

Léda et le Cygne de Léonard de Vinci à la Wilton House

Leda and the swan of Leonardo da Vinci from the Wilton House collection

Annalisa Di Maria¹, Jean-Charles Pomerol², Nathalie Popis³

¹ Membre exécutif pour le Club de l'Unesco de Florence, Experte de Léonard de Vinci et spécialiste du néoplatonisme florentin

² Professeur Émérite à Sorbonne Université

³ Spécialiste de l'application des mathématiques dans l'art

RÉSUMÉ. Cette publication a pour objectif de mettre à jour l'histoire compliquée des acquisitions des œuvres de Léonard de Vinci par la royauté française. Nous nous efforçons de clarifier cette histoire en nous appuyant sur les sources disponibles, en particulier en mettant en évidence des erreurs dans les inventaires, notamment concernant la peinture « Léda et le Cygne » de Léonard de Vinci, considérée comme perdue, mais dont nous montrons que celle-ci est conservée à la Maison Wilton en Angleterre. L'étude de cette œuvre, d'une grande finesse, est caractéristique de l'esprit scientifique de Léonard, de son attachement à l'antiquité grecque et de ses fidèles convictions néoplatoniciennes.

ABSTRACT. This publication aims to update the complicated history regarding the acquisitions of the works of Leonardo da Vinci by French royalty. We try to clarify this story using available sources, by highlighting errors in the inventories, more specifically, concerning the painting "Leda and the swan" by Leonardo da Vinci, considered lost, but we show that it being maintained at the Wilton House in England. The study of this painting of great finesse is characteristic of da Vinci's scientific spirit, his attachment to Greek antiquity and his faithful Neoplatonic convictions.

MOTS-CLÉS. Léonard de Vinci, Léda et le cygne, collections royales françaises, néoplatonisme.

KEYWORDS. Leonardo da Vinci, Leda and the swan, French royal collections, Neoplatonism.

I. Origine de la collection des œuvres de Léonard de Vinci acquises par François 1^{er}

On a longtemps cru que les tableaux de Léonard étaient passés directement des mains du peintre à ceux du roi François 1^{er}. Il n'en est rien et dans l'analyse qui suit de l'acquisition des tableaux de Léonard de Vinci par François 1^{er}, nous nous inspirons très largement de l'article très documenté de Jestaz [1] et de ses sources. L'argumentation de cet historien d'art débute avec un document testamentaire conservé aujourd'hui dans les archives de la famille Melzi [2]. Francesco Melzi, ami et légataire de Léonard a fait mention d'un droit français en vertu duquel les biens d'un étranger sans enfants, mourant en France, devenaient propriété du roi. Pour éviter cela, Léonard a donc été naturalisé et a légué ses biens, avant sa mort, à Gian Giacomo Capprotti dit "Salaï" et à Francesco Melzi. Dans son testament aucun tableau n'apparaît. À sa mort Léonard n'avait donc plus entre les mains les tableaux qu'il avait montré au cardinal Aragon le 10 octobre 1517 à savoir : la Joconde, Saint Jean-Baptiste et sainte Anne, la Vierge et l'enfant. Ces chefs-d'œuvre ont pourtant ressurgi dans la collection royale de François 1^{er} [1].

En 1518, Gian Giacomo Capprotti, dit "Salaï", fils de Giovan Pietro di Oreno [3], apparaît sur les comptes du trésorier de Languedoil « a messire Salay de Pietredorain peintre pour quelques tables de peintures qu'il a baillées au Roy, IIM VIc IIII l.t. III s. IIII d. » [4]. Salaï a donc vendu des tableaux au roi François 1^{er} pour une somme considérable (plus de 2604 livres tournois, soit 6250 livres impériales) qui ne peut que correspondre, pour l'époque, qu'à des œuvres d'un grand maître et le nom de Léonard vient immédiatement à l'esprit.

Les caisses de pensions ont enregistré la présence de Salaï à Milan, le 16 janvier 1516 alors que Léonard était à Rome en Août de la même année. Il n'est donc pas certain qu'il soit arrivé à Cloux en mai 1517, en même temps que le Maître. À la date du 11 Septembre 1517, Salaï reçut, des mains du trésorier, sa pension milanaise au titre de l'année 1516 et il figurait encore dans les registres de l'année 1517 [1]. Il aurait donc rejoint Léonard en France, en été 1517, mais sans l'intention d'y rester. Le tempérament de ce personnage, est décrit par Léonard, dans ses notes, comme « une fripouille, un menteur et un gourmand », laissant penser qu'il était venu pour mettre la main sur les tableaux du Maître. Celui-ci ne lui a jamais rien refusé et le disciple le savait. Le Roi nourrissait les mêmes desseins et observait la situation. Il prit conscience du pouvoir que ce jeune homme exerçait sur Léonard et tenta alors de s'attirer ses bons offices en lui versant une importante gratification en octobre 1517 et en 1518, enregistré sur le compte de Jehan Sapin, au chapitre des dons et gratifications [1].

Le 13 avril 1518, Salaï se trouvait à Milan et, le 14 juin, le Roi lui envoya le paiement des tableaux vendus. Ils étaient tous deux arrivés à leurs fins. Salaï fut manifestement absent lors du testament de Léonard le 23 avril 1519 et on ne peut croire qu'il ait été présent au moment de son décès, le 2 mai, car sa présence est de nouveau attestée à Milan le 21 mai. Il était donc venu à Amboise pour une raison bien précise et son but atteint il en était aussitôt reparti. Ainsi, à la mort de Léonard, les tableaux devaient déjà se trouver dans la collection du Roi, ce qui explique l'absence de tableaux dans le testament et la succession du Maître. De plus, Salaï, figura uniquement en tant qu'héritier de la propriété de la moitié de la vigne de Milan. Le favori avait déjà reçu par avance la plus belle part de l'héritage, ce qui explique son aisance financière dans ses dernières années.

Les tableaux de Léonard acquis par le Roi en 1518 furent certainement les originaux, il s'agit des trois peintures admirées par le cardinal Aragon au Cloux en mai 1517, *la Sainte Anne*, *la Joconde* et *le Saint Jean-Baptiste* ainsi que *Léda et le cygne* qui fut conservée à Fontainebleau comme étant de la collection de François 1er. En revanche, les copies les plus onéreuses de ces tableaux sont mentionnées dans la succession de Salaï, de 1525.

Liste des tableaux de la succession de Salaï, du 20 Avril 1525, conservée aux archives d'état de Milan:

- Quadro dicto una Ledda D.200 l.1010 (Leda)
- Quadro de sancta Anna D.100 l.505 (Sainte Anne)
- Quadro dicto la Joconda D.100 l.505 (La Joconde)
- Quadro cum uno santo Johanne grandio D.80. l.404 (St Jean-Baptiste)
- Quadro cum uno santo Hieronimo grandio D.40 l.202
- Quadro cum una meza nuda D.25 l. 126 s.5
- Quadro cum uno santo Hieronimo mezo nudo D.25 l.126 s.5

II. L'aliénation des œuvres de la collection de Fontainebleau au XVIIème siècle

L'histoire des collections royales conservées à Fontainebleau demeure un sujet peu étudié. La raison en revient d'abord aux sources, lacunaires, souvent imprécises voire erronées, et, pour la plupart d'entre elles, postérieures au règne qui nous intéresse. Les premiers inventaires répertorient la collection royale française de peintures datent seulement du règne de Louis XIII. De ce fait, il est difficile de dresser la liste des tableaux qui ont été gardés à Fontainebleau durant la seconde moitié du XVIe siècle et au début du siècle suivant. Cependant, d'autres mentions, qui consistent en descriptions anciennes du château, en paiements, en guides de voyage, en relations d'ambassadeurs, permettent d'identifier en partie, les tableaux de la collection royale qui ont été accrochés aux murs du château de Fontainebleau [5].

Sous le règne d'Henri IV, le décor original de l'appartement des bains de Fontainebleau fut modifié. Les travaux commencèrent vers 1594 jusqu'au mois de mai 1600, date de la conférence des religions de Fontainebleau. Au moment des travaux, les œuvres conservées dans les salles chaudes et humides des bains depuis les années 1540, quand François 1er les y avait accrochées, furent déplacées dans le cabinet des peintures. Ce nouvel emplacement constitua un cabinet réservé à la conservation des tableaux [6].

Le récit d'Abraham Gölnitz, qui, en 1631, dans son journal de voyage, donna une description de Fontainebleau et de ses bains, et la description de Pierre Dan qui, en 1642, dans son « Trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau », évoqua « *les estuves, les bains, la salle de conférence et la librairie où se voyent plusieurs tableaux, contenant diverses fictions poétiques* » sont particulièrement éclairants pour reconstituer le décor des bains [7]. Il ressort de la lecture de ces deux témoignages que quelques peintures de chevalet seulement sont identifiables avec des œuvres provenant assurément de la collection royale.

Dans les trois premières salles de l'appartement des bains, aucun tableau de chevalet n'était exposé. Dans la quatrième salle, soit la première pièce de repos, on pouvait voir sur la cheminée un « *Tableau représentant Léda accompagnée de Jupiter, sous la figure d'un Cygne* ». François 1er possédait plusieurs tableaux sur le thème de Léda, notamment une œuvre de Michel-Ange, une copie de Rosso et la *Léda et le cygne* de Léonard de Vinci. Même si l'identification de l'auteur du tableau, décrit par l'Abbé Dan, n'est pas assurée, il s'agit probablement d'une copie de la Léda de Léonard de Vinci. D'après les descriptions anciennes, le modèle devait plutôt correspondre à l'œuvre d'un élève, et non à un original de la main du maître car, si la nymphe apparaissait bien debout, avec Jupiter transformé en cygne à ses côtés, des deux œufs ne sortaient que deux enfants, Castor et Pollux. Pierre Dan ne mentionna pas la Léda de Léonard comprenant 4 enfants et non deux comme sur la copie décrite. La copie figura dans les inventaires des tableaux du roi de la fin du XVII^{ème} siècle puis disparu. Il est possible qu'elle ait subi le même sort que la Léda de Michel-Ange. Selon Roger de Piles (1635-1709), dans son abrégé de la vie des peintres, la Léda de Michel-Ange aurait été brûlée en raison de son caractère lascif, en 1699, sur l'ordre du surintendant des bâtiments, François Sublet de Noyers.

Le 5 Août 1898, dans un compte rendu de l'Académie des inscriptions et des belles lettres, M. Eugène Muntz fit une communication sur la Léda de Léonard de Vinci, à l'aide d'un texte de Cassiano dal Pozzo qui fut le dernier à l'avoir vu à Fontainebleau, en 1625. Cette œuvre disparut avant 1642, date de la publication de l'Abbé Dan [7]. Cassiano dal Pozzo, ami de Nicolas Poussin, laissa un précieux témoignage dans son journal de voyage lorsqu'il fit partie de la délégation du cardinal Francesco Barberini en France, le 24 juin 1625. « *Léda est debout, nue avec le cygne et deux œufs, des coquilles desquelles on voit quatre enfants sont éclos ; Castor et Clytemnestre, Pollux et Hélène ; Cette œuvre est très achevée, mais très sèche, en particulier la patine de la femme, et le paysage et le reste ont été exécutés avec une grande diligence ; elle est en mauvaise état, car elle est constituée de trois planches en longueur, qui se sont écartées, en faisant s'écailler une partie de la peinture* » [8]. Cette description révèle donc la présence de 4 enfants dans l'œuvre de Léonard et non deux comme dans la Léda décrite par Dan, en 1642. Pour le collectionneur romain, les travaux entrepris dans l'appartement des bains avait pour but de préserver au mieux les œuvres : « *Le copie che in dette stanze [soit les bains] si vedono si son poste quando si levorno gl'originali, accio non finissero d'andare male, essendosi assai guasti per rispetto dell'umido che havevan patito.* » (Les copies que l'on peut voir dans ces salles [soit les bains] sont placées lorsque les originaux sont retirés, afin qu'ils ne finissent pas mal, car ils ont été fortement endommagés en raison de l'humidité qu'ils ont subie). Ces textes témoignent que l'état de conservation des œuvres, à la suite de leur passage dans les bains, est mauvais, c'est le cas du Saint Jean-Baptiste/Bacchus de Léonard.

Les dates de référence qui concernent la *Léda* de Léonard de Vinci sont 1625, année où l'œuvre a été vue pour la dernière fois et 1642, date à laquelle l'Abbé Dan en fit une description dans son ouvrage « le trésor des Merveilles de la maison royale de Fontainebleau » qui incite très fortement, comme expliqué précédemment, à penser qu'une copie d'un élève la remplaça [7]. La *Léda* de Léonard de Vinci est donc sortie de la collection royale française entre 1625 et 1642.

Les échanges diplomatiques sont une des raisons de la circulation des œuvres. Les dons et les échanges sont, à l'époque, monnaie courante. Au XVII^{ème} siècle, les États pontificaux cherchaient à privilégier les liens politiques avec l'Angleterre dans l'espoir de ramener celle-ci dans le sein de l'église Catholique. Divers exemples en témoignent : Le cardinal Barberini offrit des œuvres d'art à la reine Henriette-Marie, épouse du roi Charles 1^{er} ; le jeune roi d'Espagne Philippe IV offrit au même Charles, la *Vénus du Pardo* du Titien, lorsque ce dernier lui rendit visite à Madrid en 1623. Charles 1^{er} reçut également en cadeau des tableaux d'Arundel, du Comte d'Ancrum, de William et de David Murray ou de James Palmer. Le Cardinal Aldobrandini offrit deux tableaux du Cavalier d'Arpin à Henri IV lors de sa visite à Paris en 1600. Le Saint Jean de Léonard fut donné par Liancourt à Charles 1^{er} en échange du Portrait d'Erasmus par Holbein et d'une Sainte Famille par le Titien [5]. La question des échanges est mal connue elle est cependant importante car elle pourrait expliquer les raisons de l'absence dans les collections françaises de la *Léda* peinte par Léonard de Vinci et son entrée dans la collection Wilton House du comte de Pembroke.

III. L'intérêt du royaume d'Angleterre pour l'art

Charles 1^{er} était un grand connaisseur en matière artistique. Loin d'être isolé, le roi était au cœur d'une élite sociale composée de grands personnages de la cour d'Angleterre qui édifiaient de remarquables collections, notamment le Duc de Buckingham, le Comte de Pembroke et le Comte d'Arundel. Les anglais portaient un fort intérêt pour les collections royales françaises.

Balthazar Gerbier, garde des tableaux du Duc de Buckingham, fut à Paris en 1624 et dressa un mémoire des biens qui s'y trouvait, avec pour souhait de les acquérir pour son patron. D'un autre côté, le Comte Pembroke, en grand amateur de peinture, rassembla une collection d'art et fut le protecteur d'Anton Van Dyck. Il partagea cette passion pour l'art avec Charles I^{er}. En 1637, le pape Urbain III envoya au roi une importante cargaison de peintures, et Pembroke fit partie d'un groupe invité pour l'ouverture des étuis. Thomas Howard, 14^{ème} Comte d'Arundel fut surtout connu pour ses collections d'art amassées lors de ses voyages. À sa mort, sa collection, considérée comme l'une des plus importantes d'Europe, comptait 700 peintures, ainsi que de nombreuses sculptures antiques, livres rares, dessins et bijoux anciens. Le Comte était un grand collectionneur de Holbein et de Léonard de Vinci. Le Codex Arundel contenant un certain nombre de traités du Maître toscan et qui se trouve depuis 1831 au British Museum, a été acquis par Howard dans les années 1630, en Espagne. Il a également acquis le Codex Windsor, conservé à la librairie royale du château Windsor qui fut probablement récupéré par Charles II, roi d'Angleterre.

Pendant le règne de Charles 1^{er}, le Comte d'Arundel, surnommé "le Comte collectionneur" a quelquefois servi d'envoyé spécial de la cour d'Angleterre dans les autres grandes cours d'Europe. Ses voyages sont les prémices de son intérêt pour l'art et les collections. La "*Léda et le Cygne*" de la collection du Comte Pembroke, de la Wilton House fit parti de ses acquisitions. D'après l'historique de l'œuvre, le Comte l'acquiert vers 1627 comme étant une œuvre originale de Léonard de Vinci, intitulée "*Leda di Leonardo da Vinci*". Dans l'inventaire posthume de 1655, selon Gambarini, le petit-fils, Henry 6th duc of Norfolk en aurait hérité de la collection Arundel comme étant toujours de la main du Maître [9]. Le tableau fut ensuite légué en 1733 par le 8^{ème} Comte à sa veuve, Mary, comtesse de Pembroke qui décéda en 1749. Le tableau resta jusqu'à ce jour dans la collection de la Wilton House mais l'auteur fut modifié par des historiens d'art, au début du XX^{ème} siècle, qui l'attribuèrent à Cesare da Sesto.

Les historiens d'art, en se basant sur un inventaire erroné de la fin du XVII^{ème} siècle, pensaient que la Lédà de Léonard se trouvait encore dans les collections françaises alors qu'il s'agissait de la copie de la Lédà décrite par l'Abbé Dan. Comme pour les historiens, l'œuvre ne pouvait être à deux endroits en même temps, l'auteur du tableau de la Wilton house a été désavoué, laissant place à Cesare da Sesto, sans éléments factuels. Cesare a en effet copié les œuvres de Léonard mais rien ne justifie une telle attribution. L'étude de Lédà issue d'un carnet de Cesare Dal Sesto révèle une approche stylistiquement et techniquement très éloignée de l'œuvre de la Wilton House mais présente de fortes similitudes avec le tableau se trouvant à la Villa Borghèse, qui d'ailleurs lui est attribué. La Lédà de Cesare a un corps charnu, élancé mais mal proportionné avec un torse petit par rapport aux jambes (figures 1 et 2).



Figure 1. Étude de Lédà
Cesare Dal Sesto
Morgan Institute



Figure 2. Lédà et le cygne
Cesare Dal Sesto
Villa Borghèse

IV. Étapes dans la conception de l'œuvre "Lédà et le Cygne "par Léonard de Vinci

Depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, les représentations de Lédà et du cygne, dans la peinture et dans la sculpture sont très nombreuses et variées. Dans ce mythe, Lédà fut séduite par Zeus métamorphosé en cygne. Dans leur étreinte, la belle aurait pondu deux œufs d'où naquirent quatre enfants, Pollux et Hélène, enfants de Zeus et Castor et Clytemnestre, de Tyndare, son époux, avec qui elle s'était accouplée le même jour. Lédà enfanta deux types de jumeaux symbolisant le ciel et la terre. Les enfants de Zeus, aux gènes divins, étaient pourvus d'un caractère plus spirituel et plus pur, tandis que les deux autres, du fait de leur gènes humains, avaient une nature instinctive, primaire et terrestre. Cette bipolarité incarne l'androgynie de la genèse et de la Renaissance où tout est conçu dans une dualité rattachée à une unité indivisible et commune qui serait divine. Dans ce mythe, Ovide, écrivain phare de l'antiquité illustre, au travers de son œuvre, les liens indélébiles de l'homme et du divin.

Les récits d'Ovide sont également des instruments qui permettent d'explorer de manière poétique et profonde l'articulation complexe entre le sacrifice d'un corps et la permanence d'une âme, soit du matériel et de l'immatériel, un des préceptes de l'antiquité grecque et du néoplatonisme qui considèrent que l'âme est immortelle [10 ;11].



Figure 3. *Léda et le Cygne*, Collection Wilton House
Léonard de Vinci- 37,7 inch x 29,4 inch-≅ 95,7 cm x 74,7cm

Le récit mythologique, tiré des “*Métamorphoses d’Ovide*”, fut un des ouvrages préférés de Léonard de Vinci et sa représentation picturale témoigne de ses convictions néoplatoniciennes (Figure 3). Des trois biographies fondatrices de Léonard, seul l’Anonyme Gaddiano cita Léda, mais le Maître, lui-même, dans ses notes, mentionna que les femmes de Messer Giacomo Alfeo pourraient servir de modèle. Les études de la Léda se trouvant à la Royal Collection Trust de Windsor se focalisent principalement sur la conception d’une coiffe complexe et d’une grande sophistication (figures 4 à 9). En étudiant la chevelure, Léonard de Vinci a décliné toute une série de coiffures composées d’habiles arrangements de tresses, dont il a également étudié l’envers. Son choix final se porta sur la forme de la spirale d’Archimède. Ce motif se retrouve dans la nature et symbolise pour de nombreuses civilisations antiques, le rythme universel, évoquant un mouvement perpétuel, tel le tourbillon d’une énergie dynamique et créatrice.



Figure 4. *Détail de la tête de Leda, De Vinci*
Collection Wilton House

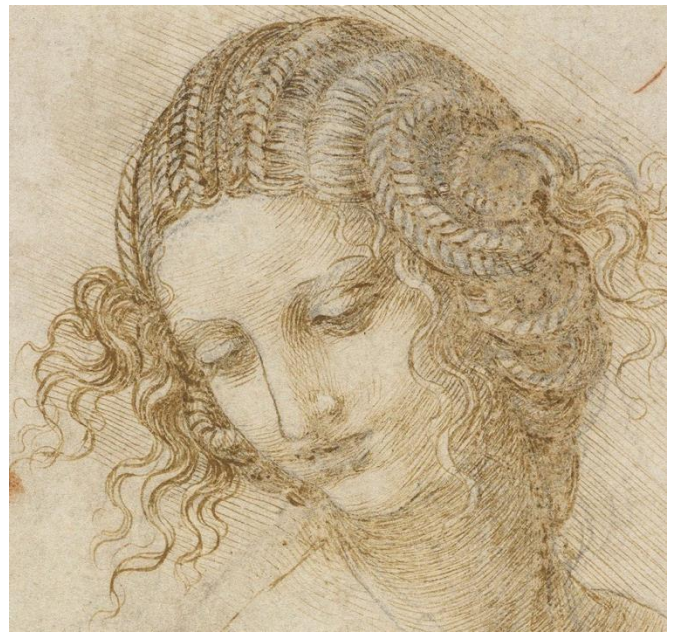


Figure 5. *Étude de la tête de Leda, De Vinci*
RCIN 912516, Collection Windsor



Figure 6. *Étude de la tête de Leda, De Vinci*
RCIN 912515, Collection Windsor



Figure 7. *Étude de la tête de Leda, De Vinci*
RCIN 912517, Collection Windsor

Les recherches de Léonard de Vinci évoquent sa passion pour les structures entrelacées aux géométries complexes inspirées de la nature.



Figure 8. *Tête de Lédà, De Vinci*
RCIN 912518, Collection Windsor



Figure 9. *Étude de la coiffe de Lédà, De Vinci*
RCIN 912516, Collection Windsor

En observant les phénomènes physiques, le Maître a mis en évidence une analogie de structure semblable, entre l'homme et la nature, basée, sur la géométrie sacrée. Comme la chevelure de Lédà, celles du vieil homme et de Ginevra De Benci, ses études sur les mouvements de l'eau révèlent des formes en spirale et tressées (Figures 10 à 18). Sur le recto du papier RCIN 912663, de la collection Windsor, se trouve une étude sur le mouvement de l'eau que l'on retrouve dans l'étude de la conception de la chevelure de Lédà (Figure 19).

D'autres études atmosphériques témoignent d'une même organisation physique. Pour Léonard, les mathématiques, notamment la géométrie, étaient des outils essentiels pour déceler les secrets de la création, qui ne pouvait être que l'expression d'un code caché d'essence divine [12 ; 13]. Léonard s'inspira de la pensée de Platon pour sa vision unitaire du monde. Comme dans la pensée platonicienne, les mathématiques sont à l'origine de toute explication des phénomènes physique et la réponse aux grandes énigmes scientifiques se trouve dans la nature, pour qui sait l'observer. La nature fut donc pour lui une très grande source d'inspiration. Le génie italien fut d'ailleurs le premier à s'inspirer du biomimétisme dans ses études d'artefacts en avance sur son temps et ses recherches scientifiques. Son traité de la peinture aborde des questions relatives à l'art, reliés très souvent par des notes scientifiques. L'art était pour lui un moyen d'appliquer ses recherches et ses découvertes.



Figure 10. *Détail de la coiffe, De Vinci*
RCIN 912518, Collection Windsor



Figure 11. *Étude l'eau, De Vinci*
RCIN 912660, Collection Windsor



Figure 12. *Portrait d'un vieil homme*
De Vinci, RCIN 912499, Windsor



Figure 13. *Étude d'un vieil homme et des mouvements de l'eau*
De Vinci, RCIN 912579, Windsor



Figure 14. *Détail de l'Étude de la tête de Leda*
De Vinci, RCIN 912517, Windsor

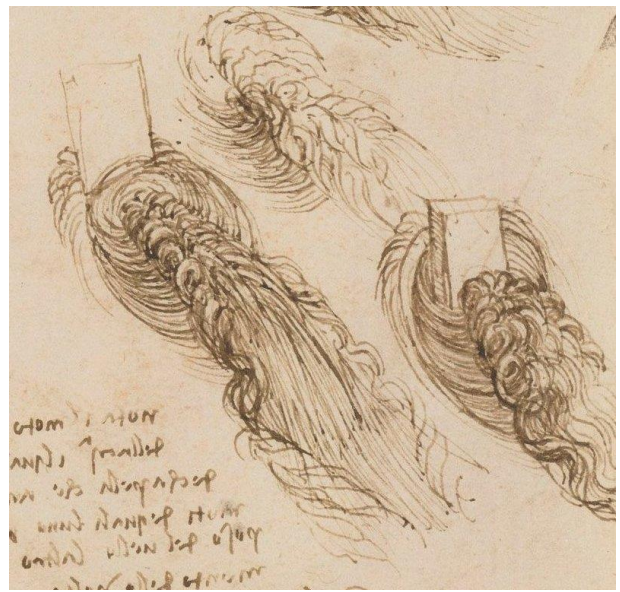


Figure 15. *Étude du mouvement de l'eau*
De Vinci, RCIN 912579, Collection Windsor

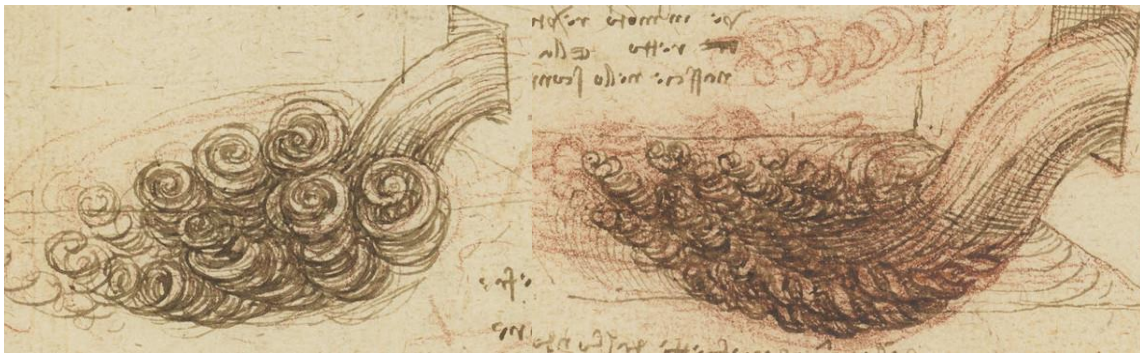


Figure 16. Étude de l'eau, De Vinci, RCIN 912662, Collection Windsor



Figure 17. Détail Portrait de Ginevra De Benci
De Vinci, National Gallery of Art
Washington DC



Figure 18. Étude d'un déluge, De Vinci
RCIN912380, Collection Windsor



Figure 19. Étude sur le mouvement de l'eau, De Vinci, RCIN 912663, recto du dessin, Collection Windsor

Il est difficile de dater précisément la « *Léda et le cygne* » de Léonard de Vinci. Cependant, le dessin représentant Léda par Raffaello Sanzio dit Raphaël, datée entre 1505 et 1507, permet d'apporter un précieux indice. Le jeune prodige, dans la vingtaine, s'inspirait des œuvres du Maître toscan qui était un modèle à suivre. Léonard de Vinci retourna à Florence, au début du XVI^{ème} siècle, et entreprit le portrait de la Joconde, que Raphaël esquissa, l'ayant vu dans la *bottega* du Maître (Figure 22). Il en fut certainement de même pour la Léda (Figure 21). La Léda de Raphaël a la même coiffe en spirale d'Archimède mais sans la maîtrise et la précision de Léonard (Figure 20).



Figure 20. *Détail de l'étude de Léda Raphaël - Collection Windsor*



Figure 21. *Étude de Léda Raphaël-Collection Windsor*



Figure 22. *Étude de la Joconde Raphaël- Musée du Louvre*

La seconde étape de Léonard, dans la conception de sa Léda, consistait à lui trouver une posture finale. Diverses études témoignent de cette quête et révèlent notamment que le modèle utilisé dans l'étude des cheveux n'est plus celui des études postérieures (Figures 23 à 26).



Figure 23. *Étude de la posture de Léda De Vinci, RCIN 970129, Collection Windsor*



Figure 24. *Étude de Léda De Vinci, RCIN 912337, Windsor*



Figure 25. *Étude Léda et le cygne*
De Vinci, Château de Chatsworth



Figure 26. *Étude Léda et le cygne*
De Vinci, Musée Boijmans Van Beuningen

Le modèle utilisé dans la conception finale de sa Léda fut Gian Giacomo Caprotti dit « Salai », un de ses plus proches disciples et confident, que le Maître adopta dès ses 10 ans (Figures 27 à 29). D'une beauté androgyne et troublante, il fut souvent utilisé comme modèle par Léonard de Vinci, notamment en tant que Saint Jean-Baptiste « Bacchus ». Le choix de ce modèle masculin pour représenter Léda, une femme, témoigne d'un grand symbolisme hérité de l'antiquité. L'androgyne incarne la finalité de tout être ayant dépassé les souffrances du monde des apparences pour intégrer l'unité première d'où il ou elle émane. Cette dualité est donc un symbole universel d'un état unifié qui possède en lui les vertus masculines et féminines. Léonard mit ainsi en exergue la pensée néoplatonicienne où chaque être humain possède en lui les qualités des deux sexes opposés afin d'atteindre l'équilibre et retrouver la clef de sa nature céleste.



Figure 27. *Étude Léda et le cygne*
De Vinci, Château de Chatsworth



Figure 28. *Étude Léda (modèle Salai)*
Dos -RCIN 912663, Collection Windsor



Figure 29. *Étude tête de Leda Modèle Salai*)
Léonard de Vinci, Château des Sforza

Comme le fut Léonard pour son Maître Verrocchio, Gian Giacomo Capprotti était un des modèles préférés de Léonard dont il emprunta les traits pour diverses représentations. Le maître explique dans son traité de la peinture qu'il est possible d'utiliser un modèle pour plusieurs figures, en modifiant quelques détails. Sur le Saint Jean-Baptiste, la Leda et la Sainte Anne, peints à la même période, se retrouve cette même douceur mystique dans lequel baigne leur visage aux traits fins et qui s'accompagne d'un même sourire énigmatique (Figures 30 à 32).



Figure 30. *Saint Jean-Baptiste*
De Vinci, musée du Louvre



Figure 31. *Léda et le cygne*
De Vinci, Wilton House



Figure 32. *Sainte Anne, La Vierge et l'enfant Jésus*
De Vinci, musée du Louvre

V. Techniques picturales et étude de la proportion de l'œuvre

Léonard de Vinci possédait une grande maîtrise technique et surtout une science de la mesure et des proportions que ses disciples n'avaient pas. Dans son œuvre « *Léda et le Cygne* » toutes lois picturales de son traité de la peinture sont respectées. Sa Léda a une place centrale contrairement aux copies réalisées. Son corps relevé se détache du fond. Cette perfection dans l'art vient de la répartition juste et naturelle des lumières qui se noient dans les ombres. Seuls les muscles du corps dans l'effort et en mouvement sont marqués. Les contours qui entourent le sujet sont plus accentués dans les parties éclairées (le haut du corps de Léda) et moins appuyés dans celles placées dans l'ombre (bas du corps de Léda).

En grand observateur, le maître imitait la nature en prenant en compte les effets atmosphériques qu'il transposait dans ses peintures. Dans "*Léda et le cygne*", le paysage mystérieux et brumeux, sur fond de montagnes imposantes, évoque le lieu de résidence des Dieux chez les Grecs. Le corps de Léda prend vie grâce à une perspective atmosphérique qui consiste à créer des plans successifs en modulant progressivement les tons, jusqu'à atteindre cette lumière de fond, vaporeuse et vibrante, entre le réel et l'irréel, ou la transition entre deux mondes décrite par le poète Ovide et que l'on retrouve dans le portrait de la Joconde (Figure 33).



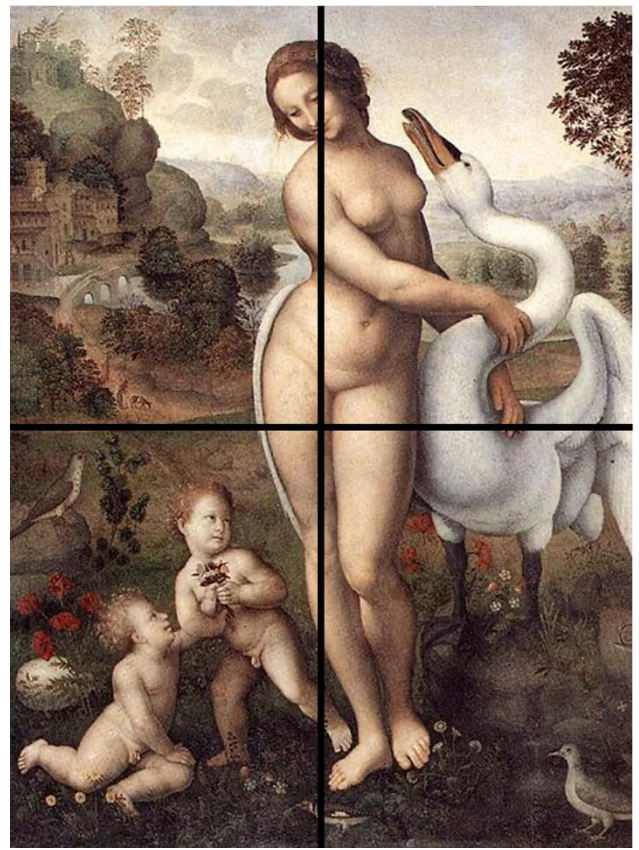
Figure 33. *Léda et le Cygne, plans techniques, De Vinci, Wilton House*

La construction de l'œuvre de Léonard de Vinci est d'une incroyable précision. Le centre du tableau se trouve au même emplacement que le centre du corps de Léda, précisément à la hauteur du pubis (Figure 34). Léonard a pris en compte l'articulation du corps en mouvement pour obtenir des proportions parfaites basées sur le système vitruvien [12] (Figure 35).

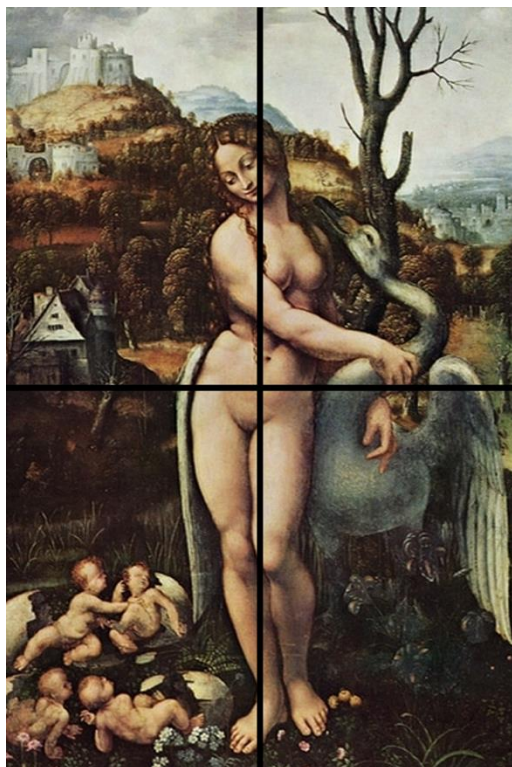
Les disciples, n'ayant pas le même esprit scientifique que le Maître, se sont éloignés des lois de proportion et d'équilibre imaginées par le Maître. Le cadrage et la composition des copies manquent d'harmonie. Léonard avait partagé avec eux son expérience de la peinture mais il avait gardé pour lui cette combinaison de l'art et de la science que l'on retrouve uniquement dans ses œuvres [12 ; 13].



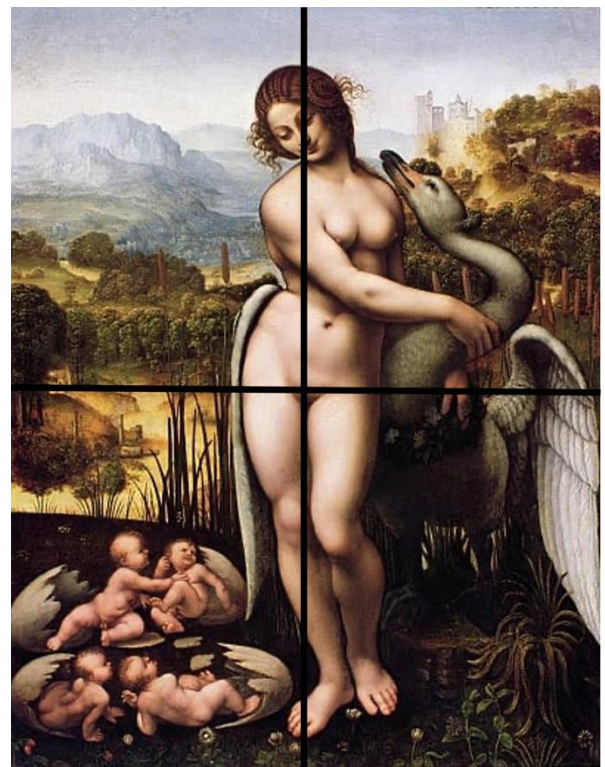
A. Léda et le cygnet
Francesco Melzi, Galerie des Offices



B. Léda et le cygnet
Cesare da Sesto, Galerie Borghèse



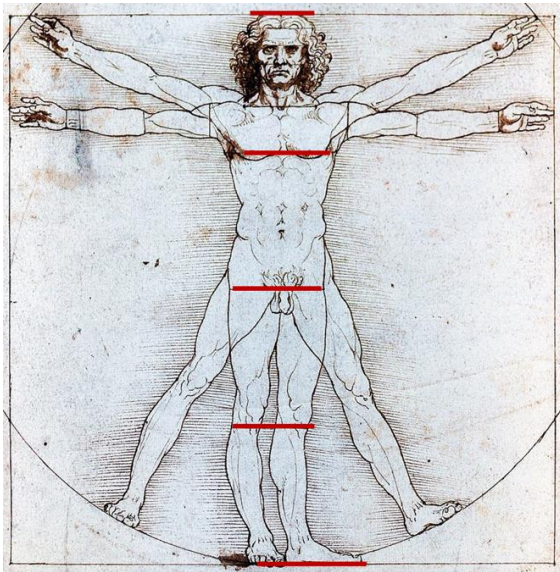
C. Léda et le Cygne
Entourage de Léonard, Musée Philadelphie



D. Léda et le cygne
Leonard de Vinci, Wilton House

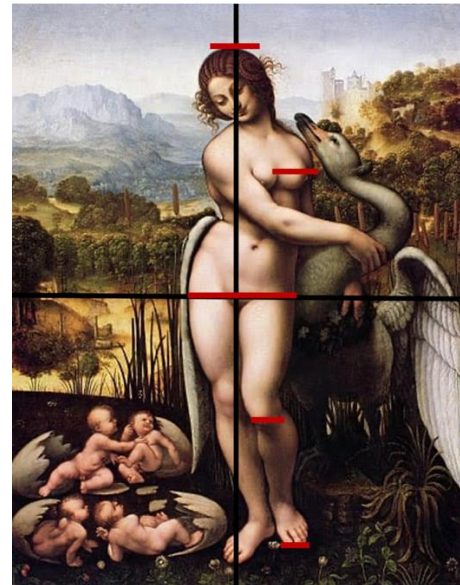
A, B, C, D, Figure 34. Comparatifs dans les diverses versions de Léda et le cygne

Bien que les copies se trouvant à la galerie des offices de Florence et au musée de Philadelphie se rapprochent des proportions vitruviennes, l'étude des membres montre que les bras sont trop courts contrairement à la Léda de Léonard qui respecte avec une incroyable précision les proportions corporelles du système vitruvien, ceci en prenant en compte l'inclinaison du corps, notamment du bras (Figure 35). Léonard de Vinci avait un sens aigu de la beauté et de la perfection et ne négligeait aucun détail. « *Les détails font la perfection et la perfection n'est pas un détail.* » De Vinci.



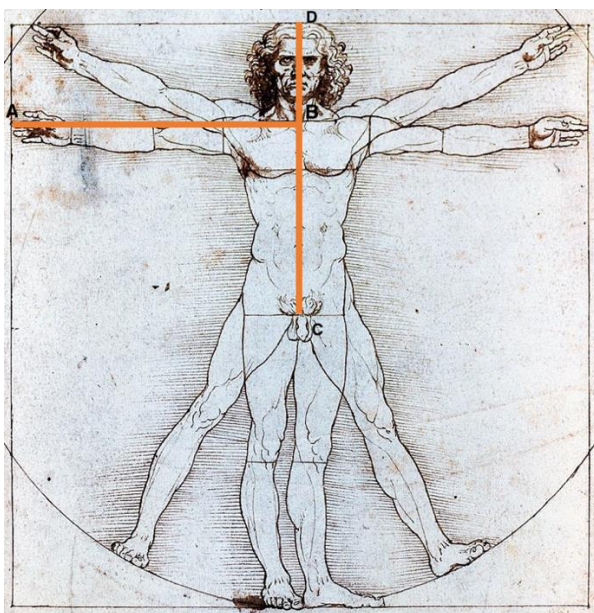
E. Homme de Vitruve

De Vinci, Galerie de l'académie de Venise



F. Léda et le cygne

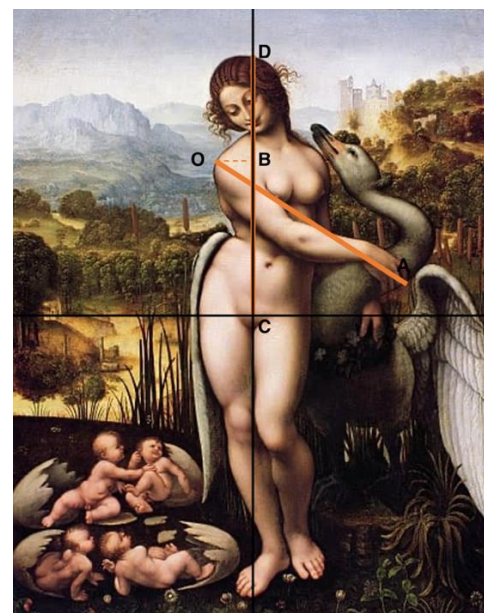
De Vinci, Wilton House



$$AB=DC$$

G. Homme de Vitruve

De Vinci, Galerie de l'académie de Venise



$$AO+OB=DC$$

H. Léda et le cygne

De Vinci, Wilton House

E, F, G, H, Figure 35. Proportions Vitruviennes

Léonard de Vinci soutenait que les mathématiques et l'esprit scientifique étaient essentiels pour atteindre la vérité du beau. Sa quête de l'idéal se traduit dans ses études équinnes et humaines par de

multiples annotations numériques. De façon récurrente, il utilisa le symbole Phi de la divine proportion, symbole de la perfection suprême [14]. Nombreuses de ses œuvres sont encadrées dans des rectangles d'or comme nous avons pu le voir avec son *homme de Vitruve* et son *cheval idéal* [12 ; 13]. Crettez a récemment découvert qu'une étude de *la sainte Anne, la Vierge et l'enfant* a été encadrée par le Maître dans un rectangle harmonique avec notamment la présence d'une échelle de mesures en dessous du cadre (Figure 36) [15].



Figure 36. *Étude Sainte Anne la Vierge et l'enfant*
De Vinci, British Museum

L'utilisation du nombre d'or se retrouve dans l'œuvre finale de *La Sainte Anne, la Vierge et l'enfant*. Les personnages ainsi que l'agneau sont encadrés dans deux rectangles d'or. L'étude de la *Léda et le Cygne* de Léonard de Vinci a permis également de mettre en évidence que l'ensemble de l'œuvre est divisé en deux rectangles d'or (Figure 37). Le segment commun rattachant les deux rectangles passe par le haut du pubis d'après les règles de composition du Maître précédemment évoquées.

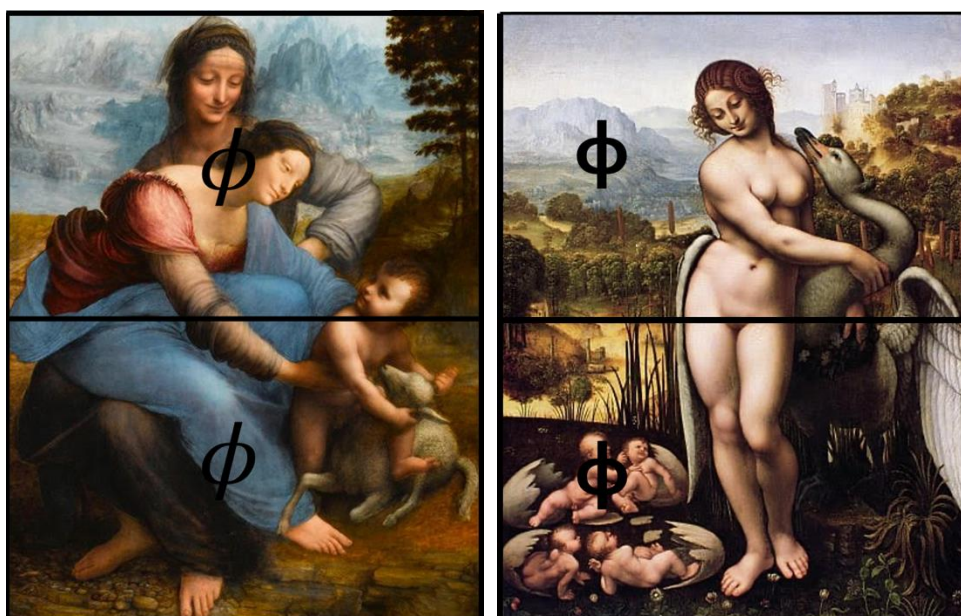


Figure 37. *Deux rectangles d'or*

Sur l'étude de *la Sainte Anne, la Vierge et l'enfant* se trouve une étude de l'enfant Jésus (Figure 38). Sa position n'a pas été reprise dans l'œuvre finale mais dans celle de *Léda et le Cygne*. Un des enfants ressemble fortement au dessin (Figure 39). Les études de Léonard étaient, pour lui, un laboratoire de recherches qui lui permettait de reprendre un travail passé ou en cours pour réaliser d'autres travaux, ce qui peut aussi expliquer la difficulté dans la datation de ses œuvres.



Figure 38. *Étude Sainte Anne la Vierge et l'enfant*
De Vinci, British Museum



Figure 39. *Léda et le cygnet*
De Vinci, Wilton House

VI. L'influence du néoplatonisme dans l'œuvre de Léonard de Vinci

Sous la protection de Laurent le Magnifique, Léonard de Vinci fut entouré d'érudits de l'académie néoplatonicienne dirigé par Marsile Ficin. Il noua, avec eux, des liens privilégiés qui lui donnèrent accès aux textes anciens. Cette académie avait pour ambition de parvenir à concilier platonisme et christianisme et les œuvres du Maître en témoignent. Léonard fut un des plus illustres représentants du néoplatonisme florentin. La Cène, l'une de ses œuvres les plus célèbres confesse sa pensée et sa philosophie qui s'incarnent dans la figure des apôtres empruntant leur visage à d'illustres sages de l'antiquité gréco-romaine [11].

L'œuvre « *Léda et le Cygne* » fait également preuve d'un grand symbolisme. Dans cette représentation issue de la mythologie grecque, Léonard, de manière très subtile et audacieuse, a introduit le christianisme à l'arrière-plan du tableau. Une croix imposante trône au-dessus de l'architecture qui semblerait faire croire à un lieu de culte (Figure 40).



Figure 40. *Léda et le Cygne, détail du plan arrière droit*
De Vinci, Wilton House

À l'époque de l'antiquité, la couronne de fleurs entourant le cygne était aussi une symbolique extrêmement forte. Elle représentait l'âme humaine s'éveillant au monde spirituel mais aussi le lien fort entre l'homme et la nature. Chez les chrétiens, elle évoque la résurrection du Christ et la vie éternelle.



Figure 41. *Léda et le cygne*
De Vinci, Wilton House

La présence de nombreuses fleurs, qui ont par ailleurs été méticuleusement étudiées par Léonard, symbolise la Renaissance et la métamorphose de l'âme (Figure 41). Comme dans le « Printemps » de Sandro Botticelli, les fleurs décorent l'ensemble de l'œuvre et matérialisent l'amour. L'enseignement platonicien domine car selon le philosophe, la communion entre les mortels et les dieux s'établit par la médiation de l'amour, représenté, ici, par Leda et Zeus. Loin d'être l'incarnation de l'amour charnel, Leda symbolise un idéal humaniste de l'amour spirituel qui, avec l'ascèse de l'âme, permet son élévation vers les hauteurs de l'intelligence pure.

Parmi la végétation, un des emblèmes du christianisme orne l'arrière-plan, en effet, le roseau est un symbole très fort dans la bible car il représente l'enseignement de la loi, des préceptes et de la parole de Dieu (Figure 42). Cette « sainte » plante se retrouve dans l'une de ses études préparatoires (Figure 43). Sa réintégration dans l'œuvre finale souligne son importance considérable.



Figure 42. *Léda et le cygne*
De Vinci, Wilton House



Figure 43. *Étude Léda et le cygne*
De Vinci, Musée Boijmans Van Beuningen

VII. Conclusion

“*Léda et le cygne*” de Léonard de Vinci est l’une des œuvres victime de diverses attributions inventées, nourries par des sources erronées et lacunaires à la suite d’un mauvais inventaire. Cette œuvre, d’une grande beauté, se trouvant dans une prestigieuse collection britannique, dévoile, une fois de plus, l’incroyable maîtrise des mathématiques du maître toscan. Cette ingénieuse représentation offre en partage aux spectateurs, une technique picturale inégalée et témoigne des fidèles pensées néoplatoniciennes de Léonard de Vinci. Ce dernier, comme dans la Cène, immortalise à travers *Léda et le Cygne*, à l’aide d’une forte et audacieuse allégorie, sa volonté profonde de concilier le platonisme et le christianisme

Bibliographie

- [1] Jestaz B., 1999, “François I^{er}, Salai et les tableaux de Léonard”, Revue de l'Art, n°126.
- [2] Richter J-P., 1883, “The literary works of Leonardo da Vinci”, S. Low, Marston, Searle & Rivington Collection, London.
- [3] Moeller E., 1928, “Salai und Leonardo da Vinci”, Verlag Schroll.
- [4] Archives nationales, J 910 fasc.6, au chapitre des autres parties diverses. Registre intitulé « Estat fait a maistre Jehan Grolier, conseiller du Roy notre sire, trésorier et receveur general de ses finances en ses pays et duché de Milan, conté d’Asti et seigneurie de Gennes de la recepte et despense du revenu dud. duché » Cf. [1].
- [5] Brejon Delavergnée A., 1987, « L’inventaire le Brun de 1683, la collection des tableaux de Louis XIV », édition de la réunion des musées nationaux.
- [6] Jestaz Y., 2002, « Henri IV à Fontainebleau, un grand bâtisseur », Artlys, Versailles.
- [7] Dan P., 1642, “Le trésor des merveilles de Fontainebleau”, reproduction Hachette livre.
- [8] Muntz E., 1898, “Compte rendus, séances de l’année 1898 de l’Académie des inscriptions et belles-lettres”, Alphonse Picard et Fils éditions.
- [9] Cowdry R., 1923, “Description des tableaux, sculptures, bustes et autres curiosités du Comte de Pembroke à la Wilton House”, reproduction Forgotten Books.
- [10] Néraudeau J.-P., 1992, “Les Métamorphoses d’Ovide”, Classique folio, Gallimard, Paris.

- [11] Di Maria A., Pomerol J.-Ch., Popis N., 2022, “Influence néoplatonicienne et divine proportion chez Léonard de Vinci”, ISTE OpenScience, *Arts et Science 6 n°3*, London, 55-74.
- [12] Di Maria A., Pomerol J.-Ch., Popis N., 2023, “Mesures et proportions dans l’œuvre peint de Léonard de Vinci”, ISTE OpenScience, *Arts et Science 7 n°1*, London, 11-21.
- [13] Pomerol J.-Ch, 2022, “Dun cheval dessiné par Léonard de Vinci et du nombre d’or”, ISTE OpenScience, *Arts et Science 6 n°3*, London, 48-54.
- [14] Olsen S., 2016, *Le nombre d’or, le plus grand secret de la nature*, Marabout, Paris.
- [15] Crettez J.-P., 2022 “De l’esquisse à la géométrie interne du carton de Burlington House”, ISTE OpenScience, *Arts et Science 6 n°4*, London, 6-25.