

Au regard de nos habitudes, Léonard paraît une sorte de monstre, un centaure ou une chimère, à cause de l'espèce ambiguë qu'il représente".



LA BATAILLE D'ANGHIARI

UNE ALLÉGORIE DU CORPS CRÉATEUR

PAR VALÉRIE MORIGNAT, MCF

© Publications : Presses Universitaires de la Sorbonne, 1998, 2002.

© Crédits photo : Valérie Morignat. *La lutte pour l'étendard*, copie d'après *La Bataille d'Anghiari* de Léonard de Vinci, attribuée à anonyme et à Pierre Paul Rubens, avant 1550 et vers 1603, pierre noire, plume, encre brune, rehauts au blanc de plomb, 452 x 637 mm. Paris, Musée du Louvre.

Jaillis du sol sous le choc du trident de Poséidon, des chevaux aux croupes épaisses et aux yeux révoltés se cabrent, affrontant les regards avec une force sauvage. A la périphérie de ce dessin de bataille, s'extrayant du corps massif de soldats et de coursiers, un cavalier porte l'étendard divisé de son invisible nature. Quatre spirales fondent son mouvement et dessinent son corps sans mesure. Dévoré d'ombre et de vies marines, le

combattant à la face rageuse réverse son corps en une torsion inhumaine et fouille du regard le centre de la bataille. Les chaînes, les cornes, les coquilles, les cuirasses qui s'agrègent à son corps cabré sont les armées de son être mêlé. Le couvrant de faces innombrables, de visages hantés, de luttes imprécises, elles lui dessinent une identité stratifiée à la profondeur allégorique.

Cette scène guerrière est *La lutte pour l'étendard* ; un dessin longtemps attribué à Pierre Paul Rubens, mais dont une expertise récente a révélé qu'il recouvrait celui d'un artiste non identifié du XVI^{ème} siècle (1). Complexifiant encore sa généalogie, cette bataille paroxystique est le vestige d'une œuvre disparue de Léonard. Elle est en effet l'évocation de l'épisode central d'une fresque détruite - *La bataille d'Anghiari* (2) - initialement commandée à Léonard pour la Salle du Conseil du Palazzo Vecchio à Florence. Si de nombreuses copies de la fresque ont traversé les siècles, il est impossible aujourd'hui d'échapper au saisissant carton du Louvre où quatre cavaliers s'arrachent un étendard. Perpétuellement renaissante depuis le naufrage originel de la fresque, *La bataille d'Anghiari* a formé dans ce dessin aux auteurs multiples et masqués le vœu d'une trace posthume où les mains se renouvellent. Voyons comment la figure du porte-étendard joue ce ballet des masques dans sa dimension allégorique.

Mouvement contrarié ou le « double devenir »

Un extraordinaire chassé-croisé caractérise *La lutte pour l'étendard*. Tout ce qui paraît sur la scène de ce combat se trouve intimement mêlé à son contraire, animé par une double nature qui se révèle dans les faces grimaçantes ou dédoublées (la visière du cavalier de droite, les faces mêlées des chevaux), dans les contorsions des corps (le porte-étendard courbé), dans leurs incohérences anatomiques qui entraînent parfois la disparition d'un membre ou sa déformation monstrueuse (le bras droit démesuré du fantassin renversé). Tout dans *La lutte pour l'étendard* concourt à l'exaltation d'un mouvement contrarié.

Véritable retournement en son contraire de chaque mouvement, de chaque forme, de chaque nature, de chaque évidence.

C'est dans ce sens d'une dialectique instauratrice des opposés que Platon, dans *Phédon*, expose l'idée du double devenir :

"Entre tous ces couples de termes contraires [fait-il dire à Socrate], se produit, puisqu'il y a deux termes, un double devenir - d'un contraire vers l'autre, et, inversement, de cet autre vers le premier" (3).

Ce double devenir, troisième terme issu d'un combat créateur entre les opposés, qualifie précisément la structure dynamique qui particularise *La lutte pour l'étendard*. Tels que les exemples donnés par Socrate le confirment (4), il s'agit toujours, entre les termes contraires, du surgissement d'un mouvement à double-sens. Précisant sa pensée quant à l'ambiguïté de ce mouvement, le philosophe poursuit : "c'est à partir de "dormir" qu'advient "être éveillé", et à partir d'"être éveillé" qu'advient "dormir", et les devenirs qui sont propres à ces deux termes sont, l'un "s'assoupir", l'autre "s'éveiller"" (5).

Porteur de cette dynamique du double devenir, le porte-étendard, qui renverse le mouvement général de la bataille, se singularise par la discordance exemplaire de sa posture. Greffé à sa monture cabrée, son corps plein de spirales présente une improbable révolution. Alors que sa jambe, solidement arrimée au cheval, est tournée vers la gauche, que son corps courbé porte vers la même direction, son cou se tord et détourne le visage à contresens. Cette torsion singulière du corps que Rubens restitue avec vigueur, apparaît aussi dans de nombreuses études où Léonard travaille à l'expression d'une fureur prédatrice. Dans

les feuillets de Windsor (6) notamment, où le cheval, habité par le corps agile du félin, apparaît souvent cabré dans un mouvement à double sens qui lui prête des positions convulsives. "Là où le mouvement naturel est absent, il faut en faire un accidentel" (7) écrivait Léonard.

De fait, c'est la coexistence du mouvement naturel avec un mouvement heurté, induit par une violence extérieure, qui se dessinait à l'époque de *la bataille d'Anghiari* dans les études pour *le groupe de Neptune*. A l'extraordinaire vivacité qui projette les chevaux marins en avant, Léonard oppose un renversement brutal du mouvement qui vient fléchir leur col. Ce mouvement heurté, survenant toujours sous le coup d'une attaque ou d'une impulsion extérieure, est le même qui dualise l'expression du mouvement dans *La lutte pour l'étendard*. Léonard - et Rubens après lui qui détaillera grandement les circonvolutions inverses sur le corps du cavalier - œuvre dans la

pensée inactive, et celles qui donnent à penser. Les premières, "parce que les sens suffisent à en juger" (8), ne mobilisent pas la pensée ; elles apparaissent clairement identifiables, immédiatement cohérentes. Les secondes sont celles qui font secrètement violence aux sens, qui inquiètent la perception et forcent l'esprit à les penser dans leur contradiction. Parce qu'elles donnent lieu "simultanément à deux sensations contraires" écrit Platon (9), "la sensation à leur sujet ne donne rien de sain" (10) et par là même force la réflexion. Si de semblables objets provoquent l'examen comme Platon l'explique, c'est que les percevant "de près ou de loin, les sens n'indiquent pas qu'ils soient ceci plutôt que le contraire" (11).

De ce constat, Platon déduit que toute unité non contredite, c'est à dire perçue d'emblée comme telle par les sens et n'induisant en eux aucune espèce d'inconfort, "n'attirera pas notre âme vers



représentation de cette figure à une dialectisation des perceptions, et par là-même à une activation des fonctions créatrices de la pensée.

Dans *La République*, Platon distingue deux sortes de "choses" : celles qui laissent la

l'essence" (12). "Mais si la vue de l'unité offre quelque contradiction, de sorte qu'elle ne paraisse pas plus unité que multiplicité" (13), alors elle éveille la pensée et la force à sonder la profondeur de l'objet. Elle lui demande d'en appréhender l'essence. Dans le

mouvement contrarié du porte-étendard, dans sa figure singulière où deux sens s'entrechoquent, cette coïncidence de perceptions contradictoires est précisément ce qui mobilise la pensée. Elle la contraint obscurément, comme le corps du soldat est contraint à une improbable torsion, à questionner et à penser la nature de son corps insolite, autrement dit à penser l'essence de sa contradiction.

Nous remarquerons que c'est précisément à l'endroit où la hampe de l'étendard semble lui passer à travers le corps, à mi-hauteur du dos, que le mouvement du porte-étendard se brise ; emportant tout l'hémisphère supérieur du buste dans une révolution contraire à l'orientation du reste du corps. Le mouvement qui le presse à s'extraire du combat, brusquement se réverse dans le corps du soldat au point de contact de la hampe du drapeau. Il apparaît comme traversé par sa flèche fulgurante, pétrifié par l'impact qui en amont le blesse et le cabre dans son échappée.

Ainsi, la ligne que dessine invisiblement la hampe de l'étendard à travers le corps du cavalier exerce un rôle dynamique qui conditionne l'intégralité de sa figure. Une traction sauvage l'arrache des marges et le lie indéfectiblement au centre de l'image où le combat fait rage. Il n'est pas seulement mis en mouvement par cette puissance, mais comme le disait Bacon à propos de Géricault, il a véritablement "le mouvement chevillé au corps" (14). Les pattes du cheval, la jambe du soldat, son bras droit, le sabot sur le pommeau de l'épée, la tête du bélier sur le thorax, la flèche qui pointe à l'extrémité du manche du drapeau, tout concourt à orienter la figure vers la gauche et vers l'extérieur de la scène. Cependant, dès que nous

passons la ligne de la hampe qui coupe virtuellement le corps en deux, le mouvement apparaît contrarié. Passé cette frontière, à une très subtile dynamique des mouvements contraires s'allie une puissante rétorsion du corps, contrarié de l'intérieur dans le mouvement qui le porte. Aux spirales des conques (celle du casque et celle sur l'épaule), qui s'invaginent en sens contraires et dont les pointes coquillaires s'étoilent vers des directions opposées, répond le bras gauche levé et jeté en arrière sur la hampe, parfaitement asymétrique au bras droit dirigé vers l'avant. Quant à la face du soldat environnée de spirales qui tournent en sens inverses, une force rebelle, réveillée par la fulgurance de la lutte pour l'étendard, la renverse en amont et jette sur ses traits une expression sauvage.

Divergences, secrète alliance

Comme le remarque très justement Daniel Arasse, bien que "les visages des soldats de *La Bataille d'Anghiari* soient très particularisés et qu'ils aient pu être inspirés par des modèles réels, ils ne se proposent nullement comme des portraits (même imaginaires) des protagonistes historiques de la bataille, Niccolò Piccinino ou Guido da Faenza par exemple pour les Milanais, Niccolò di Pisa ou Napoleone Orsini pour les Florentins" (15).

La lutte pour l'étendard trouve sa symbolique la plus haute dans le fait qu'elle voile l'identité des combattants. D'une part l'étendard n'est pas lisible – même s'il demeure l'objet emblématique de la bataille (16) – d'autre part les soldats s'entremêlent au point qu'il est difficile de les opposer avec évidence. La délimitation

des corps est confuse, les visages se ressemblent, presque gémellaires. Alors que les parures sont toutes très nettement différentes, dans le dessin de Rubens les sabres croisés sont pourtant identiques. Les chevaux, tant du point de vue du type, de la posture, que de la couleur, sont conçus sur le même modèle. Les emblèmes, excepté peut-être le bélier qui désignerait les armes du capitaine milanais [un indice cependant discuté (17)], ne sont pas représentés. Les boucliers renversés taisent leurs armoiries. Enfin, pour jeter définitivement un voile d'incertitude sur l'identité des guerriers, Léonard prend soin d'accuser les différences entre le porte-étendard et le cavalier qui vient à son secours sabre levé en le positionnant radicalement à contresens.

Dans la version de Rubens où il arbore une armure étincelante qui le singularise, ce cavalier qui se précipite à contresens dans la mêlée n'apparaît pas immédiatement l'allié du porte-étendard.

animal que revêt le dos de l'un, et le métal poli qui protège le corps de l'autre, le dessin de Rubens renforce l'indétermination identitaire dont à l'origine Léonard avait empreint *La bataille d'Anghiari*. Et la grande subtilité des mains conjointes des artistes dans la représentation de cet épisode de la bataille, trouve peut-être sa plus haute expression dans la rencontre, sur la hampe de l'étendard, des mains gauches des deux combattants. Tandis que celle du porte-étendard est blanche et dénudée, la main du cavalier qui se referme sur elle est noire et gantée de métal (18). Au plus haut degré de leur altérité réciproque, à la fois par la position asymétrique des bras et dans l'écart des matières qui les façonnent, les mains étreintes sur la hampe de l'étendard révèlent leur secrète alliance.

Tandis que Paolo Uccello joue des couleurs nettement différenciées de la robe des montures et de la lisibilité des drapeaux pour opposer les armées



Leurs apparats très dissemblables et leurs positionnements inversés dans le champ de lice ont plutôt pour effet de les démarquer l'un de l'autre. Accusant ces apparences divergentes en mettant l'accent sur le contraste entre le pelage

affrontées, Léonard touche la profondeur symbolique du combat dans une mêlée intime où la bataille profite à l'indistinction des différences et des limites.

Le porte-étendard, qui n'échappe pas à cette ambiguïté identitaire, paré de coquilles, de toisons, et d'étoffes, incarnerait alors davantage un personnage de fiction qu'un guerrier historiquement identifiable. Critiquant le savoir dans lequel voudrait l'enfermer notre désir de lui assigner telle ou telle identité, ménageant perpétuellement des fissures dans les masques que nous lui prêtons, il affirme son pouvoir de morphogénèse.

L'ambiguïté incarnée qu'il donne en pâture à une interrogation phénoménologique, offrant perpétuellement une mise abyme du corps dans le corps, de la métaphore dans la métaphore, n'a de cesse d'opposer sa résistance, d'interposer ses obstacles et ombres à la pensée qui voudrait l'identifier. Ainsi il renverrait implicitement à l'espèce ambiguë du créateur qu'évoque Paul Valéry dans l'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci : "au regard de nos habitudes, Léonard paraît une sorte de monstre, un centaure ou une chimère, à cause de l'espèce ambiguë qu'il représente" (19). Figure de la "nature nombreuse" de l'artiste (20), le cavalier hybride serait ainsi sous les mains réunies de Léonard et de Rubens, l'allégorie du corps créateur (21).

Le dualisme incarné

Le mot *allegoria* a remplacé tardivement chez les Grecs, à l'époque de Plutarque, le mot *uponioia* pour désigner la «signification cachée». C'est moins dans la présence du sens caché que dans sa transparence au sein de la forme que réside la puissance allégorique. Caillois reconnaît cette puissance lorsqu'il écrit des allégories qu'elles "guident" et "nourrissent la rêverie" (22). Il les définit - et nous sommes là au cœur du système à l'œuvre dans La lutte pour l'étendard - comme "un univers

labile par relais analogique, par métaphore interposée" (23). En effet, les indices, les traces, les formes anadyomènes qui viennent poindre dans l'image allégorique font affleurer le sens à la surface en la transperçant, et, simultanément, engouffrent la pensée dans l'intériorité du visible. Ils déplacent la pensée par la charnière de la métaphore. Rejoignant l'esprit léonardien, Caillois qualifie les images allégoriques d'"images analogiques" (24). "Leur efficace [écrit-il], repose sur un réseau de concordances et d'exclusives, d'interférences multiples, de correspondances de registre à registre, qui remplace en cet empire de l'allégorie la lumière crue de la connaissance analytique" (25).

Façonné par la pensée allégorique, le corps du porte-étendard apparaît comme le lieu de passages constants entre la nature et la culture, entre l'humain et l'animal, le réel et le fictionnel. Sa peau mêlée, à la surface de laquelle les natures disparates se greffent sans cicatrices, arbore sa nature hybride. Sous la lame de l'épée enchaînée au flanc, dans la tunique ceinte qui se reverse, il semble que son ancienne peau le quitte comme une mue ; épiderme du serpent qui se dessine dans les plis d'une étoffe révolue. Cette peau primitive qui se détache des reins du cavalier en prenant forme de cobra, est à proprement parler flottante. Elle se meut entre deux eaux, portée par le même courant, le même flux aquatique qui fait ondoyer le crin diluvien des chevaux. Se détachant du corps dans les eaux primordiales, elle révélerait l'identité provisoire du cavalier, seconde peau réversible qu'il quitte et renouvelle ; peau du serpent "qui ne cesse de se détortiller, de disparaître et de renaître" (26).

A l'instar de la coquille, le serpent qui se détache du cavalier est une figure

généscique. Il manifeste l'état latent de puissances cachées, de matières en gésine enveloppées et enroulées sur elles-mêmes. Le serpent du cavalier apparaît comme la manifestation simultanée du principe primordial et du principe de résurrection. Toujours porteur d'une dualité, il touche aussi bien à l'aspect dionysiaque de l'être qu'à son aspect apollinien (27) - deux instincts opposés, "en guerre ouverte le plus souvent" (28), mais dont la rencontre au sein de l'artiste rythme l'instauration

chtoniennes ; "elle doit s'appliquer à diriger le serpent, le diriger intelligemment" (29).

Au croisement de la terre et des eaux, l'apparat du porte-étendard figurerait finalement la peau fabriquée de l'artiste, son corps virtuel, toujours en formation dans les formes qu'il invente. Ainsi, ce cavalier hybride que Léonard dessine dans *La bataille d'Anghiari* et que Rubens nous restitue, n'est pas plus florentin que milanais : il est sans identité et sans



créatrice. La subtile et emblématique rencontre du serpent et de la tête du bélier dans *La lutte pour l'étendard*, désigne à plus forte raison ce dualisme incarné. Elle ouvre la voie à l'antithèse, au renversement des valeurs, à l'équilibre de la mesure et de la démesure qui structure l'ensemble du dessin. Cet équilibre tendu est celui du serpent à tête de bélier des druides : symbolisant la force psychique, la tête du bélier est appariée au corps du serpent, lui-même lié aux puissances

origine. Son corps fait d'organismes greffés, habillé d'une peau mutante, porte à l'extérieur l'intériorité de sa nature changeante.

Coquilles et cuirasses

Agrégat de coques marines et de toisons animales, les surfaces du cavalier n'en

sont pas moins, dans l'apparat, la plus haute expression de la culture. Si tout en lui est pétri de la matière du sauvage, tout y exalte le principe d'articulation qui fascinait Léonard dans l'architecture des escargots (30) ; à commencer par la présence du coquillage rayonnant qui fait charnière entre l'épaule et le bras. Léonard remarque que par la "charnière" et la "suture", l'escargot "agrandit maison et toit à proportion de sa croissance et s'attache aux parois des coquilles" (31). Selon un principe analogue, le porte-étendard, semblable aux mollusques dont la coquille imite les formes récifales, est revêtu d'un deuxième corps qui l'enrobe, apparemment, d'une autre nature.

En vérité, faite de l'amalgame de cuirasses, de coquilles, de couvercles, la profondeur de la peau (Valéry) du cavalier réside dans le fait que semblant le dénaturer, elle révèle au contraire sa vraie nature : une nature hybride qui est aussi celle de l'artiste, et qui, selon la phrase de Valéry, "émane sa coquille" (32), la "laisse suinter" depuis l'intérieur et "distille en mesure sa merveilleuse couverture" (33) . Cette peau amalgamée de l'intérieur renfloue le corps inventé du créateur. Derrière les surfaces sédimentées se cachent d'autres peaux, sous les conques greffées veillent des entrailles nocturnes. A proportion de sa croissance, le créateur se façonne un corps à sa mesure : c'est à dire un corps *hybris*, qui précisément dépasse la mesure en s'incarnant dans le corps de l'œuvre. Comme l'escargot s'attache aux parois des coquilles, c'est dans l'épaisseur de ses enveloppes, dans l'obscurité qui les lie les unes aux autres, qu'il faut chercher l'invention du corps de l'artiste.

"Créer, [écrit Didier Anzieu], n'est pas que se mettre au travail. C'est se laisser travailler

dans sa pensée consciente, préconsciente, inconsciente, et aussi dans son corps, ou du moins dans son Moi corporel, ainsi qu'à leur jonction, à leur dissociation, à leur réunification toujours problématiques. Le corps de l'artiste, son corps réel, son corps imaginaire, son corps fantastique, sont présents tout au long de son travail et il en tisse des traces, des lieux, des figures dans la trame de son œuvre" (34) .

Dans l'hybridation avec les formes animales c'est l'invention d'un corps fantastique, d'un corps véritablement créateur parce qu'il soumet sa propre nature, que le cavalier de *La lutte pour l'étendard* arbore. Dans l'enchevêtrement du pelage qui recouvre son dos, dans les entrelacs qui dessinent sur ses bras des écailles, et dans la peau nue de son buste, son être greffé révèle sa métamorphose. Assurés par le coquillage qui fait charnière entre les peaux mélangées, les passages réversibles de la peau à la parure, de l'animal à l'humain, d'un corps réel à un corps virtuel, réalisent l'hybridation du soldat et accusent son indéfinissable origine. Renforçant l'effet de cette réversibilité, les charnières et les articulations dans ce dessin n'opèrent pas en surface, mais dans les profondeurs où la pensée descend les chercher.

Nuits, l'épiphanie du sens

En effet, le corps du porte-étendard, où s'agrègent les coquilles, les carapaces et les crânes, exerce sur la pensée l'attraction d'une invagination. Il l'absorbe toute entière dans la latence de ses formes et l'obscurité primordiale des coquilles. "Tout est dialectique dans l'être qui sort d'une coquille" (35) écrit Bachelard. Parce qu'une partie de lui-même demeure lovée, emprisonnée dans

la coquille, il demande à ce qu'on le pense à la fois comme émergeant et cependant toujours enfoui ; toujours hésitant, comme tout être encoquillé, entre l'apparition et la disparition. Au seuil où opère cette épiphanie, à l'entrée de la coquille d'où l'être sort de l'ombre, se trouve "le seuil sensible de toute connaissance. Sur ce seuil, l'intérêt ondule, il se trouble" (36).

Comme Deleuze le remarquait à propos de Proust, Léonard nous force à penser tous les fragments sans livrer de claires solutions de continuité. Il demande à la pensée de restaurer ces continuités, de les restituer depuis les profondeurs où

restaurer le sens, trouver l'articulation secrète, le lien dissimulé dans l'épaisseur du signe.

Ainsi la jonction opérée par la charnière du coquillage sur l'épaule du cavalier est indirecte ; elle est en vérité plus lointaine. Elle est transversale : le vrai passage qu'elle permet entre l'épaule nue et le bras plein d'écaillés n'opère pas dans la forme de la spirale qu'elle dessine, mais dans les eaux primordiales, originelles, où elle plonge la pensée. Là où les natures demeurent encore indivises et indifférenciées. Dans les obscurs méandres du coquillage où gît la "grande nuit impénétrée de notre âme" (37) dont



elles demeurent. Il joue dans les spirales des coquillages d'un continuum apparent, mais ce continuum, lui-même porteur d'une obscurité intérieure, oblige la pensée à penser l'essence de ce qu'elle interroge. C'est à dire à descendre sous les surfaces pour trouver, de l'intérieur même de ce qu'elle regarde, la voie transversale qui constituera le seul pont qui reliera les fragments épars sans éteindre leur puissance fragmentaire. Aucun élément, pas même le bras du cavalier et son corps courbé, n'est directement articulé à l'autre. Il faut, pour

parlait Valéry. Nuit des temps que Léonard nous invite à penser, à sonder, pour renflouer en surface les ponts invisibles qui relient toutes les rives opposées.

Articulant le corps hybride du cavalier par le biais d'écrans emplis d'obscurité, c'est dans le noyau de nuit de sa propre pensée, au cœur même de son intuition analogique et métonymique que Léonard nous transporte. "Le secret de Léonard comme celui de Bonaparte [écrit Valéry], est et ne peut être que dans les relations

qu'ils trouvèrent, - qu'ils furent forcés de trouver, - entre des choses dont nous échappe la loi de continuité" (38) . Nous faisant passer à l'endroit de chaque articulation par l'obscurité des origines - au creux des plis de l'étoffe serpentiforme, sous les carapaces du genou, dans le crâne du bélier, à l'intérieur des méandres du coquillage de l'épaule, dans la double conque du casque - c'est à l'expérience de cette invisible loi de continuité que Léonard nous initie. A l'intuition de l'origine commune des règnes animal et humain qu'il plie la pensée, en résolvant chaque jointure problématique par l'involution dans une même nuit primordiale (39).

Cette opération transversale de la pensée - véritable méthode que Léonard inscrit dans la figure du porte-étendard -, est celle d'un mouvement constant de la surface à la profondeur, de la forme au signe, du signe à son contenu où l'esprit s'exile, et dans lequel il restaure les voies invisibles qui mènent aux essences et aux liens véritables - où il fait l'expérience, selon la belle expression de Claude Debussy, de la "profondeur insondable qui déclenche l'imagination" (40).

**Valérie Morignat, MCF,
Université Montpellier III**

Notes

1 - *La lutte pour l'étendard*, copie d'après *La Bataille d'Anghiari* de Léonard de Vinci, avant 1550 et vers 1603, pierre noire, plume, encre brune, rehauts au blanc de plomb, 452 x 637 mm. Paris, Musée du Louvre.
L'attribution du dessin à Pierre Paul Rubens a

été récemment nuancée par les résultats d'une expertise réalisée par le Musée du Louvre. L'examen des pigments et la datation du papier ont conforté l'hypothèse avancée sur la variété de factures présentes dans le dessin : *La lutte pour l'étendard* serait le résultat de plusieurs mains, parmi lesquelles celle d'un artiste italien du XVIème siècle et celle de Rubens. Je renvoie pour plus de détails sur ce point aux travaux de Franck Zöllner.

2 Pour plus de précisions historiques concernant la destruction de la fresque, voir ma *Thèse de Doctorat, Poïétique des Transversalités, Chap. II*, Université Paris I, Panthéon-Sorbonne, 2001, pp. 147-235. Voir encore mon article *Anghiari : les batailles du dessin in X, L'œuvre en procès, Croisement des arts*, Tome III, dir. Eliane Chiron, Paris, Publications de la Sorbonne, 1998.

3 Platon, *Phédon*, 71a-d, p. & t. Monique Dixsaut, Paris, Garnier-Flammarion, 1991, p. 225.

4 C.f., *Phédon*, 71a-d : Entre le fait pour une chose d'être plus grande et celui d'être plus petite, n'y a-t-il pas accroissement et diminution ? - c'est ainsi que nous nommons d'une part le "s'accroître", de l'autre le "diminuer" ? (...) c'est vrai aussi de "se diviser" et "se rassembler".

5 *Phédon*, 71a-e, *ibid.*, pp. 225-226.

6 *Études de chats, de cheval et de Saint-Georges*, 1517-1518, plume et encre sur pierre noire, 29,8 x 29,2 cm. Windsor Castle, Royal Library, RL 12331. Aussi les *Études de chats et de dragons*, W. 12363.

7 Léonard cité par Daniel Arasse, *Léonard de Vinci, le rythme du monde*, p. 247.

8 Platon, *La République*, VII, 524 b - 525 a, intr., trad. et notes de Robert Baccou, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 283.

9 Platon, *ibid.*

10 Platon, *La République*, VII, 522 b - 523 b, *ibid.*, p. 281.

11 *ibid.* VII, 523 b - 524 b, *ibid.*, p. 282.

12 *ibid.* VII, 524 b - 525 a, *ibid.*, p. 283.

13 *ibid.*

14 Francis Bacon, *Entretiens avec Michel Archimbaud*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1996, p.40.

15 Daniel Arasse, *Léonard de Vinci, le rythme du monde, op. cit.*, p. 437. Les identitaires

demeurent en effet très discutés d'un spécialiste à l'autre, il apparaît donc indiqué de renvoyer aux travaux de Frank Zollner qui réfute la non identification du cavalier en y reconnaissant – via une lecture à l'entrée mythologique – l'incarnation de Niccolò Piccinino.

16 C'est à l'origine la prise de possession du Pont qui relie les deux rives du Tibre qui est, dans le principal récit historique, l'enjeu de la bataille. Or, pour représenter la Bataille d'Anghiari Léonard préférera à l'épisode du pont celui de la lutte pour l'étendard, épisode auquel il accorda la place centrale.

17 Comme Daniel Arasse prend soin de l'indiquer, si le bélier sur le thorax du porte-étendard s'apparenterait aux armes de Niccolò Piccinino, « l'indice demeure assez problématique pour que les avis demeurent partagés, aujourd'hui encore ». Daniel Arasse, *op. cit.*, p. 437.

18 Si Rubens accuse fortement cette différence en habillant tout le corps du cavalier d'une armure polie, la gravure de Zacchia atteste de la présence antérieure à Rubens de l'armure sur les bras du cavalier. On notera aussi avec beaucoup d'intérêt que le même contraste apparaît dans la version Doria, où la main gauche du même cavalier est entièrement gantée de noir, en opposition flagrante à la main blanche du porte-étendard qui la jouxte.

19 Paul Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, *op. cit.*, p. 156.

20 *Ibid.*, p. 144.

21 *Ibid.*, p. 144.

22 Roger Caillois, *Cohérences aventureuses, Esthétique généralisée - Au cœur du fantastique - La dissymétrie*, Paris, Gallimard, Idées, 1962, 1965, 1973, p. 104.

23 *Ibid.*

24 Roger Caillois, *op. cit.*, p. 186.

25 *Ibid.*, pp. 186-187.

26 Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Serpent, Paris, Robert Laffont, 1982, p. 868.

27 Rappelons au passage qu'Apollon tua le Serpent Python, et que Dionysos est issu d'un dieu-serpent, Zeus-Meilichios, qui emprunta la forme du serpent pour s'unir à sa propre fille Perséphone.

28 Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, *op. cit.*, p. 47.

29 Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992, p. 188.

30 L'ingéniosité de l'architecture qui protège l'escargot retient l'attention de Léonard. Aussi, selon principe de l'analogie qui caractérise sa pensée créatrice, il la rapproche des contractions humaines : "L'animal logé dans la coque construit son habitacle avec des charnières, des sutures, une toiture et d'autres parties, tout comme fait l'homme en sa demeure ; il agrandit maison et toit à proportion de sa croissance et s'attache aux parois des coquilles", cité par Marcel Brion in *Léonard de Vinci*, Paris, Albin Michel, 1995, p. 17.

31 Léonard cité par Marcel Brion, *op. cit.*, p. 17.

32 Paul Valéry cité par Gaston Bachelard in *La poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 106.

33 *Ibid.*

34 Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1981, p.44.

35 Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, Quadrige, 1994, p. 108.

36 *Ibid.*, p. 109.

37 Paul Valéry cité par Maurice Merleau-Ponty in *Le visible et l'invisible*, tr. & notes Claude Lefort, Paris, Gallimard, TEL, 1964., p. 197.

38 Paul Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, Folio, 1992, pp. 18-19.

39" L'intuition d'une origine commune entre l'humain et l'animal poussa Léonard aux inventions anatomiques les plus hybrides ; il n'hésita pas, selon le principe de l'analogie, à installer un fœtus humain dans un placenta de type bovin, dessinant comme l'écrivit Daniel Arasse, un véritable monstre génétique". Daniel Arasse, *op. cit.*, p. 280.

40 Claude Debussy, *Monsieur Croche antidilettante*, Paris, Gallimard, 1971, p. 27.

41 Paul Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, *op. cit.*, p. 26

42 Paul Claudel, *Art Poétique*, préfacé par Gilbert Gadoffre, Paris, Gallimard, NRF, Poésie/Gallimard, 1984 pour la préface et le dossier, p. 99.

43 Paul Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, *op. cit.*, pp. 53-54.

44 Gilbert Lascault, *Le monstre dans l'art occidental*, Paris, Klincksieck, 1973.