non pas comme des œuvres qui ont marqué l'histoire de la peinture mais comme des objets vieux de cinq siècles, fragiles, altérés, rafistolés.

Les moindres craquelures, fissures, usures, retouches, vont être soumises à l'examen clinique, et impitoyable, de ces experts, qui sont là pour voir ce qui n'est pas fait pour être vu.

10 : 04 : 03 – Commentaire

La *Belle Ferronnière*, portrait de femme qui doit son nom à un autre tableau avec lequel celui de Vinci a été longtemps confondu fut attribué à différents artistes.

On s'accorde aujourd'hui à dire qu'elle est de la main de Léonard de Vinci, même si tous n'en sont pas encore tout à fait convaincus.

10: 04 : 21 : Synthé

La Belle Ferronnière

10 : 04 : 27 – David Alan Brown

J'ai très soigneusement étudié ce tableau, mais au fond je ne sais toujours pas qui l'a peint. Le problème avec ce tableau c'est qu'il n'a pas de mains. Je ne suis pas le premier à le remarquer. Tous les critiques qui ont refusé de l'attribuer à Léonard l'ont également souligné. Dans la typologie des portraits de Léonard, il y a toujours des mains. Léonard étant Léonard ne pouvait pas résister à glisser une petite main dans un coin. Dans le portrait d'un musicien, le modèle tient une partition. Nous avons également la merveilleuse main de *La Dame à l'hermine*. Le carton d'Isabelle d'Este et bien sûr Mona Lisa a des mains ! Tous les portraits de Léonard ont des mains ! Et ici à la place des mains, il y a ce parapet. C'est une question qu'il faut que l'on se pose, car il est évident que pour Léonard, les portraits sont conçus comme une fusion du visage et des mains.

10 : 05 : 28 – Commentaire

L'absence des mains est le principal et fragile argument de ceux qui refusent l'attribution du tableau à Vinci.

D'autres, persuadés que c'est une œuvre du maître, sont prêts à voir, ou à imaginer, ces fameuses mains manquantes, cachées derrière le parapet.

10 : 05 : 49 – Pietro Mariani

Je ne sais pas si j'ai eu des visions, mais il me semble que j'ai vu dans les radiographies, surtout la nouvelle image en positif qui me semble extraordinaire, que quelque chose continue en dessous, continue sous le parapet, le drapé continue. Il y a une tâche claire, là sur la radio... un ajout de matière blanche, qui correspond aux mains.

C'est absolument extraordinaire !

Experte italienne

Il y aurait les mains ?

Pietro Marani

Non, non ce ne sont pas les mains. Les mains, on les aurait vues. Mais c'est probablement une esquisse

Carlo Perdetti

Moi, je pense que le parapet, c'est une invention de Léonard.

Pietro Marani

Mais bien sûr c'est évident.

Carlo Perdetti

J'en suis sûr, c'est quelque chose qui te saute aux yeux immédiatement

Pietro Marani

C'est un moyen pour te faire évaluer l'espace.

Carlo Perdetti

...ça remonte, comme dans la perspective de la Cène...n'est-ce pas ?

10 : 06 : 37 – Commentaire

Pour d'autres, ce parapet qui barre brutalement le 1^{er} plan est trop rudimentaire pour avoir été exécuté, ni même conçu par Léonard de Vinci !

10 : 06 : 49 – Luke Syson

(synthé : 10 : 06 : 53 – Luke Syson – Conservateur – National Gallery, Londres).

Léonard était un perfectionniste. C'est probablement une des raisons pour lesquelles il pouvait achever certaines de ses peintures avec un niveau incroyable de finition, et en abandonner d'autres. C'est comme s'il avait une idée très précise d'un certain niveau de perfection qu'une peinture pouvait atteindre.

Il disait les visualiser la nuit, dans son lit. Je pense que parfois le défi d'atteindre ce niveau le dépassait, c'était trop pour lui. Il savait qu'il ne réussirait pas à atteindre cette perfection rêvée. Je pense qu'il en devenait frustré et que parfois ça l'ennuyait.

Et ces prémices d'ennui, comme ces épines que sont le doute de soi, pouvaient l'assaillir à différents stades de la réalisation. C'est comme ça dès lors, que quelqu'un d'autre était appelé pour finir le travail.

10 : 07 : 35 – Commentaire

En effet pour certains, Léonard de Vinci, en panne d'inspiration, aurait laissé son tableau inachevé. D'autres auraient alors tenté de terminer le travail à sa place. Mais peu satisfait de leurs pochades, ils auraient finalement cachés leur laborieuse tentative derrière ce parapet.

Selon une autre hypothèse, c'est Vinci lui-même qui l'aurait ajouté pour satisfaire son commanditaire, le Duc de Milan. Très amoureux de la demoiselle, le Duc aurait ainsi pu y inscrire des mots doux pour sa belle.

10 : 08 : 10 – Vincent Delieuvin

(synthé : 10 : 08 : 17 : 12 – Vincent Delieuvin – Conservateur, Département des Peintures – Musée du Louvre, Paris)

Dans ces années-là, *grosso modo*, les années 1490 à Milan, Léonard a très peu peint de tableaux. En tableaux de chevalet, avec quoi compare-t-on La Belle Ferronnière ? Comment peut-on faire pour comparer ce tableau-là, la qualité d'exécution, avec les autres tableaux ? On ne peut pas le faire, il n'y en a pas. C'est vraiment une des difficultés. La dernière difficulté que pose ce tableau-là est liée à l'image que l'on se fait de Léonard de Vinci : un peintre qui, avec un mythe naissant et ne cessant jamais de grandir, est devenu une sorte de génie universel qui ne s'est jamais trompé, qui a toujours été parfait et pratiquement, dès qu'il est né, il savait peindre parfaitement, comme la Joconde. En fait, non, Léonard comme tout le

monde a appris, a mit du temps à concevoir ses tableaux, à les exécuter aussi. C'est quelque chose qui se fait dans le temps et certains ouvrages de sa jeunesse démontrent quand même parfois des naïvetés. C'est un artiste qui est en voie d'épanouissement, d'autant plus dans ces années 1490. Le sommet de la carrière picturale de Léonard, ce sont les années 1500 quand il retourne à Florence avec la Joconde, la Sainte-Anne et le Saint-Jean Baptiste. Là, c'est vrai qu'on atteint une perfection picturale, mais avant, dans beaucoup de tableaux on trouve des éléments plus difficiles. La Belle Ferronnière pose ces problèmes-là. Est-ce que Léonard à cette époque-là peignait tout exactement parfaitement ? Certaines choses, oui, d'autres, c'est vrai, sont assez confondantes. Le Bijou est réalisé avec une rapidité de touche, alors qu'on sait combien Léonard appréciait tous ces éléments d'orfèvrerie, d'ornements. Il était passionné par ces choses-là.

10 : 09 : 51 – Luke Syson

Ce n'est pas la partie du tableau la mieux peinte, mais elle fonctionne visuellement. Léonard l'a-t-il déléguée, ou l'a-t-il réalisée lui-même très rapidement ? Je suppose qu'il fut peint par lui, car c'est une partie très importante de la composition. Vous avez besoin de cette ligne noire, pour que ce visage ait du sens, et sans cette ligne, cela fonctionnerait moins bien. Il n'est pas nécessaire que cela soit très détaillé car tout ce que cela doit représenté c'est une ligne noire. Alors peut-être que Léonard allait y retravailler, mais peut-être en était-il content, même dans ce style plutôt maladroit.

10 : 10 : 25 – Commentaire

Maladresse assumée, ou erreur de jeunesse? Il n'est pas courant de qualifier ainsi la technique picturale du maître...

Un autre détail, plutôt curieux, divise les spécialistes.

La joue gauche du modèle est soulignée par un étrange reflet coloré, qu'apparemment rien ne justifie.

Certains y voient une erreur dans le traitement de la lumière, d'autres, une subtilité parfaitement maîtrisée, d'une très grande audace...

10 : 10 : 55 – Pietro Marani

Nous sommes en présence d'une expérimentation sur la lumière et les reflets colorés. Le fait que la lumière touche l'épaule gauche, ainsi et « éclaire », la joue qui aurait du rester dans l'ombre. C'est quelque chose d'extraordinaire, quelque chose que je n'ai encore jamais vu dans la peinture ! Et cette usure du craquelé, du vernis, ici sur la joue gauche, je pense que c'est voulu que c'est fait pour faire affleurer la préparation du dessous dans laquelle vous trouverez de l'ocre, du vermillon et du minium.

Et s'il était confirmé que l'état actuel du tableau est plus ou moins identique à son état d'origine. Ce serait sensationnel, parce que ce serait la confirmation d'un parallèle avec l'exécution de la Cène.

10 : 11 : 40 – Commentaire

Mais il pourrait aussi s'agir tout simplement d'une retouche, d'un élève plutôt téméraire ou encore, de l'intervention d'un des nombreux restaurateurs, qui, depuis cinq siècles, auraient, semble-t-il, été très « inspirés » par *La Belle Ferronnière*. Ce tableau a en effet été la « victime » d'un certains nombres de repeints.

10 : 11 : 59 – Expert français

L'examen de la chevelure montre qu'il n'y a pas une même main. C'est-à-dire que l'on n'a pas le même niveau de qualité de travail, d'où j'en conclus que par rapport également au problème du parapet, par rapport à un certain nombre de choses qui nous laissent insatisfaits, je pense que Léonard a peut-être laissé ce portrait inachevé qui a été complété à un moment donné.

10 : 12 : 19 – Pietro Marani

Ce sont des retouches qu'ils voient et qui leur font dire que ce n'est pas de Léonard. Ce ne sont pas des imperfections, mais des restaurations du à l'entretien régulier du tableau.

Antonio Natali

C'est vrai que quelques retouches même insignifiantes peuvent beaucoup dénaturer, particulièrement chez Léonard.

10 : 12 : 38 – Commentaire

Et le problème avec les retouches, c'est que certaines se décèlent très facilement, d'autres beaucoup moins.

Dans la plupart des cas, les retouches permettent de masquer des lacunes ou des altérations de la couche picturale. Un tableau peut être retouché très peu de temps après son exécution. Mais, il peut aussi être repris quelques centaines d'années plus tard.

Lorsqu'on passe le tableau à la radio, les retouches tardives, faites avec des liants et des pigments qui n'existaient pas du temps du maître, se signalent immédiatement.

Les autres, passent malheureusement au travers du détecteur de matières étrangères. Rien ne les distingue. Leur appréciation est laissée au jugement subjectif des experts, qui ne les voient pas toujours d'un même œil.

Certains éléments un peu « particuliers » de ce tableau seraient donc à mettre au crédit de Léonard de Vinci, d'autres, à celui d'élèves ou de restaurateurs plus ou moins habiles. Ce délicat débat est loin d'être clos.

Reste un point sur lequel tout le monde s'accorde, le grand mystère de ce tableau : l'insaisissable regard de la Belle. Il est orienté de façon à ce qu'on ait l'impression de pouvoir le croiser. Mais pourtant, c'est impossible.

10 : 14 : 02 – Pietro Marani

Et puis cette force incroyable, l'intensité de cette femme qui ne nous regarde pas et qui nous oblige à tourner autour d'elle, comme s'il s'agissait d'une sculpture. On est au début des années 1490, au moment où Léonard est en plein dans le débat sur la supériorité de la peinture sur la sculpture, c'est à dire, la peinture qui dans ce cas précis peut en arriver à dépasser la sculpture.

10 : 14 : 31 – Luke Syson

Son regard nous défie d'une certaine manière. Ce n'est pas à proprement parler un tableau facile à regarder. Ce n'est pas une peinture « sexy ». Cependant, elle a une personnalité très forte, et cela vient de la manière dont elle nous regarde. Imaginez-vous à un rendez-vous galant, vous êtes assis l'un en face de l'autre. Si la personne vous regarde comme ça toute la soirée, elle va vous sembler bizarre et pas vraiment vous donner envie de coucher avec elle. On préfère un regard direct plutôt qu'un regard détourné un peu dans le vague. C'est pour ça que la Dame à l'Hermine, elle, est discrètement sexy, parce qu'elle est là pour être regardée. Sa beauté est disponible.

La Belle Ferronnière, elle, vous regarde en retour. Elle n'est pas si disponible!

10 : 15 : 19 = – Commentaire

Pourtant *La Belle Ferronnière* a semble-t-il réussi à faire chavirer un de nos spécialistes.

10 : 15 : 09 – David Alan Brown

Je voudrais qu'il soit noté qu'après avoir négligé ce tableau dans le passé, je pense qu'il y a de fortes chances pour qu'il soit de Léonard !

10 : 15 : 46 – Commentaire

Si *La Belle Ferronnière*, fait dorénavant l'unanimité, une autre œuvre, mineure, relance les débats. Il est acquis aujourd'hui qu'elle n'est pas de Léonard de Vinci. Mais pourrait-elle l'être ne serait-ce qu'un peu ?

10 : 15 : 59 – Vincent Delieuvin

Et nous avons donc décidé, nous nous sommes risqués à remettre face à vos yeux la petite Annonciation qui suscite beaucoup de points délicats.

10 : 15 : 53 – Commentaire

Cette *Petite Annonciation*, autrefois rongée par les vers, a été réalisée dans l'atelier du peintre Verrocchio, où se formaient alors de jeunes artistes florentins. Parmi eux, Vinci, Lorenzo di Credi, Le Pérugin, ou encore Botticelli. L'enjeu est de retrouver, dans ce petit panneau, la main du maître. Et semble-t-il, ce n'est pas si simple...

10 : 16 : 35 – Expert français – Vincent Delieuvin

(synthé : 10 : 16 : 41 : 02 – Expert français – Vincent Delieuvin – Conservateur – Département des Peintures - Musée du Louvre, Paris)

Si on se replace dans l'époque, il faut vraiment imaginer des pratiques de peintures bien différentes de celles d'aujourd'hui. Léonard, tout jeune, a découvert ce qu'était qu'un atelier. Il entre tout jeune dans un atelier d'un grand artiste de Florence, Verrocchio. Il apprend en fait comment cela fonctionne : il y a un maître essentiellement qui généralement donne des dessins, conçoit les compositions, mais dans l'exécution des œuvres, il est aidé dans toutes les phases de la réalisation. Il est aidé pour broyer les couleurs, pour de nombreuses phases techniques, mais aussi, même dans l'exécution des tableaux : pour poser un certain nombre de couleurs, dans la réalisation aussi de certains éléments qui sont jugés moins importants. Par exemple, à cette époque-là – et pendant longtemps on a pensé cela – ce qui est le plus important dans un tableau, ce sont les mains, les visages, les expressions, mais une petite plante, en bas, à droite, ce n'est pas très important. Un coin de ciel, un nuage, c'est moins important dans la composition. Donc parfois, c'était donné à un élève qui commençait à être doué, et c'était lui qui réalisait cette partie de l'œuvre. Il faut donc vraiment imaginer un travail fait en groupe, mais sous la direction, très forte, d'un maître. Léonard connaît cela tout jeune. C'est d'ailleurs le problème de notre Annonciation, de notre Petite Annonciation, c'est une œuvre qui provient d'un grand retable, demandé à Verrocchio qui ne va pas avoir trop le temps de s'occuper de ce retable, et c'est sans doute ses élèves qui vont réaliser, mettre en peinture cette œuvre-là. Du coup, se posent des problèmes d'attribution.

10 : 18 : 01 – Bruno Mottin

Chaque fois qu'il y a une œuvre de collaboration, où les mains sont associées étroitement, on se pose d'éternelles questions : est-ce de celui-là ou est-ce de l'autre ? Et l'on a du mal à accepter qu'une œuvre puisse être un produit fini qui est le résultat de deux mains. Or, je pense que c'est devant ce problème que l'on se trouve. J'observe que par exemple, dans la figure de l'ange, il y a une intelligence qui est propre à Léonard, une sécheresse d'écriture, avec des axes très spontanés, notamment dans la manche de l'ange, évidemment, dans la draperie, dans les fleurs, néanmoins, ce qui m'a frappé particulièrement, c'est les reprises possibles dans le visage de la Vierge qui montre une autre main. Pour ce qui concerne la perspective, si elle n'a pas été construite par Léonard lui-même, on voit très bien qu'il y a une intelligence de l'espace qui me donne à penser que pour le moins c'est un tableau de collaboration, mais de collaboration étroite. La mesurer est une chose qui est évidemment, dans l'état actuel des choses, très difficile et qui demande beaucoup plus d'études.

10 : 19 : 04 – Antonio Natali

Ce tableau me pose de sérieux problèmes. Le plus significatif, c'est que je n'arrive pas vraiment à reconnaître ici la main de Léonard. Par ailleurs ça me paraît difficile de trouver, sur un panneau si petit, plusieurs mains. Je pourrais m'y résoudre si on décidait de distinguer une main pour les éléments architectures, et une autre pour les personnages, mais dans un panneau si petit, dans ce contexte, ça me paraît très problématique. Mais, pour le reste, comme c'est souvent mon cas, je n'ai que doutes, difficultés et problèmes !

10 : 19 : 38 - Luke Syson

L'attribution de certaines œuvres peut être un véritable défi, parce qu'il est parfois très compliqué de savoir exactement qui fait quoi dans un atelier.

Une peinture comme cette Annonciation, ici au Louvre, peut être très difficile à attribuer. Elle fait partie d'un retable, qui a été réalisé par l'atelier de Verrocchio, pour une église à Pistoia, près de Florence. Mais ce que nous ne savons pas, c'est précisément qui a fait quoi sur ce retable.

La plupart des gens pensent aujourd'hui, bien que ce soit Verrocchio qui en ait reçu la commande, que le tableau a été réalisé par Lorenzo Di Credi. Sous la direction de son maître Verrocchio, et probablement avec l'aide de Léonard pour les dessins. Lorenzo di Credi était alors le principal élève et assistant de Verrocchio, à la fin des années 1470. Mais nous savons aussi que Léonard était à Pistoia, plus ou moins à cette époque là. Il est donc probable que Léonard y ait participé.

10 : 20 : 35 – Martin Kemp

D'après ce que nous savons, le retable était placé très haut dans la chapelle. On le regardait d'en bas et on n'avait pas besoin d'un point de fuite. Il me semble que la personne qui l'a dessiné comprenait que certaines lignes vont vers l'infini, mais sa compréhension s'arrêtait là. Tout le reste, les assises des bancs, la manière dont les surfaces s'articulent tout cela semble être de quelqu'un qui cherche assez basiquement à obtenir un effet qu'il ou peut être qu'elle a vu, mais n'arrivent pas à construire, à reproduire. Or Léonard pouvait être simple, parfois même imprécis dans ses perspectives, mais il a toujours chez lui ce sens du plan. Et la personne qui a fait le dessin sous-jacent dessiné n'avait pas ce sens, ni par instinct, ni dans sa connaissance de la géométrie. Et au regard de ce manque de compréhension de l'effet d'optique et de la géométrie dans l'espace, moi j'éliminerais Léonard.

10 : 21 : 44 – Carlo Pedretti

Il y a tant d'opinion. Mais moi je n'exclurais pas une collaboration, parce que j'y vois, je « sens » Léonard dans ces drapés et en même temps ce qui me rend très perplexe c'est le visage. Celui de l'ange.

Experte italienne

Le visage de l'ange ?

Carlo Pedretti

Celui de l'ange, je n'y crois pas, à moins, que ce soit un petit portrait, un petit jeu qui sait ? Nous devons tout prendre en considération.

10 : 22 : 08 - Commentaire

Pour tenter de savoir qui a fait quoi, il faudrait donc, dans un premier temps, focaliser son regard uniquement sur les personnages, et dans un autre, sur les traitements de la perspective et des éléments architecturaux.

Sur un panneau haut de 16cm et large d'à peine 60, c'est loin d'être évident ! D'autant que les couleurs originales ont été dénaturées par un certain nombre de couches de vernis jaunis...

10 : 22 : 35 – David Alan Brown

Comme pour tous les tableaux très sombres du Louvre, il est difficile de se prononcer. Mais, moi je pense que ce tableau est de Lorenzo di Credi.

Sa tonalité sombre lui a donné l'apparence d'un Léonard. Mais pour moi, ce n'est pas du tout justifié.

10 : 22 : 55 – Vincent Delieuvin

Nous, historiens de l'art, on a toujours envie que les choses soient claires. Un tableau a été fait par telle personne, de A à Z, mais ce n'est pas du tout la bonne façon, d'une certaine manière, de concevoir ces œuvres qui sont le fruit d'un travail en commun et c'est un peu le problème de notre Annonciation. C'est une partie un peu secondaire d'un grand retable. Du coup, on peut se poser des questions quant à l'attribution. Bien sûr, Verrocchio a dû jouer un rôle prépondérant, mais derrière, il a dû y avoir des échanges entre les artistes, Lorenzo di Credi, Léonard. Est-ce que ce n'est pas plus intelligent, finalement, de re-concevoir ces œuvres telles qu'elles ont été conçues à l'époque, c'est-à-dire comme le fruit de ces collaborations, de ces échanges entre ces grands personnages, ces grands artistes.

10 : 23 : 40 : Synthé

La Vierge aux rochers, Musée du Louvre

10 : 23 : 44 – Commentaire

Commandé par une Congrégation de Sœurs pour une église à Milan, la *Vierge Aux Rochers* est un des premiers tableaux de Léonard de Vinci. Il représente la scène où la Vierge et Jésus, accompagnés de l'ange Uriel, auraient rencontrés le jeune Jean-Baptiste, dans une caverne.

C'est aujourd'hui un des tableaux dont de l'état de conservation est plutôt préoccupant.

10 : 24 : 07 – David Alan Brown

Si j'étais en charge du nettoyage des tableaux au Louvre, je ferais celui-ci en dernier...

Expert français (qui parle anglais)

- En dernier ou en premier ?

David Alan Brown

- en dernier, il est préférable de commencer par le plus facile !

David Alan Brown

oui, par le plus simple.

10 : 24 : 21 – Pietro Marani

Toutes ces cloques qui ressortent et qui apparaissent en noir, très sombres... Il faudrait peut-être se poser la question de la conservation de ce tableau ! Pouvons-nous vraiment garder un tableau dans un tel état ? Qu'allons nous léguer à la postérité ?

10 : 24 : 40 – Luke Syson

(synthé : 10 : 24 : 45 – Luke Syson – Conservateur – National Gallery, Londres)

Si vous vous proposez de nettoyer une peinture de Léonard, vous devez être sûr de le faire correctement, parce le monde vous regarde ce qui est totalement légitime. Donc, il faut faire tout ce qui est nécessaire avant même d'enlever le moindre petit morceau de vernis, pour bien montrer que vous n'allez pas avoir de mauvaises surprises. Et je pense que lorsqu'il s'agit de Léonard, à cause du mythe qui c'est formé autour de ses techniques, à cause de la méfiance des gens inquiets pour ces peintures qui leur ont si familière. Il y a une certaine nervosité : par où, comment, et par quel tableau commencer ? Et si, comme au Louvre, vous avez un « embarras de richesses », le choix se complique ! Je pense que cela a été légèrement « paralysant » pour le Louvre.

10 : 25 : 28 – Commentaire

Une partie des problèmes, avec les tableaux de Vinci, vient du support sur lequel ils ont été peints : le bois. Matériau noble, qui a eu longtemps la faveur des artistes, la peinture s'y appliquant mieux que sur une toile.

Mais le bois vieillit mal : il a tendance à se courber, à se fissurer, voire à « claquer ».

Pour sauver le tableau, on a alors eu l'idée d'enlever la peinture de son support d'origine et de la transposer sur une toile.

Le défi technique, n'est pas sans danger...

Dans un premier temps, on applique sur la face du tableau un carton protecteur. On trempe ensuite le revers du panneau dans un bain d'acides qui attaque le support de bois.

Il faut ensuite raboter, raboter, raboter encore. Mais, sans y aller trop fort. La couche picturale n'est pas loin dessous.

Une fois le bois éliminé, on applique une toile. Que l'on repasse pour qu'elle adhère bien.

On retourne ensuite le tableau entoilé.

On retire le carton protecteur. Délicatement. Quelques fragments de peinture peuvent parfois y rester collés.

Il suffit enfin de masquer d'éventuelles lacunes, par une simple retouche.

10 : 26 : 43 – Commentaire

Pour être sauvée, *La Vierge aux Rochers* a donc subi une opération assez « lourde ». Transposée sur toile au début du 19^e siècle, elle a été quelque peu « éprouvée ». Depuis quelques années, les conservateurs ont renoncé à ce

type de périlleux transferts, qui ont entraîné trop de soulèvements et d'irréremédiables pertes de la couche picturale. Mais ce qui interroge nos experts aujourd'hui, c'est une autre particularité de ce tableau.

10 : 27 : 15 – Luke Syson

Les historiens d'art débattent depuis des décennies au sujet d'une des plus grandes énigmes de la carrière de Léonard. Pourquoi y a-t-il deux versions de *La Vierge aux Rochers* ? Il faut se rappeler que peindre un retable dans l'Italie de la Renaissance, ce n'est pas juste une aventure artistique, mais c'est aussi un arrangement « commercial ». Et donc, quand Léonard peint *La Vierge aux Rochers*, il est certainement en train de penser à une nouvelle manière extraordinaire de représenter ce dogme exaltant de l'Immaculée Conception. Mais, il est aussi là pour gagner sa « croute » !

10 : 27 : 49 – Commentaire

(synthé 10 : 28 : 11 – *La Vierge aux rochers*, National Gallery)

A la livraison du tableau, Vinci aurait réclamé un supplément d'argent à ses commanditaires. Mais saisies d'effroi par l'audace de la composition, la confrérie aurait refusé, sèchement. Le peintre aurait alors fait affaire avec un acheteur plus généreux. Mais pour éviter d'être traîné en justice par ses premiers commanditaires, qui se retrouvèrent sans tableau pour leur église, il a été contraint d'en réaliser un autre !

10 : 28 : 16 – Luke Syson

Un des problèmes a toujours été de savoir, sur quoi Léonard et ses assistants basaient-ils leur travail au moment où ils ont peint la version de Londres ? Si la première version a effectivement été vendue et a donc quitté Milan dans le début des années 1490, la question est alors de savoir ce qui a pu leur servir de modèle pour la deuxième version. Quels étaient les références de Léonard et de ses assistants pour réaliser ce second tableau ?

10 : 28 : 43 – Commentaire

Lorsqu'un peintre conçoit sa composition, il ne la peint pas directement sur le support, mais il en fait d'abord le dessin sur un carton.

Il en pique ensuite les contours, à l'aide d'une aiguille, ou d'une alène, comme un poinçonneur.

Une fois ce carton entièrement piqué, il le reporte sur le support à peindre.

Il le tamponne ensuite d'un petit sac de toile rempli de poudre de carbone, qui traverse les trous et adhère au support, reproduisant, en fins pointillés, le dessin initial.

Il ne lui reste plus qu'à repasser sur les pointillés.

Cette technique très courante, permet de reproduire, mécaniquement, un même dessin, sur différents supports.

Sans trop d'effort.

10 : 29 : 27 – Luke Syson

Il y a une série de questions sur l'utilisation des cartons. Comment ont-ils été « prélevés » puis utilisés pour la version de Londres. Il faut aussi se demander si ce sont des cartons indépendants ou plutôt un carton unique redécoupé en plusieurs éléments, comme ce fragment le suggère, puis rassemblés pour composer le tableau de Londres. Ou si du moins, ils ont été utilisés pour commencer le tableau de Londres.

Mais, Carmen Bambach pourrait ajouter quelque chose... Je te mets sur la sellette comme on m'y a mis. Mais toi, tu es la reine des cartons !

10 : 30 : 04 – Carmen Bambach

Je pense qu'il est difficile de dire si des cartons ont été découpés et utilisés pour chacune des parties différentes, ou bien si on a utilisé un seul et même carton qu'on a déplacé de groupe en groupe. C'est très difficile à déterminer. Il faut savoir que lorsqu'on fait un calque d'après une peinture et qu'on compare ce calque au dessin, ou vice versa, il y a des différences. Pendant le processus du calque, les motifs de la composition peuvent glisser, c'est un aspect accidentel qu'il ne faut pas oublier.

10 : 30 : 41 – Martin Kemp

D'après moi, certains motifs de Léonard réalisés sur des cartons ont pu être reproduits sur certains tableaux faits en atelier. Nous savons que cette tête par exemple est réapparue, inversée, dans certains tableaux bien après la mort de Léonard. Mon intuition, et ce n'est qu'une intuition, est qu'il existe des cartons pour certaines parties d'un tableau mais pas pour l'ensemble. Cela pourrait expliquer la grande complexité, voire même l'immense désordre des procédés de Léonard dans l'élaboration de ses tableaux.

10 : 31: 24 – Commentaire

(synthé : 10 : 31: 24 – Musée du Louvre)

(synthé : 10 : 31: 30 – National Gallery)

Les deux versions réalisées à l'aide de cette très efficace méthode de report, sont en tous points semblables. À un détail prêt...

Dans la première version, celle du Louvre, l'ange Uriel pointe du doigt Saint Jean Baptiste. Dans la deuxième version, sa main a disparu. On s'est longtemps interrogé sur les raisons de cet escamotage. On a pensé que Léonard de Vinci avait supprimé ce doigt parce qu'il désignait le mauvais personnage, Saint Jean Baptiste et non pas Jésus, mais aussi parce qu'il interrompait la relation divine entre la main suspendue de la vierge et la tête de son fils.

Mais c'est en fait bien plus simple que cela : si le doigt n'apparaît pas dans la version de Londres, c'est qu'il n'existait pas non plus, dans la version de Paris. Vinci l'a tout simplement ajouté plus tard !

10 : 32 : 19 – Expert français

Voici un détail. On voit très nettement que la matière est plus fine parce qu'il y a une couche au-dessous, que Léonard a dû repeindre, reprendre sa composition pour replacer son doigt, en se basant sans doute sur le dessin qui est à Windsor. Je vois que Luke n'est pas tout à fait d'accord.

10 : 32 : 37 - Luke Syson

C'est vraiment une surprise pour moi. Cet ajout du doigt pointé c'est tout à fait passionnant. Cela suggère alors que le dessin pour la version de Londres était basé sur un dessin préparatoire de l'Ange et non pas de l'Ange peint.

10 : 33 : 01 – Pietro Marani

Je voudrais féliciter Bruno Mottin. Ce que révèlent ces réflectographies, est tout simplement extraordinaire ! Le fait qu'on ait pu mettre en évidence cette main qui a été ajoutée plus tard, tout ceci va changer nos idées sur la composition du tableau, et questionner, qui a pu suggérer à Léonard de désigner Saint Jean Baptiste plutôt que le Christ. Tout ceci nous offre de formidables perspectives.

10 : 33 : 28 - Commentaire

Cinq siècles après, les tableaux du maître sont semblent-ils encore loin d'avoir livré tous leurs secrets.

10 : 33 : 52 – Vincent Delieuvin

C'est vrai qu'aujourd'hui, n'importe quel visiteur venant au Louvre voit certains tableaux avec des taches curieuses que parfois il interprète comme quelque chose d'original. C'est-à-dire que la Sainte-Anne, par exemple, toutes les taches que l'on voit un peu partout, et entre autres, même sur le visage de la Vierge, seraient des choses voulues par Léonard de Vinci. En fait, c'est vrai qu'il faut avoir certaines connaissances pour comprendre que c'est le fruit, malheureusement, du vieillissement des restaurations très anciennes qui ont été faites sur ces tableaux-là. Du coup, aujourd'hui, on voit la plupart des tableaux de Léonard de Vinci sous une couche de vernis très jaune, parce qu'en vieillissant le vernis s'oxyde, jauni. Cela assombrit les compositions. Il y a même de temps en temps ce que l'on appelle « un blanchiment du vernis », c'est-à-dire des micros fissurations de ce vernis, et cela devient un petit peu opaque, le tableau perd de sa profondeur, de son relief. Une autre chose, ce sont les retouches. Le temps passant, les tableaux dans la collection du Palais-Royal, depuis 500 ans – et ce n'était pas dans des conditions de conservation aussi bonnes qu'aujourd'hui – des morceaux de tableaux sont tombés lors d'un déménagement, ou je ne sais quoi. Du coup, ils ont été restaurés, retouchés. Quelqu'un est venu au XVIIe siècle, au XVIIIe siècle, poser un élément de matière nouvelle sur ces tableaux-là, mais qui, du coup, ne vieillit pas de la même façon que l'original. Cela crée ce que l'on appelle une tache, un « repeint désaccordé », en termes techniques entre nous restaurateurs et conservateurs. En vieillissant, cela s'accroît de plus en plus, et la Sainte-Anne a un effet de peau de bête – on dirait un léopard –, tout le manteau de la Vierge. Cela rend les tableaux difficilement lisibles, difficilement compréhensibles du grand public. Il faut bien être conscient que les œuvres de Léonard de Vinci étant très rares, Le Louvre a décidé d'être extrêmement prudent. Cela fait *grosso modo* 150 ans qu'on n'ose pas trop toucher à nos Léonard de Vinci. On préfère les garder d'une certaine façon sous une couche de crasse, de restauration vieillie plutôt que de faire des bêtises.

10 : 35 : 47 – Expert français

Comme la plupart des tableaux, on ignore tout pendant 300 ans de l'histoire de cette œuvre. C'est tout de même quelque chose à toujours garder en mémoire pour essayer de bien comprendre toute la relativité de nos connaissances sur l'état de conservation actuelle. Dans les anciens inventaires du Louvre, le tableau est très souvent confondu avec la Vierge au Rocher, juste mentionnée sous le nom de Sainte Famille. En tout cas, à la fin du XVIIIe siècle, on mentionne qu'il est nettoyé, ce qui signifie sans doute des vernis, ôté les repeints et restauré. La succession des termes est assez intéressante, parce que restaurer veut bien sûr dire ici retouché, et en fait, ces opérations ont certainement eu lieu très régulièrement, déjà au cours du XVIe siècle, du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle, où alors là, il préconisent déjà d'aller à la pêche au repeint, mais dévernir en aucune façon ce qui est une sorte d'utopie, puisque l'on sait très bien qu'à chaque purification, chaque campagne de retouche, on revernait, donc en fait les campagnes de retouches sont prises en sandwich entre les différentes strates de vernis, et que prétendre à aller chercher des repeints sans toucher au vernis est une position théorique qui frôle l'utopie.

10 : 37 : 02 – Commentaire

Pour être sauvés, certains tableaux ont subi dans le passé des pratiques de conservation et de restauration plutôt rudimentaires, voire même « barbares ». Les restaurateurs n'hésitaient pas alors, à creuser la fissure d'un support pour y incruster, tant bien que mal, une rustine de bois, ni même à passer un tableau à la scie, encore moins à décaper les vernis jaunis avec les moyens du bord.

Depuis, les méthodes ont bien changées. Avant la moindre intervention physique, les tableaux sont scannés, auscultés, sondés par une batterie d'instruments des plus sophistiqués.

10: 37 : 44 – Commentaire

À l'issue de ces Journées d'Études, le Musée du Louvre a décidé de passer la *Sainte Anne* au crible des techniques d'analyse les plus pointues. Dans le but de la nettoyer de ses divers repeints, et nombreuses couches de vernis désaccordés.

Bientôt, nous découvrirons une nouvelle *Sainte Anne*, sans « tâche de léopard ».

10 : 38 : 11 - Luke Syson

(synthé : 10 : 38 : 15 - Luke Syson – Conservateur – National Gallery)

Léonard peignait à l'huile et c'est un détail très important, car cette pratique lui permettait de penser et de repenser une peinture. La peinture à l'huile est une technique qui permet d'effectuer des changements. Son maître, Verrocchio, utilisait une autre technique celle de la tempera, où les pigments sont mélangés à du jaune d'œufs. C'est une technique beaucoup plus exigeante, c'est une technique qui pardonne moins d'une certaine manière, car vous devez plus ou moins réussir du premier coup. Vous pouvez faire de petits ajustements, mais l'idée de complètement retravailler une œuvre, de repositionner un bras, de rajouter une main, devient beaucoup plus difficile avec la tempera. Donc, le fait que Léonard ait choisi cette technique, différente de celle de son maître, en dit beaucoup sur sa manière de penser en tant que peintre. Il a adopté une technique, probablement inspiré des peintures hollandaises qu'il voyait autour de lui à Florence à cette époque, mais qui lui permettait surtout de penser et de continuer de penser quand il commençait à peindre. En d'autres termes, le processus de pensée de Verrocchio, lui, était probablement fini à l'étape du dessin. Pour Léonard, il commence au moment du dessin et se poursuit dans la peinture.

10 : 39 : 20 - Commentaire

Pour préparer sa palette, le peintre dispose de deux types de recettes. La plus ancienne, dite à la « tempera », consiste à mélanger les pigments de couleur à un liant, qui peut être soit, de l'œuf, du lait de figue, du miel, du jus de persil, du vinaigre ou encore de la cire.

Le mélange sèche très vite. Mieux vaut ne pas se tromper. Sinon, il faut tout recommencer.

La technique de la peinture à l'huile, elle, est bien plus simple. Il suffit de mélanger les pigments avec de l'huile chaude. Qui sèche, très, très lentement. Il faut parfois attendre un siècle.

Un délai suffisant pour pouvoir reprendre son tableau, à sa guise.

10 : 40 : 08 - Commentaire

On sait que Léonard de Vinci a travaillé plus de 15 ans à la composition de ce tableau. De nombreux croquis et cartons témoignent de ce très long processus de recherches et d'élaboration.

10 : 40 : 22 – David Alan Brown

Nous devrions peut-être considéré *La Sainte Anne* comme un objet issu d'une longue gestation dans l'atelier de Léonard. J'imagine que Léonard y a travaillé jusqu'à la fin de sa vie. C'est peut-être une erreur de penser que chacune de ces variantes, de ces nuances seraient du à une intervention de Léonard. Je crois qu'il y avait beaucoup d'improvisation dans l'atelier. C'est probablement ce qu'il s'est passé avec *La Sainte Anne*, qui a été commencée peut-être vers 1505, au moins pour le dessin préparatoire et dont l'exécution s'est déroulée sur une période assez longue. Et pendant ce long processus, des générations d'artistes ont été à même d'observer l'évolution du travail. Cette intimité leur a été bien plus profitable que les regards qu'ils auraient pu y jeter occasionnellement si les tableaux avaient été livrés à leurs commanditaires.

10 : 41 : 21 - Commentaire

Parfois, ces tableaux restés longtemps dans l'atelier du maître, réservent d'autres surprises.

10 : 41 : 28 – Expert français

Je suis passé un jour, l'année dernière, en septembre, parce qu'on décrochait la Sainte-Anne. Au dos du tableau, j'ai distingué quelque chose, ici, et j'ai vu deux masses musculaires, ici, puis deux trous. Cela m'a semblé être des naseaux, et cela m'a semblé être des yeux de chevaux. J'ai tout de suite pensé à la Bataille d'Anghiari. J'ai prévenu mes collègues qui sont partis d'un grand éclat de rire, en disant « Non, il n'y a rien. Il y a une tache. En effet, il y a une espèce de tache, de loin on peut prendre ça pour un cheval, si on veut. » Je leur ai dit de regarder de plus près. Quand on regarde de plus près, on voit qu'il y a, en effet, une tête de cheval et puis à côté un morceau d'os : c'est en fait, une moitié de crâne. Les examens ont donné des images très claires d'une moitié de crâne, type dessin du British Muséum, d'une tête de cheval, type Anghiari, et découverte, non la moindre, d'un enfant. Un enfant qui ressemble beaucoup à l'Enfant Jésus du recto de la peinture, mais qui est à l'envers. Je voulais vous raconter seulement comment s'était faite cette découverte, tout à fait par hasard, par pure curiosité, en passant un matin à 8 heures et demie dans la Grande Galerie, parce qu'il y avait quelque chose à voir. On ne regarde pas assez l'envers des tableaux. Quelquefois, ce n'est pas complètement sans intérêt.

10 : 42 : 46 - Commentaire

Ces trois dessins au revers de *La Sainte Anne* sont une vraie découverte. La question, maintenant, est de savoir s'ils sont de la main du maître, ou pas. Mais pour pouvoir les analyser, faut-il encore réussir à les voir !

10 : 43 : 02 – Experte italienne

C'est lequel celui-ci ? Moi je crois que je ne vois que le cheval. L'enfant et le crâne je ne les vois pas ?

Expert italien

Là , il y a le crâne.

Experte italienne

Mais pour l'enfant, je ne sais pas.

10 : 43 : 02 – Expert italien

Viens...

Expert italien jeune

L'enfant ne se voit pas...

Experte italienne

C'est ça là ?

Expert italien jeune

Je crois que l'enfant ne se voit qu'avec les machines.

Expert italien

Si si... Il y a quelque chose là.

Experte italienne

Non mais... c'est juste que je me demande si c'est moi qui suis aveugle ou ...

Experts italiens (les deux hommes)

Non Non

10 : 43 : 23 – Expert italien

ça se voit. C'est trop maladroit. On voit que c'est très grossier, c'est quelqu'un d'autre qui l'a fait !

Expert français:

Vous pensez vraiment que c'est quelqu'un qui l'a fait, comme ça, au dos du chef d'œuvre de Léonard ?

Expert italien

Mais oui !

10 : 43 : 53 : 08 - Commentaire

Si ce n'est pas Vinci lui-même, qui aurait osé se servir du revers de *La Sainte Anne*, comme d'un vulgaire brouillon ?

10 : 44 : 04 : 12 – David Alan Brown

Ces dessins, au revers sont faits par des élèves qui s'ennuient. Parfois, ils sont coquins, ils font des nus, des dessins pornographiques. Ces dessins sont faits par des élèves frustrés. On se trouve ici face à un courant mineur de la créativité qui tombe dans la pornographie, dans la plaisanterie... Ces dessins de nus sont humoristiques.

10 : 44 : 27 - Commentaire

Certains sont un peu de mauvaise foi, dans 90% des cas, les dessins au revers, très fréquents, sont attribués à l'auteur du tableau. Mais Léonard est décidément un cas à part.

Fait exceptionnel, dans sa collection, le Louvre possède deux Saint Baptiste. Mais l'un des deux pose un certain nombre de problèmes...

10 : 44 : 51 – Pietro Marani

Juste quelques mots pour vous dire que ce sont, mais vous le savez déjà, deux des œuvres les plus problématiques du corpus de Léonard et qui nous arrivent dans des conditions de conservations très difficiles.

10 : 45 : 08 – Commentaire

(synthé : 10 : 45 : 08 : Saint Jean Baptiste – Bacchus)

Très altéré, transposé sur toile, ce Saint Jean a été beaucoup retouché au fil du temps. Au point que le sujet même du tableau, a tout simplement changé. De la représentation d'un St Jean dans le désert, on est passé à celle d'un libertin, dieu du vin et de l'ivresse : Bacchus !

Le jeune homme a hérité au 17ème siècle de nouveaux attributs : une couronne de vigne dans les cheveux, un thyrses qui a remplacé sa croix, une peau de panthère, négligemment jetée, et une belle grappe de raisins.

Il est donc un peu « abusif » d'attribuer ce tableau, à Léonard de Vinci ! Certains détails d'anatomie, sont d'ailleurs assez confondants.

10 : 46 : 07- Commentaire

Ce *Jean Baptiste*, lui, est sans conteste de la main géniale du maître. Réalisé à la fin de sa vie, considéré comme l'aboutissement et la synthèse de toutes ces recherches picturales, il est d'une exceptionnelle qualité. Soigneusement analysé, il a subi un certain nombre d'examen : émissiographie en positif, émissiographie en négatif, radiographie, fluorescence d'ultraviolet, réflectographie. Les scientifiques ont tenté de percer le mystère du « sfumato ».

« *Si tu reviens souvent, sans hâte et avec amour sur tes ombres, elles seront fondues comme une fumée* ». Inventé par Léonard de Vinci, le « sfumato » est une technique picturale qui vise, par un traitement particulier de la lumière, à estomper les traits, et à annuler le contour des corps de façon à en suggérer le relief. Cet effet d'optique permet de faire émerger une figure dans les nuances d'ombres et de lumière.

L'effet « vaporeux » est obtenu par la superposition de fines couches de peinture contenant très peu de pigment.

Les passes de ces glacis doivent se faire avec une certaine persévérance. 50, parfois 100 couches sont nécessaires pour annuler progressivement les contours.

Les examens rapprochés des tableaux ont révélé d'étranges traces sur la couche picturale. Des dermatoglyphes, plus communément appelés : empreintes digitales.

L'ambidextre Vinci avait semble-t-il une technique bien à lui.

10 : 47 : 51- Commentaire

Ce chef d'œuvre, de la fin de la carrière de Vinci, a aussi fait couler beaucoup d'encre quant à son iconographie plutôt incongrue dans la tradition. Le charme ambigu du sourire de ce jeune homme, son regard troublant, sa sensuelle androgynie, en font une figure de l'amour chrétien singulièrement proche de l'amour païen, au point qu'on a pu y voir « une sorte d'ange du mal ».

Mais qu'importe les interprétations, pour Léonard de Vinci, « la puissance de la peinture, c'est bien d'enflammer les hommes à l'amour. »
Parfois le trouble est tel, que nos spécialistes en restent sans voix.

10 : 48 : 43 – Luke Syson

Lorsque Mona Lisa fut présentée, nous sommes tous restés très silencieux, et j'ai essayé de comprendre pourquoi. Je ne pense pas que ce soit parce que nous n'avons rien à dire ! Je crois plutôt que c'est parce que ce tableau, que nous connaissons tous si bien, nous est réapparu comme « nouveau » ! Et je pense que pour nous tous, il y a eu comme un moment de connexion personnel entre Mona Lisa et chacun d'entre nous. D'une certaine manière, nous sommes entrés dans la relation entre le peintre et son incroyablement célèbre sujet. Ça a été un moment de grande émotion pour nous tous. Et je pense qu'il y a des moments, où, même les spécialistes oublient d'être des spécialistes... et c'est plutôt excitant !

10 : 49 : 33 – Vincent Delieuvin

C'est vrai qu'à chaque fois qu'on sort cette dame de sa boîte, c'est un moment magique qui fait qu'on est simplement heureux de la voir, de voir cette merveille. Il y a là un tableau complètement achevé de Léonard de Vinci dans sa période où il maîtrisait parfaitement ses passages de l'ombre à la lumière, où l'expression humaine est rendue avec autant de subtilité. Ce sourire qui est si énigmatique, parce qu'il est parfait, il est très difficile à interpréter, il est très humain. Du coup, il y a ce plaisir que l'on a simplement à être en silence avec elle. Et je pense que ça invite simplement à la jouissance qu'on a à la regarder..

10 : 50 : 16 – Expert français

Je vais devoir l'enlever.
Elle va où d'ailleurs ?

(parle en anglais)

Je dois prendre le tableau maintenant.

10 : 50 : 44 - Commentaire

Après cette permission de 24 heures, la Joconde est retournée dans sa « boîte », et les autres tableaux ont été raccrochés dans la grande Galerie.

Comme si rien ne s'était passé pour eux.

Notre regard, lui, ne sera certainement plus le même.

- FIN -