

Nouvelles recherches sur *Léda et le Cygne* de Léonard de Vinci à la Wilton House

New research on *Leda and the Swan* by Leonardo da Vinci at Wilton House

Jean-Charles Pomerol¹, Nathalie Popis²

¹ Professeur Émérite Sorbonne Université

² Chercheuse indépendante, spécialisée dans l'étude de l'œuvre de Léonard de Vinci

RÉSUMÉ. Cette étude propose une relecture approfondie du destin de *Léda et le Cygne* de Léonard de Vinci, en croisant l'analyse des inventaires anciens, les témoignages érudits du XVII^{ème} siècle, les réseaux diplomatiques franco-anglais et les mécanismes de confusion historique. Elle vise à déconstruire les attributions fragiles, souvent arbitraires, qui ont contribué à la marginalisation de certaines œuvres du maître. En recentrant l'attention sur la *Léda* conservée à la Wilton House et qui fut considérée jusqu'au milieu du XX^{ème} siècle, comme une œuvre de la main de Léonard, ce travail de recherches propose une réévaluation critique de son attribution actuelle, à la lumière des éléments historiques et stylistiques nouvellement mis en évidence.

ABSTRACT. This study offers an in-depth reassessment of the critical fate of *Leda and the Swan* by Leonardo da Vinci, by cross-referencing the analysis of early inventories, erudite seventeenth-century testimonies, Franco-English diplomatic networks, and the mechanisms of historical confusion. It aims at deconstructing the fragile, often arbitrary attributions that have contributed to the marginalization of certain works of the master. By refocusing attention on the *Leda* kept at Wilton House, regarded until the mid-20th century as a work by Leonardo himself, this research proposes a critical reassessment of its current attribution, considering newly uncovered historical and stylistic evidence.

MOTS-CLÉS. Léonard de Vinci, *Léda et le Cygne*, Thomas Howard, Collection Arundel, Fontainebleau, Wilton House, comte de Pembroke.

KEYWORDS. Leonardo da Vinci, *Leda and the Swan*, Thomas Howard, Arundel collection, Fontainebleau, Wilton House, earl of Pembroke.

1. Le décalage culturel franco-anglais face à l'art du XVII^{ème} siècle

Entre le milieu du XVI^{ème} siècle et la seconde moitié du XVII^{ème}, la France traversa une longue période durant laquelle l'art, bien que présent à la cour royale, ne fut pas pensé comme un levier stratégique ni comme un patrimoine structuré et représentatif du pouvoir royal. Après le règne de François I^{er}, grand mécène de la Renaissance, ses successeurs, Henri II, François II, Charles IX, Henri III, puis Henri IV et Louis XIII, ne mirent en place aucune politique cohérente de conservation ou de centralisation des œuvres¹. Le goût pour l'art existait, certes, mais l'absence d'un projet de collection royale, conjuguée à la fragilité des institutions, entraîna une gestion fragmentaire des biens artistiques. Les œuvres circulaient librement, offertes, échangées ou vendues, sans qu'aucune documentation rigoureuse ne suive leurs déplacements.

En contraste frappant, l'Angleterre du début du XVII^{ème} siècle adopta une approche nettement plus offensive dans la constitution de ses collections. À la cour des Stuart, des figures telles que Charles I^{er}, le duc de Buckingham ou le comte d'Arundel bâtirent, avec l'aide d'agents spécialisés, certaines des collections les plus riches d'Europe². L'art y devint un instrument de prestige, d'alliance et de diplomatie, intégré aux stratégies culturelles du pouvoir. Dans cette dynamique, ambassadeurs, marchands et érudits anglais sillonnèrent l'Europe, identifièrent les œuvres majeures et mirent en place de véritables réseaux d'acquisition, souvent au détriment de pays moins structurés patrimoniallement, comme la France.

C'est dans ce contexte que des agents tels que Balthazar Gerbier furent envoyés à Paris pour négocier, au nom du duc de Buckingham, l'achat d'œuvres issues des plus grandes collections royales et aristocratiques. Ces missions démontrent l'existence d'un réseau de collecte rapide, discret et remarquablement organisé, capable d'agir efficacement dans un marché français faiblement protégé. Les Anglais, pleinement conscients de la richesse du patrimoine français et de l'absence de dispositifs de conservation ou de traçabilité, parvinrent à acquérir des pièces majeures avec une étonnante facilité.

Alors que l'Angleterre intensifiait ses efforts d'acquisition, la monarchie française demeura en retrait. Il fallut attendre le règne personnel de Louis XIV, à partir de 1660, pour voir émerger une véritable politique muséale centralisée³. Ce n'est qu'alors que les œuvres commencèrent à être inventoriées, localisées et protégées à l'échelle de l'État. Jusque-là, les circulations restaient libres, souvent non documentées. Ventes, dons diplomatiques ou transferts échappaient à tout encadrement formel, et les inventaires précédant la fin du XVII^{ème} siècle restèrent lacunaires, irréguliers, parfois contradictoires. Dans ce contexte, il n'est guère surprenant que plusieurs œuvres majeures, bien que mentionnées dans les sources du début du siècle, aient ensuite disparu des radars administratifs et patrimoniaux français.

Ce n'est que dans les dernières décennies du siècle, sous l'impulsion de Colbert et de Charles Le Brun, que naquirent les premières initiatives d'inventaire systématique, notamment avec la constitution du Cabinet du Roi⁴. Mais à cette époque, de nombreuses œuvres avaient déjà quitté le territoire, dispersées dans des collections privées, offertes dans un cadre diplomatique, ou intégrées à des collections étrangères plus ambitieuses.

2. Inventaires et témoignages sur *Léda et le Cygne* de Léonard de Vinci

2.1. Témoignages sur les œuvres présentes à Fontainebleau au XVII^{ème} siècle

L'absence de repères documentaires et institutionnels contribua largement aux confusions entourant certaines œuvres. Faute de sources fiables, d'inventaires réguliers et d'un suivi rigoureux des échanges d'œuvres, certaines théories finirent par s'imposer, faisant accepter des incohérences pourtant manifestes.

Ce contexte fragilisa la fiabilité des rares sources françaises contemporaines, notamment en ce qui concerne la traçabilité de la *Léda* de Léonard de Vinci. Le plus précieux témoignage, qui atteste de sa présence dans les collections royales françaises, demeure celui du collectionneur et érudit Cassiano dal Pozzo⁵, qui la décrit ainsi : « *Vedemo poi quelli di Leonardo da Vinci... Una Leda in piedi, quasi tutta ignuda col cigno et due uova a pie della figura, della guscia delle quali si vede esser usciti quattro bambini ; questo pezzo è finitissimo, ma alquanto secco e massimamente il petto della donna ; del resto il paese et la verdura è condotta con grandissima diligenza, et è molto per la mala via, perchè, come che è fatto di tre tavole, per lo longo quelle scostatasi han fatto staccar assai del colorito.* » (« Voyons ensuite ceux de Léonard de Vinci... Une *Léda* debout, presque entièrement nue, avec un cygne et deux œufs au pied de la figure, de la coquille desquels on voit sortir quatre enfants ; ce morceau est très abouti mais un peu sec, surtout le sein de la femme ; pour le reste le paysage et les verdure sont exécutées avec beaucoup de diligence mais il est très mauvais, parce que, étant composé de trois panneaux, ceux-ci se sont détachés depuis longtemps, ce qui a fait disparaître une grande partie de la couleur. »)

Un autre témoignage majeur des œuvres présentes à Fontainebleau reste celui du père Dan, dans son ouvrage *Trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau*, publié en 1642⁶. Fondé sur une observation directe du château et de ses collections, cet ouvrage dresse un inventaire raisonné des œuvres visibles dans la première moitié du XVII^{ème} siècle. Il distingua avec soin les tableaux majeurs, leur auteur lorsqu'il était identifié, ainsi que leur emplacement précis dans le château. Loin d'être un simple catalogue descriptif, ce texte reflète une hiérarchie implicite dans la valorisation des œuvres, où les grands maîtres bénéficièrent d'un traitement privilégié et codifié. Ce cadre rend d'autant plus flagrant l'absence de toute mention d'une *Léda* peinte par Léonard de Vinci.

Le père Dan consacra un passage clair à un cabinet spécifiquement dédié à Léonard. Il écrivit ainsi dans son ouvrage, pages 135-136 :

« Je donnerai icy le troisième lieu aux Tableaux & riches Peintures de Leonard da Vin, ou da Vinci, homme aussi fameux qu'il y en ait eu en cet Art, & duquel François premier faisoit tant d'estime, que l'ayant fait venir d'œuvre en Œuvre, quelque temps après estant tombé malade en ce lieu de Fontainebleau, ce grand Roy luy fit l'honneur de le visiter ; & l'on remarque mesme qu'il mourut entre ses bras : & de cét excellent Peintre il y a cinq Tableaux en ce Cabinet. »

Il énuméra cinq tableaux, parmi lesquels une Vierge à l'Enfant soutenue par un ange, un Saint Jean-Baptiste au désert, un Christ à demi-corps, un portrait de la duchesse de Mantoue, et la Joconde qu'il qualifia expressément de « *merveille de la peinture* ». La précision de ces notes démontre que les œuvres qui étaient toutes considérées, à l'époque, comme authentiques et prestigieuses, étaient alors soigneusement mises en valeur.

Plusieurs de ces attributions ont été réévaluées par la suite. Le Saint Jean-Baptiste au désert est aujourd'hui considéré comme une œuvre d'atelier, possiblement exécutée d'après un modèle de Léonard, quant au Christ à demi-corps, il est généralement rattaché à Giorgio Marco d'Oggiono. Le portrait de la Duchesse de Mantoue soulève quant à lui une question d'attribution encore débattue. S'agissait-il de la *Belle Ferronnière* (numéro 16, inv. *Le Brun*, 1683), traditionnellement identifiée à Lucrezia Crivelli, maîtresse de Ludovic le More, ou le portrait d'une femme de profil (numéro 17, inv. *Le Brun*, 1683) ? À ce jour, aucune identification ferme n'a pu être établie. Enfin, la Vierge à l'Enfant soutenue par un ange ne correspond à aucune œuvre reconnue de Léonard de Vinci. Ainsi, sur les cinq œuvres citées par le père Dan, seule la Joconde demeure incontestablement une œuvre de Léonard. Les quatre autres, bien qu'admirees et jugées authentiques à l'époque, ne sont aujourd'hui reconnues que comme des œuvres d'atelier ou des attributions historiquement fragiles.

Parmi les œuvres conservées à Fontainebleau, sous le règne de Louis XIII, le père Dan évoqua également une Leda couchée attribuée à Michel-Ange, dont l'état de dégradation était si alarmant qu'il hésita même à la mentionner, tout en reconnaissant sa valeur. Il nota, page 134 :

« Il y a en ce Cabinet un Tableau de luy, qui est une Leda couchée ; il est vray qu'il faut dire avec regret, que la malice du temps l'a presque entièrement gâtée ; & quoy qu'il soit ainsi, j'ay creu neantmoins pour la recommandation de ce Cabinet Royal, estre obligé d'en faire icy mention. »

Il fut précisé par ailleurs que les œuvres de Michel-Ange, tout comme Raphaël, étaient réservées aux salles les plus prestigieuses. Il s'agissait bien ici du Cabinet des Peintures, témoignant d'un classement hiérarchique assumé au sein du château.

À l'opposé de la solennité du Cabinet des Peintures, certaines salles du château conservèrent un statut clairement secondaire. Ce fut le cas notamment des œuvres exposées dans les salles des Bains qui avaient pour vocation d'être essentiellement décoratives. Pensées comme un espace de détente, ces salles n'étaient en rien destinées à accueillir des chefs-d'œuvre, mais plutôt des œuvres ornementales convenant à l'ambiance du lieu. Parmi d'autres tableaux de faible importance, il y décrivit une autre Leda, cette fois accompagnée de Jupiter sous la forme d'un cygne, mentionnée page 95/96 sans indication d'auteur : « *Il y a en après de suite une troisième Salle, ornée de quatre grands Tableaux [...] ; sur la cheminée est un autre Tableau représentant Leda accompagnée de Jupiter, sous la figure d'un Cygne.* » La présence de la Leda de Michel-Ange, décrite comme très abîmée, conservée dans le prestigieux Cabinet royal et cette Leda anonyme placée dans un décor secondaire, témoignent d'un classement très net des œuvres, selon leur valeur et leur origine.

Il paraît dès lors invraisemblable qu'une œuvre reléguée dans un lieu aussi inapproprié qu'une salle humide, sans une identification claire ni une mise en valeur, ait pu être l'œuvre d'un maître. Si la Léda de Léonard avait encore été visible dans le château en 1642, elle aurait sans doute figuré parmi les œuvres explicitement identifiées par le père Dan comme étant de Léonard de Vinci ou intégrée à la description du Cabinet des Peintures, réservé aux œuvres des grands maîtres. L'absence de toute mention d'une Léda de Léonard de Vinci suggère qu'elle n'était plus présente à Fontainebleau, à cette date.

De plus, Abraham Gölnitz⁷, dans son *Itinerarium Ulysses Belgico-Gallicum* publié en 1631, fit également une description du château de Fontainebleau où il parcouru les appartements des bains, pièce par pièce. Toutefois, il décrit que ce qu'il estimait digne d'intérêt, page 169 : « *non omnia describo, sed quae mihi visa sunt digna annotatione* » traduit par « je ne décris pas tout, mais seulement ce qui m'a semblé digne d'être noté ». La Léda que le père Dan décrira, en 1642, dans *Le Trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau*, ne semble avoir présenté aucun intérêt aux yeux de Gölnitz. Ce silence suggère qu'elle n'était pas considérée comme une œuvre majeure du château.

Il reste en revanche tout à fait plausible que cette Léda anonyme qui fut placée dans l'une de salles des bains ait été une copie ancienne, réalisée d'après l'œuvre d'un maître tel que Léonard. À cette époque, il était courant de faire produire des répliques d'œuvres célèbres, notamment par des peintres attirés travaillant au service des collections royales. Ces copies pouvaient servir à remplacer un original, à compléter un décor, ou simplement à assurer la présence visuelle d'un motif prestigieux dans un lieu secondaire du palais.

Un autre fait vient éclairer l'absence de la Léda de Léonard de Vinci. Lors d'une visite officielle en 1643 de la reine Anne d'Autriche, accompagnée du surintendant, François Sublet de Noyers, un événement est rapporté dans la *Dissertation sur les Amours des Rois de France*⁸, attribuée à Henri Sauval (1623–1676). Le texte évoque un inventaire des œuvres du château, visant à retirer celles jugées indécentes. La Léda attribuée à Michel-Ange y est spécifiquement mentionnée comme cible de cette censure. Aucune mention n'est faite de la version de Léonard, alors que si l'œuvre avait encore été présente à Fontainebleau à cette date, elle aurait sans aucun doute été mentionnée également, en raison de la notoriété de son auteur et de la charge symbolique de son sujet. Ce silence renforce l'hypothèse de sa disparition précoce des collections royales.

2.1. L'Inventaire de Charles le Brun (1683)

L'analyse de ces témoignages prend encore plus de poids à la lumière de l'inventaire de 1683 établi par Charles Le Brun⁹. Bien qu'il ne constitue pas une recension méthodique au sens archivistique, cet inventaire avait pour objectif de construire un corpus artistique prestigieux, capable de refléter la grandeur du souverain.

À partir du règne de Louis XIV, un profond changement s'opéra dans la politique de conservation des œuvres d'art. Lorsque le roi établit définitivement sa résidence à Versailles en 1682, il engagea une vaste réorganisation des collections royales, destinée à faire rayonner la grandeur du pouvoir dans ce nouveau centre de la monarchie. Ce déménagement entraîna le transfert des œuvres les plus prestigieuses vers Versailles. Dès l'année suivante, à la mort de la reine Marie-Thérèse d'Autriche, un inventaire fut rédigé par Charles Le Brun, Premier peintre du Roi, chargé de localiser, décrire et attribuer les tableaux de la Couronne répartis entre les différentes résidences.

Le château de Versailles devint alors non seulement le cœur du gouvernement, mais aussi la grande vitrine artistique de la monarchie absolue. Les œuvres les plus importantes conservées à Fontainebleau avaient, pour beaucoup, déjà été transférées à Paris, notamment au Louvre et aux Tuileries, avant même que Versailles ne devienne la résidence principale. Toutefois, à partir des années 1680, et plus encore après l'installation de la cour à Versailles en 1682, un tri s'opéra pour alimenter cette nouvelle résidence royale. Les pièces jugées majeures, ou dignes d'être exposées dans le cadre fastueux de la monarchie absolue, furent alors transférées à Versailles. Ce processus explique pourquoi certaines œuvres issues de

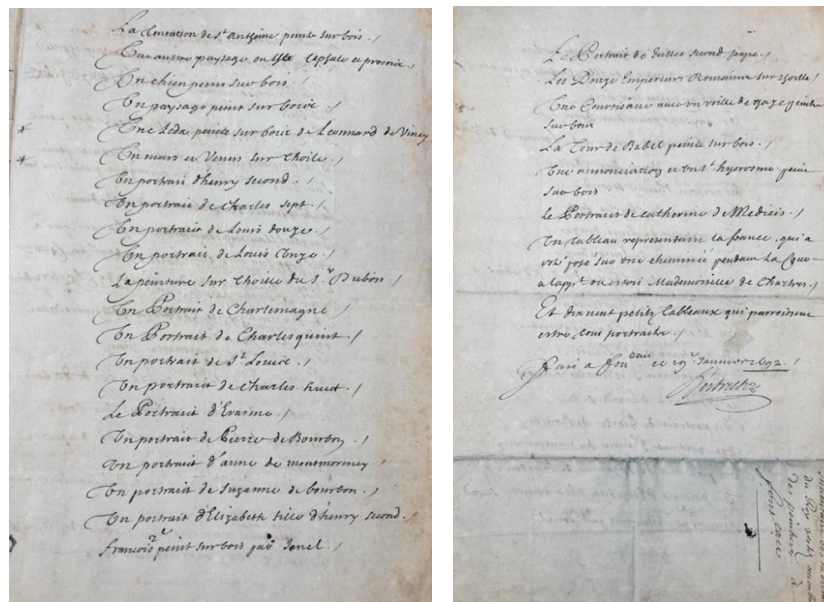


Figure 1. Inventaire des peintures de Fontainebleau, 1692
Archives nationales, cote 0/1/1430

L'inventaire débute par un grand nom de la Renaissance italienne : « *Un portrait de Clément VII, peint sur ardoise, que l'on croit de Raphaël.* » Cette tournure « que l'on croit de » était utilisée au XVII^{ème} siècle pour désigner une œuvre de qualité, évoquant le style d'un maître, mais sans auteur certain. C'est une manière d'évoquer une attribution traditionnelle ou stylistique, sans l'affirmer. Il ne s'agit donc pas d'un original reconnu, mais probablement d'une copie estimée. Un peu plus bas se trouve le nom d'un autre grand artiste de la Renaissance : « *Une Cléopâtre sur bois de Pierre Pérugin* ». Selon les descriptions du Père Dan, trois œuvres de Pérugin figuraient à Fontainebleau. Pourtant, Le Brun, dans son propre inventaire (plus strict, réservé aux œuvres de valeur), n'en retient qu'une. La Cléopâtre n'y figure pas. Cela laisse à penser que cette œuvre était déjà considérée comme douteuse. En effet, le sujet représenté n'a rien à voir avec le répertoire du Pérugin et ce thème est totalement anachronique dans le contexte artistique de son temps. Cléopâtre, bien que tiré des sources antiques comme Plutarque, ne commence à être traité que par des artistes issus de la tradition léonardesque, comme Giampietrino ou Leonardo da Pistoia, qui en donnent des versions marquées par le sensualisme et la solennité. Le motif prend ensuite un essor plus affirmé au cours du XVII^{ème} siècle, notamment avec Guido Reni, Artemisia Gentileschi, Alessandro Turchi ou encore Claude Vignon. Ainsi sa présence dans l'inventaire de 1692, laisse penser à une œuvre déclassée qui a été reléguée dans l'inventaire de Fontainebleau, avec d'autres œuvres jugées mineures.

L'inventaire se poursuit ensuite avec une longue suite d'œuvres mythologiques ou profanes, produites par des peintres de cour, tels que Dubois, Rousse, Lucas ou des peintres anonymes. Il s'agit d'une succession de tableaux destinés à la décoration, qui se trouvaient dans des lieux secondaires de passage ou de détente, comme les galeries, les petits cabinets ou les salles des bains. À la lecture des œuvres mentionnées, on reconnaît ici la peinture d'ornement, bien documentée dans les résidences royales du XVII^{ème} siècle. Autant de scènes profanes ou mythologiques, légères, souvent répétitives dans les décors royaux, et conçues pour accompagner une atmosphère. Et entre un « *paysage peint sur bois* » et « *Mars et Venus peint sur thoile* », l'inventaire note : « *Une Léda, peinte sur bois, de Léonard de Vinci.* »

La description du sujet est étrangement laconique. Aucune mention du cygne ni d'éléments de composition. Pourtant, l'inventaire sait se montrer précis. Il décrit ailleurs « *un enfant qui tient un perroquet* », ce qui prouve que le rédacteur savait être descriptif. Ce silence, dans le descriptif de la Léda, laisse planer un doute. Ajoutons à cela que la Léda est mentionnée sans mise en valeur, parmi des tableaux secondaires, parfois anonymes. Rien dans la structure du texte ne laisse penser que l'on est face à un tableau exceptionnel.

Dans un inventaire des collections royales, surtout à la fin du XVII^{ème} siècle, à une époque où l'on accordait une valeur symbolique forte aux œuvres d'art, et où les inventaires reflétaient la grandeur du goût royal, il est inconcevable qu'un tableau authentique de Léonard de Vinci ait été relégué au milieu d'œuvres purement décoratives, sans qu'il fasse l'objet d'une notice développée ni d'une mise en valeur particulière.

Ainsi, il est probable que cette Lédà soit une copie, ou un tableau mal attribué, à l'image de cette Cléopâtre du Pérugin qui se trouva également dans cet inventaire. Cette œuvre pourrait aussi correspondre à la Lédà mentionnée par le Père Dan, autrefois installée dans une salle des bains, entourée d'œuvres à sujet mythologique et profane. Il s'agirait alors d'une copie décorative qui s'est ensuite retrouvée parmi les œuvres déclassées. Il est également possible que ce tableau n'ait jamais représenté Lédà au sens strict, et qu'il s'agisse plutôt d'un nu féminin interprété ainsi a posteriori. À l'époque, une femme nue pouvait facilement être identifiée comme Lédà, Vénus ou Marie-Madeleine. Cette ambiguïté iconographique est fréquente dans les inventaires anciens.

La *Marie-Madeleine* nue peinte par Giampietrino constitue un exemple éclairant de ces figures féminines ambiguës. Dans la photothèque de l'historien de l'art Francesco Zeri, l'œuvre est décrite comme une nymphe égérie (*figure 2*). Ce flou d'identification peut s'expliquer en partie par la posture du modèle ou par le fait que le visage soit rigoureusement identique à celui d'une autre Lédà attribuée au même artiste (*figure 3*). On retrouve en effet le même corps, la même expression, la même construction du regard, ce qui a pu entretenir la confusion.

Dans certains cas, le peintre lui-même semble avoir joué de cette ambiguïté. Ainsi, une représentation de Marie-Madeleine (*figure 4*), pourtant dotée du traditionnel flacon de parfum, est entourée d'enfants nus, dans une mise en scène rappelant fortement les compositions de Lédà. Ce glissement volontaire, ou du moins assumé, entre iconographies sacrée et mythologique, rappelle un langage visuel hérité de Léonard, où les figures féminines deviennent des archétypes mouvants, à la fois sensuels, spirituels et symboliques.



Figure 2. *Marie-Madeleine*
Giampietrino

Photothèque Francesco Zeri

Photogravure réalisée en France par Allinari, 1880



Figure 3. *Lédà entourée de ses enfants*
Giampietrino

Galerie des offices



Figure 4. *Marie-Madeleine entourée d'angelots*
Giampietrino
Musée des beaux-arts de Budapest

La Lédia de Giampietrino représente d'ailleurs une nymphe sans la présence d'un cygne mais uniquement une femme nue entourée d'enfants. Il existe donc des représentations de Lédia sans volatile.

La figure connue sous le nom de Donna Vanna (*figure 5*) a également été sujette à de nombreuses interprétations, oscillant entre représentations mythologiques, allégories néoplatoniciennes et variations sur la Joconde nue. Certaines versions peintes, parfois de qualité inégale, ont circulé dès le XVII^{ème} siècle dans les grandes collections européennes, souvent sans mention explicite de leur origine.



Figure 5. *Dite la Joconde nue*
Dessin à la pierre noire et craie blanche
Entourage de Léonard de Vinci
Musée Condé, Château de Chantilly

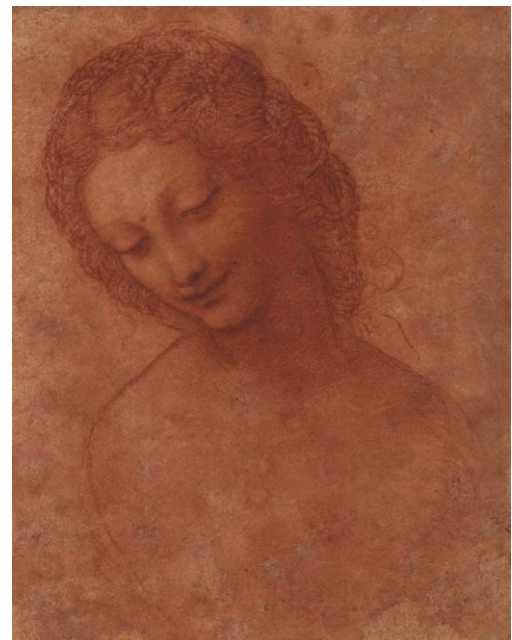


Figure 6. *Étude pour la Lédia*
Sanguine sur papier
Léonard de Vinci
Castello Sforzesco

Cette œuvre, attribuée aujourd'hui à un élève de Léonard, témoigne clairement de l'influence du maître. La coiffure relevée en tresses et les traits du modèle rappellent fortement une étude conservée au Castello Sforzesco, identifiée comme une Lédia (*figure 6*). Ces ressemblances frappantes invitent à

considérer que cette figure aurait pu être interprétée comme un portrait de Lédä, dans la lignée des recherches de Léonard autour du thème de la femme idéale, reprise par un élève ou un suiveur. On note d'ailleurs que les traits du modèle, à la fois délicats et marqués, évoquent ceux de Salaï, élève et modèle favori de Léonard, dont l'apparence androgyne fut souvent utilisée dans ses figures féminines.

Après une longue suite de tableaux à sujets mythologiques, l'inventaire bascule vers un ensemble de portraits historiques. On y trouve des figures de la monarchie française, des personnalités politiques ou religieuses, mais aussi des membres de la haute noblesse.

La nature même de ces œuvres suggère une fonction de représentation dynastique, à visée politique ou commémorative. Il s'agit probablement de tableaux produits en série, souvent dans des ateliers de cour, visant à illustrer la continuité du pouvoir, l'héritage monarchique ou impérial, plutôt que de répondre à des critères esthétiques élevés. Leur présence dans l'inventaire confirme que l'ensemble relève d'un rassemblement d'œuvres décoratives, sans véritable valeur artistique.

L'inventaire se clôt sur une mention datée : « Fait à Fontainebleau, ce 19 janvier 1692. D'Estréchy. »

2.4. L'inventaire de Paillet, 1694/1695 :

En 1694, le commissaire du roi, Paillet, prit connaissance de cet inventaire et dans une démarche administrative recommanda son rattachement à l'inventaire général. Cet inventaire¹² intitulé « *Inventaire général des tableaux du Roy qui sont à la garde particulière de Paillet à Versailles, Trianon, Marly, Meudon et Chaville* » a été dressé sans date explicite (figure 7). Si l'ordre initial et les premières opérations remontent bien à 1694, plusieurs registres portent la mention « *relevé en 1695* », ce qui atteste d'une exécution prolongée sur deux années. On parlera donc, par convention, de l'inventaire de Paillet de 1694-1695. L'inventaire est structuré par nom d'artiste, dans un souci de clarification et de consolidation des données issues des inventaires antérieurs. Il comprend une numérotation, des mesures, et des annotations manuscrites qui signalent des vérifications physiques ou des corrections d'attribution. Dix œuvres considérées comme étant de la main de Léonard de Vinci, y sont mentionnées, toutes localisées à Versailles.

On note que Paris, et en particulier le palais du Louvre, tout comme Fontainebleau, ne figuraient pas dans le périmètre couvert par cet inventaire car ces résidences royales n'étaient plus actives. Ainsi, au moment de l'inventaire, plus aucune œuvre précieuse appartenant au roi n'y subsistait. Les pièces, de Léonard de Vinci, de Raphaël ou du Titien, avaient été depuis longtemps transférées dans les résidences actives de la cour.

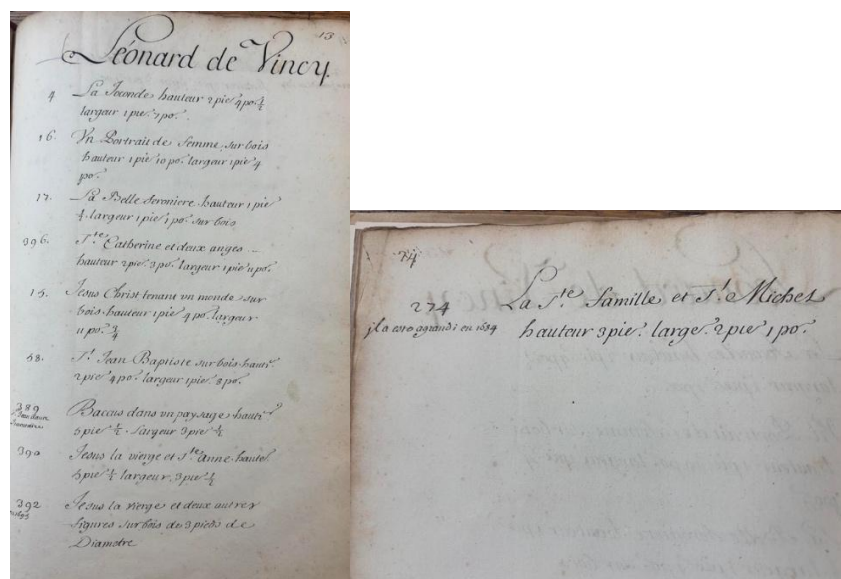


Figure 7. Inventaire de Christophe Paillet, 1694-1695
Archives Nationales, cote 0/1/1978B

Dans son inventaire établi en octobre 1694, Paillet entreprit une révision complète des collections royales, visant à corriger les erreurs relevées dans les inventaires antérieurs. Ce travail minutieux devait logiquement intégrer les œuvres mentionnées dans l'inventaire partiel rédigé par d'Estréchy en janvier 1692, auquel Paillet eut accès et qu'il recommanda de rattacher au corpus général. Dix œuvres de Léonard de Vinci y sont inscrites or La Leda de Léonard n'y figure pas, comme l'a souligné Antoine Schnapper¹³. Il est donc probable que Paillet ait considéré cette Leda comme une attribution douteuse. Par ailleurs, il est important de souligner que l'hypothèse selon laquelle cette œuvre majeure aurait quitté les collections royales, sans laisser la moindre trace documentaire, apparaît hautement improbable d'un point de vue historique. À cette époque, et plus encore sous le règne de Louis XIV, l'administration des œuvres d'art était marquée par une attention croissante à leur conservation, leur inventaire et leur mise en valeur. La logique n'était pas à l'abandon, mais à l'expansion du patrimoine artistique royal. Si la Leda avait été officiellement cédée, déplacée ou détruite, une trace écrite aurait nécessairement été laissée.

Par ailleurs, comme l'a noté Carlo Goldoni en 1775, le tableau ne figure pas sur la liste des œuvres détruites, ce qui invalide l'hypothèse d'une suppression pour des raisons morales, souvent attribuée à Madame de Maintenon. Il souligne explicitement¹⁴ : « *cette peinture n'était pas mentionnée sur la liste des tableaux détruits dans une intention bien malencontreusement pieuse* ».

Cette absence de toute trace officielle interroge d'autant plus qu'elle repose sur une unique attestation, celle de l'inventaire de 1692, signé par un certain d'Estréchy. Ce nom n'apparaît dans aucun registre officiel des conservateurs, gardes des tableaux ou spécialistes du cabinet du roi. Il ne fait pas partie du cercle des connaisseurs, ni de l'administration artistique royale. Il ne semble avoir occupé aucun rôle institutionnel reconnu dans la gestion des collections. Tout indique qu'il s'agissait d'un officier administratif, missionné ponctuellement pour dresser un état des lieux des peintures encore présentes à Fontainebleau à cette date. Son intervention ne relève donc pas d'un travail d'expert, ni d'une démarche d'historien d'art. Cela implique que les attributions figurant dans l'inventaire, comme la Leda attribuée à Léonard de Vinci ou la Cléopâtre au Pérugin, ne peuvent en aucun cas être considérées comme des validations officielles. Il est probable que le rédacteur se soit contenté de transcrire les désignations anciennes figurant sur les cartels déjà présents dans les salles. Concernant la Leda dite de Léonard, l'attribution semble n'avoir reposé que sur la mémoire diffuse d'une œuvre jadis évoquée.

Pour mieux comprendre la nature même de l'inventaire de d'Estréchy, il faut se replacer dans le contexte historique de l'époque. En 1692, toutes les œuvres prestigieuses de Fontainebleau avaient déjà été transférées à Versailles, conformément à la politique de centralisation mise en place sous le règne de Louis XIV¹⁵. Dès 1682, un vaste programme de réorganisation des collections royales fut engagé. Cette politique visait à rassembler les chefs-d'œuvre dans les seules résidences actives de la cour. Charles Le Brun, en tant que Premier peintre du roi, supervisa personnellement ces campagnes de transfert et d'inventaire, appliquant une méthode rigoureuse et imposant une hiérarchie des œuvres conforme aux critères de représentation du pouvoir. Dès lors, le cabinet du roi à Fontainebleau ne joua plus aucun rôle stratégique ni artistique, il devint un espace marginal, relégué à la conservation d'œuvres jugées sans grande valeur, telles que des copies, des tableaux déclassés, ou des attributions incertaines, laissées à l'abandon au fil des réaménagements.

C'est précisément ce que révèle le document de d'Estréchy, dans lequel est mentionné une Cléopâtre du Pérugin, décrite dans le cabinet du roi, par le Père Dan en 1642. Or Charles Le Brun, au moment de ses relevés pour l'inventaire de 1683, ne l'a pourtant pas inventoriée. L'œuvre avait sans doute été déclassée et jugée sans importance. Il faut ici rappeler le rôle exact de ce commissaire. Il ne se contentait pas d'établir des inventaires, en tant que Premier peintre du Roi, directeur de l'Académie royale de peinture et de sculpture, et surtout Surintendant des Bâtiments du Roi, il exerçait une autorité considérable sur l'ensemble des collections royales¹⁶. Il avait la charge des commandes, des restaurations, des transferts, mais aussi de la mise en place des œuvres, c'est-à-dire de leur accrochage dans les résidences du roi.

Dans les archives des Bâtiments⁹ du Roi se trouvent des mentions explicites de son autorité dans l'expression souvent répétée « *disposition des tableaux selon l'ordre arrêté par M. Le Brun* ». Son inventaire de 1683 reflète donc des choix assumés, fondés sur des critères esthétiques, politiques et symboliques. Qu'une œuvre n'y figure pas signifie qu'elle n'avait pas été jugée digne d'intégrer cette nouvelle galerie du pouvoir monarchique.

Dans le relevé de d'Estréchy, dressé en 1692, deux œuvres mentionnées avaient déjà été signalées par le Père Dan lors de sa visite à Fontainebleau en 1642. Il s'agit de deux scènes mythologiques, alors localisées dans l'une des salles de bains dévolues aux œuvres ornementales et sans valeur singulière. Ces deux sujets qui représentent « *Léda accompagnée de Jupiter métamorphosé en cygne* » et « *Mars et Vénus* », réapparaissent dans l'inventaire de d'Estréchy, où ils figurent désormais dans le cabinet du roi.

Il convient de noter que, tant dans l'inventaire dressé par d'Estréchy, que dans la description établie par le père Dan, la Léda est mentionnée juste avant Mars et Vénus, suggérant ainsi une proximité physique des deux tableaux au moment de leur observation. Il est donc fort probable que ces tableaux aient été transférés au même moment depuis leur emplacement initial vers un nouvel espace. C'est sans doute à ce moment-là que la Léda fut rattachée au nom prestigieux de Léonard de Vinci. Ce type de réattribution était courant dans les inventaires tardifs, où l'on comblait les lacunes en rattachant certains tableaux à des noms célèbres, parfois par tradition, parfois par commodité. Or, si cette œuvre avait réellement été la Léda de Léonard de Vinci, il est totalement improbable qu'elle ait pu échapper aux inventaires et aux témoignages antérieurs.

Il faut rappeler, qu'André Félibien (1619–1695), historiographe du roi et intendant des Bâtiments du Roi à partir de 1666, ne fait à aucun moment mention d'une Léda de Léonard de Vinci dans ses écrits, notamment dans ses célèbres « *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres* » (publiés entre 1666 et 1688). Cet ouvrage, qui joue un rôle essentiel dans la définition du goût officiel sous Louis XIV, témoigne de l'attention portée aux grands maîtres italiens et aux œuvres emblématiques des collections royales. L'absence de toute référence à une Léda renforce l'idée qu'aucune œuvre de ce type n'était alors identifiée comme étant de Léonard.

Quant à Charles Le Brun, nommé Surintendant des Bâtiments du Roi en 1664, il exerça jusqu'à sa mort en 1690 une autorité totale sur les collections. Pendant vingt-six années, il fut le véritable ordonnateur du goût monarchique. Une œuvre d'une telle portée, attribuée à un maître aussi célèbre que Léonard de Vinci, n'aurait tout simplement pas pu passer sous son autorité sans être repérée, signalée, intégrée ou valorisée. D'autant que Léonard bénéficiait déjà à cette époque d'une aura exceptionnelle, qui aurait naturellement attiré l'attention.

Dès lors, peut-on accorder un crédit absolu à l'inventaire de d'Estréchy, seul à en faire mention en 1692, depuis le témoignage de Cassiano del Pozzo en 1625 ?

2.5. L'inventaire de Bailly, 1709/1710

Les inventaires des collections royales témoignent d'une volonté manifeste de regrouper les œuvres présumées de la main de Léonard de Vinci dans les différentes résidences royales. Mais cette entreprise s'accompagne parfois d'attributions hasardeuses, voire manifestement forcées, révélant un désir plus affirmé de prestige que de rigueur historique. Après l'inventaire dressé par Paillet, alors garde ordinaire des tableaux du roi, un autre inventaire répertorié aux Archives nationales, a été attribué à son successeur, Nicolas Bailly (*figure 8*). Cet ouvrage sans mention d'auteur ni de date, est aujourd'hui daté des années 1709–1710. Ce sont les sources d'archives et les annotations marginales, qui ont permis aux chercheurs de proposer cette datation.

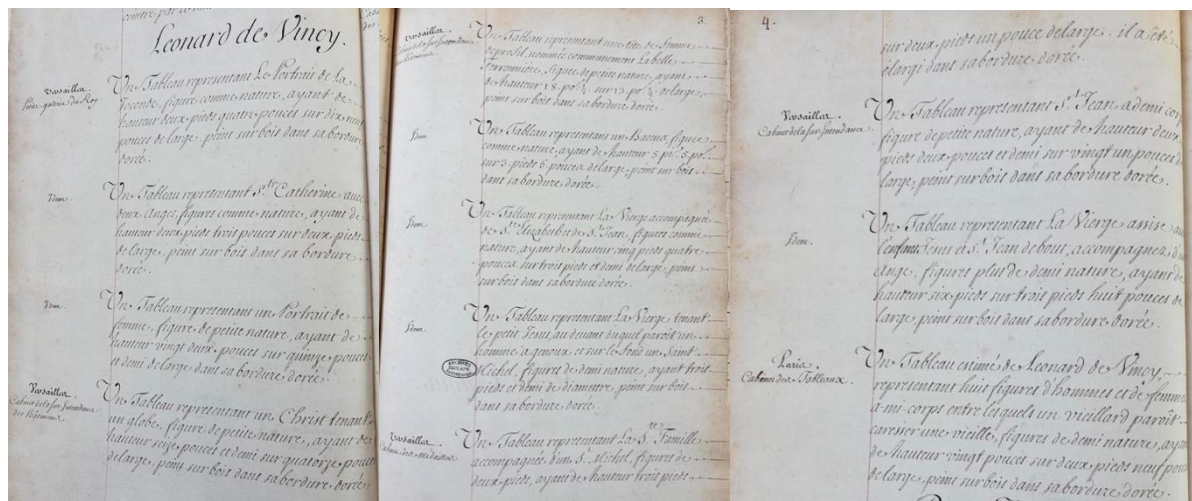


Figure 8. Inventaire de Nicolas Bailly, 1709/1710
Archives nationales, cote 0/1/1978A

Dans l'inventaire de Bailly¹⁷, sur les douze tableaux de Léonard, onze furent conservés à Versailles, neuf d'entre eux apparaissaient déjà dans la liste des dix tableaux inventoriés par Paillet, parfois sous des intitulés différents, mais avec des formats et des sujets reconnaissables. La *Sainte Anne, la Vierge et l'enfant*, aujourd'hui au Louvre, y est certainement décrite comme la Vierge accompagnée de sainte Élisabeth et de Saint Jean, tandis que Paillet la désigne comme *Jésus, la Vierge et Sainte Anne*. Chez Bailly, l'œuvre mesure 5 pieds 4 pouces de haut sur 3 pieds et demi de large. Celle dans l'inventaire de Paillet a une largeur strictement identique (3 pieds 1/2) et une hauteur très proche (5 pieds 1/2 au lieu de 5 pieds 4 pouces), soit un écart de 6 centimètres environ. Tout indique qu'il pourrait s'agir de la même composition décrite sous deux titres différents. Il faut rappeler que les mesures relevées dans les inventaires d'Ancien Régime étaient souvent approximatives, prises à la toise ou au pied-du-roi, sans standardisation rigoureuse. Une différence de quelques centimètres était fréquente, d'autant plus si les mesures incluaient ou non le cadre, ce qui n'était pas toujours précisé. Or, si l'on compare avec les dimensions actuelles de l'œuvre conservée au Louvre (168 × 130 cm), on constate que la hauteur est légèrement inférieure à celle des inventaires (soit environ 5 pieds 1,5 pouces), tandis que la largeur est plus importante (près de 4 pieds entiers). Cela confirme le caractère indicatif et non normatif des relevés d'époque. Autre exemple, un tableau circulaire, mesurant 3 pieds ½ de diamètre, dans le manuscrit de Bailly, présente la Vierge, l'Enfant, un homme agenouillé et un Saint Michel en arrière-plan. Ce tableau est très vraisemblablement celui que Paillet décrit comme *Jésus, la Vierge et deux autres figures*, mesurant exactement 3 pieds de diamètre. Ici encore, la différence de titre reflète une variation dans l'interprétation iconographique.

En outre, la tradition des inventaires de la fin du XVII^{ème} siècle invite à la prudence. Certaines copies ou œuvres inspirées d'un maître, étaient parfois élevées au rang d'œuvres authentiques. Un exemple révélateur figure dans l'inventaire dressé par Charles Le Brun en 1683, où un tableau enregistré sous le numéro 395 est attribué à Quentin Metsys. Or, une vingtaine d'années plus tard, Bailly, alors garde des tableaux du roi, réattribua ce même tableau à Léonard de Vinci. Il s'agissait d'une scène de Joyeuse Compagnie, dans laquelle Metsys s'était manifestement inspiré, pour l'un des personnages, d'un motif emprunté à l'univers léonardien. Cette relecture partielle, fondée sur une simple citation stylistique, montre à quel point certaines attributions pouvaient évoluer au gré des interprétations ou des préférences hiérarchiques de l'époque.

Comme le rappelle, Max J. Friedländer¹⁸, même les commissaires les plus scrupuleux, à l'instar de Bailly, restaient dépendants d'une tradition orale et documentaire déjà partiellement altérée. Leurs relevés, loin d'être infaillibles, héritaient d'erreurs de transmission qu'ils reproduisaient sans toujours les interroger, contribuant ainsi à pérenniser des attributions ou des localisations fragiles. Ce fut précisément et très certainement, le sort réservé à la fameuse *Léda* de Léonard de Vinci, que certains

crurent encore présente dans les collections royales à la fin du XVII^{ème} siècle. Cette confusion, née d'une réattribution commode et jamais vérifiée, illustre parfaitement une chaîne de transmission où l'autorité d'un nom finit non seulement par supplanter l'examen de l'œuvre, mais aussi la cohérence même des documents.

3. Une *Léda* et le *Cygne* de Léonard de Vinci dans la collection du comte d'Arundel

En 1627, une œuvre identifiée comme une *Léda* de Léonard de Vinci se trouvait dans la collection du comte d'Arundel en Angleterre. Thomas Howard, 14^{ème} comte d'Arundel, surnommé le comte collectionneur, figure parmi les figures éminentes du collectionnisme au XVII^{ème} siècle¹⁹. Comme le souligne Vanessa Knight, archiviste à la Royal Society, sa passion pour les arts et les antiquités était telle que sa collection rivalisait en qualité et en ampleur avec celle du roi Charles I^{er}.

La présence d'une œuvre picturale de Léonard de Vinci dans la collection du comte d'Arundel est également confirmée par un dessin (*figure 9*) réalisé en 1627 par Luca Vorsterman²⁰, l'un des plus importants graveurs du XVII^{ème} siècle et collaborateur attitré de Rubens. Ce dessin porte une inscription en latin : « *Leonardo da Vinci pinx. / Leda ex collectione Arundel / LV fecit 1627* », que l'on peut traduire par : « *Léda peinte par Léonard de Vinci, provenant de la collection Arundel, fait par Luca Vorsterman en 1627.* »



Figure 9. Dessin d'après la *Léda* de la Wilton House
Luca Vorsterman, 1627

Graveur d'élite, Lucas Vorsterman ne réalisait ce type de dessin que pour des œuvres de grande importance, reconnues comme des pièces de référence. Il s'agissait souvent de véritables documents d'inventaire graphique, conçus pour préserver ou diffuser les chefs-d'œuvre majeurs de son temps. Ce dessin témoigne donc à la fois du prestige accordé à cette *Léda* et de son statut d'œuvre exceptionnelle, digne d'être reproduite et conservée dans les cercles artistiques et érudits du XVII^{ème} siècle. En 1631–1632, le comte sollicita également Vorsterman pour reproduire un des *Triumphes* de Holbein²¹, une commande qui témoigne du soin accordé à la conservation et à la diffusion des pièces majeures.

La peinture ayant servi de modèle au dessin de Vorsterman appartient aujourd'hui au 18^{ème} comte de Pembroke, William Herbert, ainsi qu'aux Trustees de la Wilton House Trust. Elle a été identifiée dans l'inventaire de 1655 de la collection Arundel, établi après le décès de la comtesse, et transmise par héritage à la famille des comtes de Pembroke. Dans cet inventaire, l'œuvre est expressément mentionnée comme une œuvre originale de Léonard de Vinci¹⁶. Au milieu du XX^{ème} siècle, l'œuvre fut reléguée par

Kenneth Clark au rang de production d'atelier, et attribuée de manière hypothétique à Cesare da Sesto. Cette décision reposait uniquement sur l'inventaire de d'Estréchy de 1692¹⁰. Aucun élément matériel, stylistique ou documentaire ne vint étayer ce transfert d'attribution. Cette requalification a introduit une faille durable dans la lecture du corpus léonardien car elle a entraîné dans sa chute un ensemble de dessins de très grande qualité, jusqu'alors associés à Léonard sur des bases stylistiques solides. C'est ainsi qu'un cadre visuel s'est imposé, marginalisant des œuvres majeures sur la base d'une logique de cohérence forcée. Ainsi, l'ensemble du corpus léonardien autour de la Leda s'en est trouvé biaisé, et avec lui, notre compréhension sur la manière dont Léonard a contribué à l'élaboration de ce sujet mythologique.

Dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle, un grand nombre de dessins jusque-là attribués à Léonard furent soudainement réévalués, souvent sur la base de critères techniques hautement discutables. L'un des plus répandus consistait à juger le sens du trait. Si les hachures allaient du bas à droite vers le haut à gauche ou du haut à gauche vers le bas à droite, elles étaient considérées comme compatibles avec la main d'un gaucher mais si le mouvement allait dans l'autre sens, le dessin était aussitôt écarté du corpus léonardien. Le raisonnement supposait que le trait d'un gaucher devait obligatoirement suivre cette diagonale ascendante inversée, excluant toute autre possibilité. Un critère pour le moins simpliste et d'une grande pauvreté d'analyse. En réalité, le sens du trait n'indique pas la main utilisée, mais la dynamique du geste. Contrairement à ce que certains jugements ont laissé supposer, un gaucher n'est pas limité à une seule direction de hachure. Il est vrai que le mouvement du bas à droite vers le haut à gauche s'effectue de manière fluide et naturelle pour un gaucher, car le poignet reste dans l'axe et le geste suit sa pente instinctive. Mais lorsqu'il souhaite hachurer dans l'autre sens, il lui suffit de rentrer son poignet vers la droite pour modifier ainsi l'angle d'attaque sans perdre en précision ni en souplesse.

Léonard composait ses formes en fonction de la lumière, du volume, du regard ou du mouvement qu'il voulait insuffler. Réduire toute la complexité de son dessin à une direction de hachures revient à nier la nature même de son intelligence graphique. Ce mauvais jugement explique pourquoi certains dessins d'une qualité remarquable ont pu être injustement exclus de son œuvre. De plus, l'idée selon laquelle Léonard était exclusivement gaucher relève d'une idée reçue désormais dépassée. Des analyses effectuées par l'Opificio delle Pietre Dure de Florence, sous la supervision de Cecilia Frosinini, ont prouvé scientifiquement que Léonard était ambidextre, et cela dès ses premiers travaux.

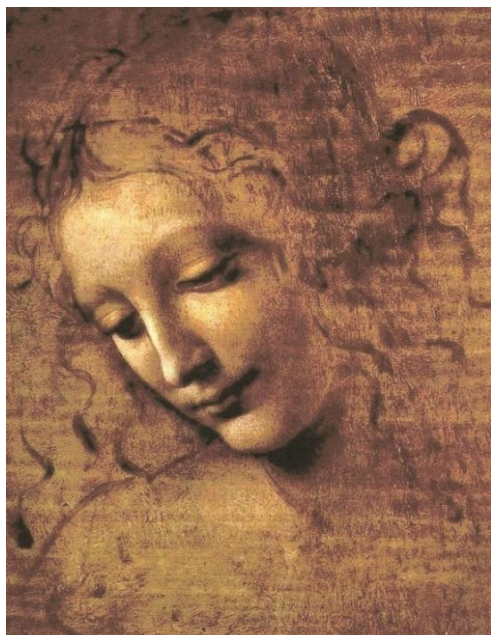


Figure 10. *La Scapigliata*
Léonard de Vinci
Galerie National, Parme



Figure 11. *L'Ange de la Vierge aux rochers*
Léonard de Vinci
National Gallery

Encore aujourd'hui, Léonard de Vinci demeure partiellement incompris, et certaines œuvres comme la « *Scapigliata* » (figure 10) en témoignent avec éloquence. Bien que sa qualité formelle soit incontestable, elle a été écartée par certains²² du corpus léonardien en raison de son caractère atypique. Pourtant, ce qui est parfois interprété comme une incomplétude relève au contraire d'une démarche pleinement intentionnelle. Réalisée directement sur un panneau de peuplier non préparé, à l'huile, avec une palette volontairement réduite composée principalement de terres et de blanc, la *Scapigliata* n'avait pas pour vocation de devenir une œuvre aboutie. Ce n'est pas un fragment ni un exercice abandonné, mais une étude rigoureusement construite autour du seul visage, que Léonard isole pour mieux en faire le foyer de l'expression. L'absence de traitement des cheveux ou du fond ne doit pas être comprise comme un défaut, mais comme une stratégie d'épure visant à concentrer l'effet visuel sur la lumière, le volume et l'émotion du regard. Par un travail subtil de sfumato, Léonard parvient à faire émerger une figure qui semble respirer et qui ne présente aucune trace d'indécision ni de faiblesse technique. Le modelé du front, la douceur de la joue, la tension suspendue de la bouche composent un visage habité, animé, qui renvoie à la même recherche d'intériorité que l'on retrouve dans l'ange de *la Vierge aux rochers* conservée à la National Gallery (figure 11), difficile à reproduire. Il serait donc inquiétant de désattribuer ce dessin d'une telle maîtrise au nom d'une vision trop étroite de la technique de Léonard. Son art n'a jamais obéi à une méthode fixe. Il visait au contraire à expérimenter, à chercher sans cesse de nouvelles voies, selon la nature du sujet ou l'intention intérieure. Dans le cas présent, ce dessin a manifestement pour but de faire affleurer l'âme à la surface même de la matière.



Figure 12. *Étude anatomique de chien*
RCIN 912361



Figure 13. *Homme nu debout*
RCIN 912596

Windsor collection Trust

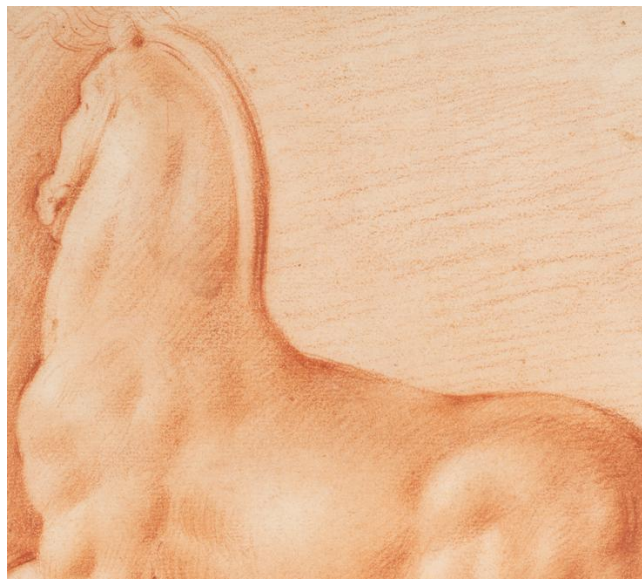


Figure 14. *Étude pour le cheval idéal*
Collection privée

Parmi les dessins injustement écartés du corpus léonardien figure également une étude de chien (*figure 12*) conservée dans la Royal Collection Trust, aujourd'hui attribuée à Francesco Melzi, sur la base d'un raisonnement plus spéculatif que démonstratif. Bien que longtemps reconnue comme une œuvre de Léonard, cette étude a été requalifiée en 1935 par Kenneth Clark. Aujourd'hui, en vue de la qualité indéniable de ce dessin, cette étude a été réévaluée comme une copie conforme d'un original de Léonard. Dès lors, cette justification devient une manière de préserver la qualité plastique de l'œuvre tout en évacuant l'auteur, sans justification stylistique ni documentaire.

Cependant cette hypothèse relève davantage de la spéculation que du raisonnement. Car pourquoi un élève tel que Melzi, réputé pour son talent et sa proximité intellectuelle avec Léonard, aurait-il copié à l'identique une étude anatomique inachevée, un exercice sans enjeu artistique ou pédagogique ? Quelle logique y aurait-il à pousser l'imitation jusqu'à recopier la numérotation «122» dans le style graphique de Léonard de Vinci ? Il est impensable que Melzi ait repris un système de classement personnel utilisé par Léonard lui-même dans ses carnets en imitant son écriture.

Face à de telles contradictions, une réévaluation s'impose, d'autant plus que ce dessin présente une série de caractéristiques stylistiques et techniques qui s'inscrivent pleinement dans la pratique graphique de Léonard de Vinci. On y observe une gestion subtile du modelé, une circulation de la lumière parfaitement maîtrisée, ainsi qu'une tension expressive dans le trait, à la fois analytique et vivante. Ces éléments sont typiques de ses recherches anatomiques, dans lesquelles il s'efforce de faire émerger la structure musculaire par des jeux d'ombres et de lumière.

Cette approche se retrouve dans plusieurs études à la craie rouge de Léonard, notamment dans la figure de l'homme nu de dos (*figure 13*) ou des études sur le cheval idéal (*figure 14*). Dans ces exemples, comme dans l'étude du chien, les hachures instaurent un rythme interne qui accompagne la construction du relief et anime la forme. Cette technique permet de moduler la chair, de souligner les courbures articulaires, et même, par endroits, de prolonger le mouvement au-delà du contour visible, comme pour en capter l'élan ou retenir la dynamique d'un geste encore en tension. On observe d'ailleurs que le sens des hachures peut varier au sein même d'un dessin.

Dans l'étude du chien, les hachures suivent l'orientation du poil et le mouvement de l'animal. Elles montent obliquement au niveau du cou et changent de direction sur l'abdomen, en fonction du volume et de l'articulation du corps. Dans celle du cheval, le principe est le même, mais amplifié par le mouvement général de l'animal. L'encolure tournée vers la droite entraîne une inclinaison des hachures

dans ce sens, tandis que d'autres, selon la zone du corps ou la poussée musculaire, adoptent une direction différente, toujours en cohérence avec la dynamique anatomique et la logique du modelé. Dans l'étude de l'homme nu de dos, les hachures s'organisent en diagonales croisées, du bas à droite vers le haut à gauche, et inversement, créant un effet de zigzag maîtrisé. Ce maillage permet de moduler les volumes en jouant sur la densité des traits. Comme sur le chien et le cheval, certaines zones sont volontairement laissées vierges pour accentuer les reliefs musculaires par le contraste, dans un jeu subtil d'ombre et de lumière.

Le cas de la *Scapigliata* et de cette étude de chien, comme tant d'autres, invite à une réflexion sur les mécanismes employés dans l'évaluation d'une œuvre d'art car il apparaît clairement aujourd'hui que le jugement porté sur celle-ci est souvent conditionné par le nom auquel elle est associée. Tant qu'une œuvre est attribuée à un grand maître, elle suscite l'enthousiasme et l'admiration. Mais dès que l'attribution est remise en cause, elle devient, soudain orpheline de son nom et l'objet d'une relecture à la loupe, attendant une justification de sa chute. Ce renversement d'appréciation, fondé sur un déplacement d'étiquette, révèle la fragilité de la critique. Le cas de la Leda de la Wilton House l'illustre parfaitement. Il s'agit là d'un phénomène dans lequel les hypothèses incertaines, une fois intégrées dans les circuits de diffusion, sont progressivement élevées au rang de vérités par simple répétition éditoriale. Dans ce contexte, il devient difficile de remettre en question une parole consacrée sans risquer d'être perçu comme marginal ou irrévérencieux car une fois qu'un discours s'est imposé, il tend à se verrouiller, rendant toute tentative de révision non seulement délicate, mais presque inacceptable. Ce n'est alors plus le savoir qui évolue, mais l'histoire qui se fige. Fort heureusement, des académiciens, par la solidité de leurs travaux, leur exigence méthodologique et la permanence de leur engagement dans l'étude des sources, contribuent à faire évoluer la connaissance.

Après ce détour nécessaire sur la réception critique ultérieure de l'œuvre, il convient désormais de revenir au contexte historique dans lequel le tableau de Léonard de Vinci aurait pu rejoindre les collections d'Arundel. À cette époque, entre 1626 et 1628, Thomas Howard, comte d'Arundel, fut en disgrâce politique à la cour d'Angleterre²¹. Écarté des affaires par le roi Charles I^{er}, il fut assigné à résidence, mais conserva une autonomie importante dans ses activités privées. Contrairement à ce que l'on pourrait supposer, cette mise à l'écart ne le priva nullement de ses réseaux ni de sa capacité à agir dans les cercles culturels et intellectuels. Arundel continua à recevoir des visiteurs, à correspondre avec des humanistes, diplomates et artistes, et à acquérir des œuvres d'art avec la même ferveur qu'auparavant.

Parmi les membres les plus éminents du cercle d'Arundel figura Sir Dudley Carleton, diplomate de haut rang, ambassadeur successivement à Venise, puis aux Provinces-Unies (1610–1625). En poste à La Haye, à proximité d'Anvers, véritable carrefour du commerce de l'art, il entretenait des relations suivies avec des artistes de premier plan tels que Rubens, et accéda à des réseaux de marchands d'art. Sa correspondance²³ témoigne d'un intérêt profond pour l'art et d'une implication directe dans les réseaux de collectionneurs européens. Proche du comte et de la comtesse d'Arundel, avec lesquels il voyagea à plusieurs reprises, Sir Carleton facilita l'acquisition d'œuvres majeures, contribuant à l'élargissement et au rayonnement de leur collection. Élevé au rang de vicomte Dorchester en 1628, il demeura l'un des diplomates anglais les plus influents au début du XVII^{ème} siècle.

De 1626 à 1630, Carleton fut nommé ambassadeur extraordinaire auprès de Louis XIII, roi de France²⁴. Ce statut, distinct de celui d'un ambassadeur résident, lui conféra un mandat spécifique pour représenter personnellement le souverain anglais dans une mission ponctuelle d'importance. Cette fonction lui donna accès aux cercles les plus élevés du pouvoir politique et aristocratique, ainsi qu'aux résidences royales. Reçu dans les palais et les cours, il agissait au nom du roi, et fréquenta les hauts lieux de la monarchie française, notamment le château de Fontainebleau, riche en collections artistiques depuis les Valois.

À cette époque, Fontainebleau²⁵ représentait un haut lieu de l'art, reconnu dans toute l'Europe pour ses chefs-d'œuvre, notamment de Léonard de Vinci. Les collections royales françaises, célèbres dans les cercles humanistes et diplomatiques, alimentaient les discussions à travers toute l'Europe. Il est évident que le comte d'Arundel, acteur majeur dans l'art, ne pouvait les ignorer. Parmi les œuvres se trouvait la *Léda et le cygne* de Léonard de Vinci, dont la présence est attestée par Cassiano dal Pozzo en 1625. Deux ans plus tard, en 1627, une *Léda* considérée comme étant de la main de Léonard apparaît dans la collection Arundel. Le croisement de ces dates, combiné à la présence de Carleton à Paris en 1626, rend tout à fait plausible une médiation diplomatique discrète ayant facilité ce transfert. Carleton disposait non seulement des accès nécessaires aux cercles français, mais aussi d'un lien de confiance durable avec Arundel, rendant ce rôle d'intermédiaire parfaitement envisageable. Il est d'ailleurs peu vraisemblable qu'Arundel, collectionneur averti, ait pu considérer sa *Léda* comme une œuvre de Léonard de Vinci, tout en ayant connaissance de l'existence, en France, d'un tableau représentant le même sujet et attribué au même peintre. Ce constat ne fait que renforcer l'hypothèse selon laquelle la *Léda* entrée dans sa collection en 1627 serait précisément celle autrefois conservée à Fontainebleau.

L'acheminement de la *Léda* dans la collection du comte d'Arundel peut être étroitement lié à un épisode diplomatique survenu en 1627, marqué par un passage en Angleterre de Sir Dudley Carleton, alors ambassadeur extraordinaire auprès de la cour de France. Carleton assista à une audience officielle chez Charles I^{er}, en présence d'Arundel²¹. Cette année-là, le jeune peintre allemand Joachim von Sandrart²⁶ arriva à Londres, accompagné de son maître Gerard van Honthorst, acteur majeur du caravagisme nordique. Selon les mémoires de Sandrart, leur venue, depuis la France, fut facilitée, par l'intervention directe de Sir Carleton, alors en poste à Paris. Le peintre allemand précisa qu'à son arrivée, il fut aussitôt pris sous la protection du comte d'Arundel, qui devint l'un de ses premiers mécènes. Il y décrivit avec précision la galerie du comte d'Arundel, évoquant les peintures qu'il y avait vues. Il mentionna notamment des œuvres de Hans Holbein, Raphaël, Titien, Tintoret, Véronèse, et ajouta à cette liste Léonard de Vinci. Il ne s'agissait pas de dessins, mais bien de peintures, le mot « *Gemälde* » étant employé dans la description sans ambiguïté. À ce jour, la seule œuvre picturale connue de Léonard qui aurait pu se trouver dans la collection Arundel à cette période fut la *Léda*, dont la présence est renforcée par le dessin de Luca Vorsterman.

En 1631-1632, les lettres d'Arthur Hopton, ambassadeur d'Angleterre à la cour d'Espagne, envoyées depuis Madrid, témoignent de la relation qu'il nourrissait avec le comte d'Arundel. Dans plusieurs courriers, il précisa négocier pour le compte de ce dernier l'acquisition d'œuvres, notamment de Léonard de Vinci. L'ambassadeur faisait probablement référence au Codex Arundel²⁷, que le comte avait acquis en Espagne à cette époque, et qui deviendra l'un des manuscrits majeurs attribués à Léonard. À cela s'ajouta le Codex Windsor, qui, bien que conservé aujourd'hui au château de Windsor, faisait également partie de la collection d'Arundel. Ces acquisitions témoignent de l'admiration que le comte portait à Léonard, mais aussi de la sophistication et de la profondeur de son regard de collectionneur. S'intéresser à des recueils de dessins, à des notes scientifiques et techniques, suppose une connaissance fine des pratiques artistiques, une curiosité érudite, et une volonté manifeste de comprendre l'esprit même du maître italien. Ce type de collection relève d'un collectionnisme éclairé, qui semble guidé par le désir d'accéder à la pensée créatrice du génie.

Dans ce cadre, concernant *Léda et le cygne*, autrefois conservée dans la collection d'Arundel, il apparaît hautement improbable que le comte, modèle de référence du collectionnisme européen, reconnu pour la rigueur de ses acquisitions et son intérêt soutenu pour l'œuvre de Léonard, ait pu confondre une œuvre d'atelier avec une peinture originale. Son investissement dans l'étude des codex léonardiens, sa fréquentation des cercles savants, et la qualité exceptionnelle de sa collection, témoignent d'un niveau d'expertise incompatible avec une telle méprise. À cela s'ajoutent les témoignages croisés de Joachim von Sandrart, artiste, historien de l'art et théoricien, et de Luca Vorsterman, graveur de renom formé dans l'entourage immédiat de Rubens, tous deux capables de juger avec précision de la main d'un maître. Non seulement ils ont identifié la *Léda* comme une œuvre de Léonard, mais leur profil, fondé sur une

connaissance directe de l'art italien et flamand de haute qualité, rend toute confusion stylistique ou qualitative improbable.

Tous les éléments exposés dans la partie historique de cette étude convergent vers l'hypothèse selon laquelle *Léda et le Cygne*, autrefois conservée dans la collection d'Arundel et aujourd'hui à la Wilton House, serait l'œuvre originale de Léonard de Vinci. Cette hypothèse se trouve considérablement renforcée par la supériorité qualitative de l'œuvre, comparée aux autres versions.

4. Les diverses versions de *Léda et le Cygne*

À la Renaissance, lorsqu'un même sujet pictural existait en plusieurs versions quasi identiques, cela concernait, dans la grande majorité des cas, des sujets religieux. Cette prédominance s'explique par le rôle central joué par l'Église, mécène majeure de l'époque, dont les nombreuses commandes étaient destinées à orner chapelles, couvents ou grands retables. Dans ce contexte, les collaborations entre artistes ou entre maîtres et assistants étaient fréquentes, particulièrement pour les œuvres de grands formats²⁸.

La *Vierge aux rochers* de Léonard de Vinci constitue un exemple emblématique. Commandée en 1483 par les franciscains de la Confrérie de l'Immaculée Conception pour leur chapelle à San Francesco Grande à Milan, elle a donné lieu à deux versions connues de l'œuvre, toutes deux associées à Léonard. Ce que l'on sait avec certitude, grâce à l'existence d'un différend contractuel attesté par un ensemble de documents juridiques conservés dans les archives d'État de Milan, c'est que la première version, vraisemblablement celle du Louvre, fut réalisée par Léonard avec la participation d'Ambrogio de Predis et de ses frères car leurs noms apparaissent dans une procédure juridique engagée en 1506 pour réclamer le solde dû, plusieurs années après l'achèvement du tableau. Ces éléments sont documentés notamment dans le catalogue scientifique de la National Gallery consacré à la version londonienne²⁹.

De telles collaborations étaient usuelles dans les projets religieux de grande envergure. Lorsque les dimensions ou l'ambition picturale l'exigeaient, le maître s'entourait d'assistants pour préparer le support, réaliser certains détails ou suivre ses cartons. Ce fut notamment le cas de Raphaël³⁰, qui, pour l'élaboration des fresques des chambres du Vatican, fit travailler ses plus proches collaborateurs dans une logique d'atelier parfaitement structurée, où l'image sacrée demeurait sous la supervision du maître, tout en étant le fruit d'un effort collectif maîtrisé. Cette organisation est attestée par les sources contemporaines, notamment par Giorgio Vasari, dans ses *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, où il décrit en détail la manière dont Raphaël concevait, répartissait et supervisait l'exécution de ses compositions.

Mais une telle logique ne saurait s'appliquer à une œuvre comme la *Léda*³¹, qui n'est ni un sujet sacré, ni le fruit d'un programme décoratif collectif. Elle relève d'une conception personnelle, d'un souffle unique, longuement mûrie dans l'esprit du peintre, qui rend impensable toute intervention à plusieurs mains. Inspirée de la mythologie antique, imprégnée d'un érotisme savant, d'un idéal construit et d'une méditation sur la métamorphose, elle échappe aux logiques liturgiques et au travail collectif d'atelier. Imaginer Léonard confier à un élève la tâche de la reproduire fidèlement n'a guère de sens. La *Léda* ne s'inscrit pas dans une pratique d'atelier où l'on décline un même motif à plusieurs mains pour répondre à une commande. Si des versions existent, elles ne peuvent être que le fruit d'initiatives individuelles, celles de suiveurs, séduits par la puissance du modèle, mais extérieurs à sa genèse.

L'influence de Léonard s'est fait sentir très tôt, dès son départ de Milan, en 1499. De nombreux artistes ont étudié ses œuvres, s'en sont inspirés ou les ont imitées³². Il devint un exemple à suivre, une référence vivante, un modèle pour les générations à venir. Chacun d'eux a repris à sa manière une partie de ce langage, la lumière, la forme, l'ambiguïté du regard mais sans jamais parvenir à égaler le maître.

Parmi les suiveurs figure Cesare da Sesto. Giorgio Vasari, dans ses *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, évoque brièvement cet homme comme l'un des peintres qui suivirent la manière de Léonard. Il souligne son talent certain et mentionne notamment son attrait pour les paysages nordiques, que Cesare aurait découverts ou approfondis lors de son passage dans le sud de l'Italie. Cette note, bien que succincte, a été interprétée comme le signe d'un regard ouvert, nourri de diverses influences.

Pourtant, attribuer les œuvres de Cesare da Sesto avec certitude demeure une entreprise difficile³³. Son corpus repose essentiellement sur des regroupements esthétiques et non sur des preuves documentaires. C'est une limite constante dans l'étude de cet artiste, qui, bien qu'important, reste partiellement insaisissable.



Figure 15. *Le Baptême du Christ*, vers 1510

Cesare da Sesto

Collezione Gallarati Scotti, Milano

Il existe cependant certaines œuvres documentées qui reflètent de manière très claire le style propre à Cesare da Sesto, tout en témoignant de son enracinement dans la tradition léonardienne. Parmi elles, *Le Baptême du Christ* (figure 15), réalisé à Milan, vers 1510, avec la collaboration du paysagiste Bernardino Bernazzano, est considéré comme l'un des sommets de sa période lombarde, celle où Cesare affirme véritablement sa personnalité artistique. Tandis que Bernazzano se chargeait du paysage avec ses brumes délicates et ses arrière-plans végétaux, Cesare peignait les figures, avec une approche personnelle.

Les figures qu'il met en scène se caractérisent par des proportions inhabituelles, avec des torsos allongés, des épaules tombantes et des têtes légèrement trop petites, ce qui introduit une discrète dissonance visuelle. C'est précisément cette singularité qui façonne son style.



Figures 16. Dessins de Cesare da Sesto
Morgan Library

On retrouve ce même trait dans ses dessins conservés à la Morgan Library³⁴, notamment dans les études de nus féminins et masculins, figures puissantes mais comme arrêtées dans leur élan, souvent dessinées avec une ligne souple mais hésitante (*figures 16*). Cesare adopta certains procédés de Léonard, tels que la lumière douce, la torsion des corps, l'élégance des gestes, mais il n'en conserve pas la précision ni l'équilibre. Chez lui, le trait glisse, les contours se perdent, les formes vacillent, comme si la figure résistait à sa propre structure. C'est cette tension permanente entre le modèle léonardien et une écriture plus libre, plus intuitive, qui définit profondément son style. On note l'existence d'un dessin préparatoire pour la Leda qui s'éloigne radicalement de l'esthétique de la version conservée à la Wilton House.

Parmi les versions anciennes de la Leda, l'une des plus notables est celle qui fut exposée en 1873 au Corps législatif, en France, provenant de la collection de M. de La Rozière, avant d'entrer dans celle de la baronne de Rublé³⁵. Cette œuvre correspond aujourd'hui à la version conservée à la Galerie des Offices, à Florence (*figure 17*).



Figure 17. Galerie des offices



Figure 18. Version exposée au Grosvenor Club



Figure 19. Philadelphia Museum of Art
John G. Johnson Collection, 1917, cat. 393



Figure 20. Villa Borghese

Diverses versions de Leda et le Cygne réalisées par des disciples ou des suiveurs de Léonard de Vinci.

Lors de la « Mostra di Arte Italiana », organisée à Londres en 1898 par le Burlington Fine Arts Club³⁶, sous le patronage du Grosvenor Club, des œuvres italiennes de la Renaissance issues de collections privées britanniques ont été présentées. Certaines d'entre elles étaient alors dites « d'après Léonard » ou attribuées à « l'école de Léonard », et plusieurs répliques de la Leda y furent exposées. L'une de ces versions provenait de la collection du marquis de Hastings (*figure 18*), puis entra dans la collection Doetsch, avant d'être vendue par Christie's en 1895. C'est donc le nouveau propriétaire qui prêta probablement l'œuvre pour l'exposition. Certaines variantes de *Leda et le Cygne* restent aujourd'hui particulièrement célèbres, comme celles conservées au Philadelphia Museum of Art (*figure 19*) et à la Galerie Borghèse à Rome (*figure 20*).

Bien qu'elles puissent témoigner d'une certaine qualité d'exécution, ces versions révèlent un glissement du langage léonardien vers une approche plus descriptive et ornementale. Ces œuvres s'inspirent d'un modèle préexistant qu'elles reprennent sans en comprendre la logique interne qui reposait chez Léonard sur une observation rigoureusement scientifique du vivant, portée par une pensée profonde et structurée. C'est précisément cette absence de singularité qui les fait glisser vers le décoratif, où la beauté apparente vient se substituer à la force du regard.

Cette tendance est particulièrement manifeste dans la version conservée à la Galerie des Offices (*figures 17,21*) qui reprend les grandes lignes de la tradition iconographique léonardienne, mais l'équilibre apparent se délite dès que l'on observe la scène avec attention. Bien que le corps de Leda présente une finesse d'exécution, notamment dans le traitement des courbes et du modelé, l'œuvre dans son ensemble manque de cohésion.

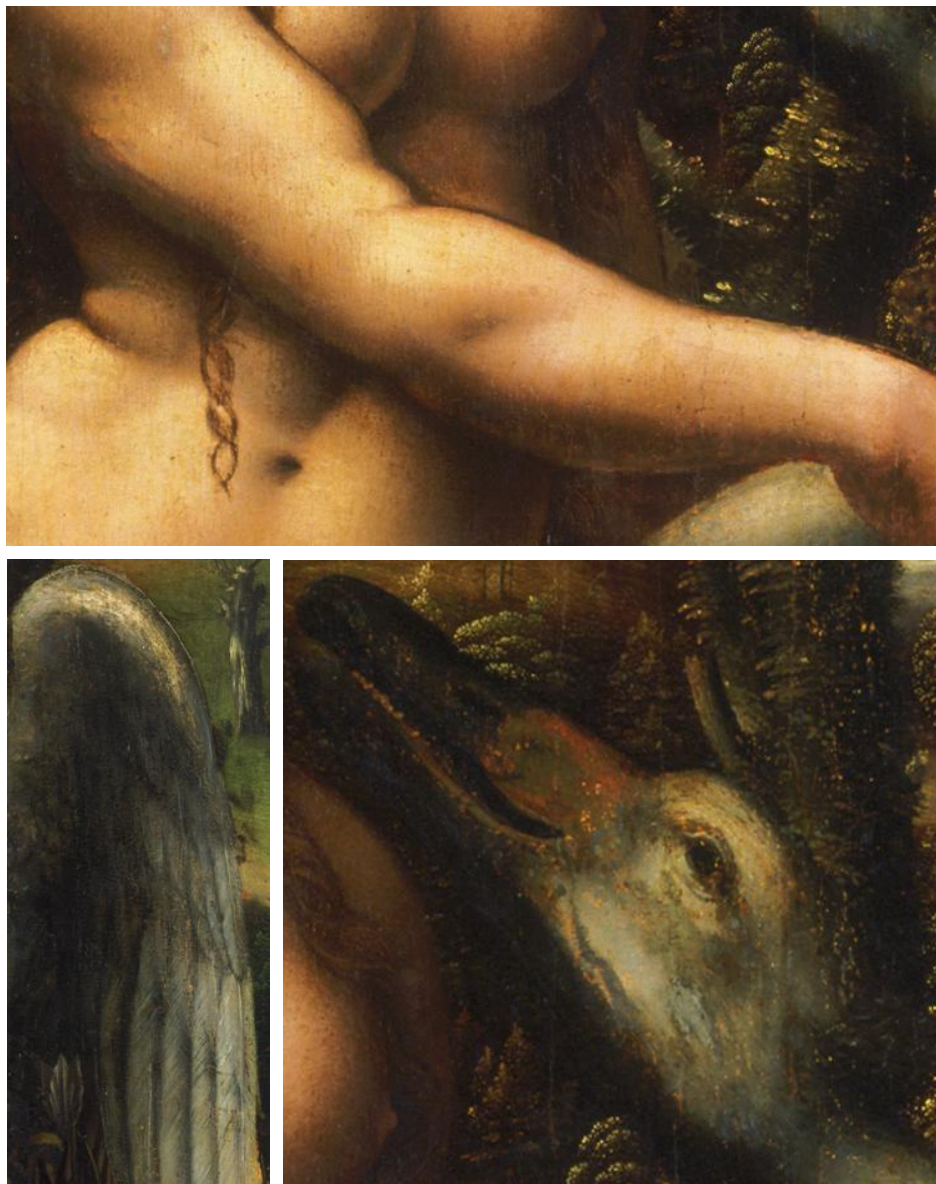


Figures 21. *Léda et le Cygne*
Galerie des Offices

Le cygne semble figé dans une posture raide et déséquilibrée, qui trahit une mauvaise compréhension anatomique. Son bec, légèrement surdimensionné, s'insère mal dans la courbe du crâne, et l'intérieur de la bouche donne étrangement l'illusion des dents. Le plumage, trop linéaire, est dessiné avec insistance, mais sans souffle. On ne perçoit aucune variation lumineuse, aucune vibration. Chaque plume semble avoir été exécutée mécaniquement, sans réelle observation du vivant. Quant au paysage, l'ensemble semble juxtaposé, comme construit par empilement, et laisse une impression de décor artificiel, là où Léonard aurait fait naître un monde cohérent, baigné d'air et de lumière.

Une dynamique comparable se manifeste dans la version conservée au Philadelphia Museum (*figures 19, 22*), qui reprend certains éléments de la tradition léonardienne, notamment dans la posture de Leda et la disposition des enfants. Mais au-delà de ces emprunts, l'œuvre souffre d'un déséquilibre général et d'un traitement pictural qui révèle une main secondaire.

La composition, trop narrative, s'alourdit d'une accumulation de détails, châteaux, montagnes, arbres morts, qui envahissent l'espace et écrasent le sujet principal. L'architecture manque de cohérence dans ses volumes et une perspective mal maîtrisée, qui empêche toute unité atmosphérique, à l'inverse des paysages subtils et profondément structurés de Léonard. La palette chromatique trahit aussi une main hésitante. Les ombres sont ternes, les lumières trop appuyées, les zones claires sont surchargées de blanc, ce qui déséquilibre la lecture globale, et l'ensemble perd en cohérence optique. Ce déséquilibre est particulièrement visible dans les contours du corps de Leda, marqués par un manque de subtilité dans les transitions entre ombre et lumière.



Figures 22. *Léda et le Cygne*
Philadelphia Museum of Art
John G. Johnson Collection, 1917, cat. 393

L'anatomie du cygne concentre à lui seul de nombreuses faiblesses d'exécution. Il affiche un bec, trop long, un regard vide et sans éclat, et un plumage conçu sans transparence ni modulation qui révèlent des lacunes techniques. Malgré quelques intentions louables dans le traitement de Léda, l'ensemble relève d'un travail de suiveur qui s'éloigne de l'élégance du geste et de la maîtrise anatomique propre à un original de Léonard.

Dans la version de la Villa Borghèse (*figures 20, 23*), cette tendance vers une création plus ornementale, détachée de l'observation du vivant, devient manifeste, sous une forme plus poétique, mais tout aussi éloignée de l'esprit léonardien.

La scène semble habitée par une douceur rêveuse. On y retrouve les grandes composantes du thème, tels que Léda, nue, dans une posture élégante, un cygne et des enfants. À cela s'ajoute, des oiseaux et un escargot posé sur un rocher qui participent à la construction d'un univers onirique. Le paysage à l'arrière-plan contribue à cette ambiance étrange, presque suspendue. Tout semble stylisé, comme absorbé dans une vision intérieure, sans ancrage solide dans le réel.



Figures 23. *Léda et le Cygne*
Villa Borghèse

Cependant, cette atmosphère délicate ne masque pas certaines failles, notamment dans le traitement du cygne. L'aile est mal construite, sans logique musculaire ni profondeur anatomique. Les volumes sont plats, les plumes sont dessinées avec raideur, sans modulation ni souplesse. Le bec, trop long, se détache mal de la tête, et l'ensemble manque de tension, de cohérence structurelle. L'animal ne semble pas respirer, il flotte dans l'image sans force ni vie.

En somme, cette version relève d'une scène au charme vaporeux mais déconnectée d'une véritable observation du vivant et d'une construction pensée de l'espace si chères à Léonard.

5. Analyse stylistique de la version de la Wilton House

5.1. La partie picturale

La version conservée à la Wilton House³⁷ se distingue nettement par la qualité exceptionnelle de sa facture et la subtilité du modelé et de sa lumière (*figure 24*). Elle dépasse toutes les autres interprétations connues et semble incarner, à elle seule, plusieurs des plus hauts principes de l'art de Léonard de Vinci.

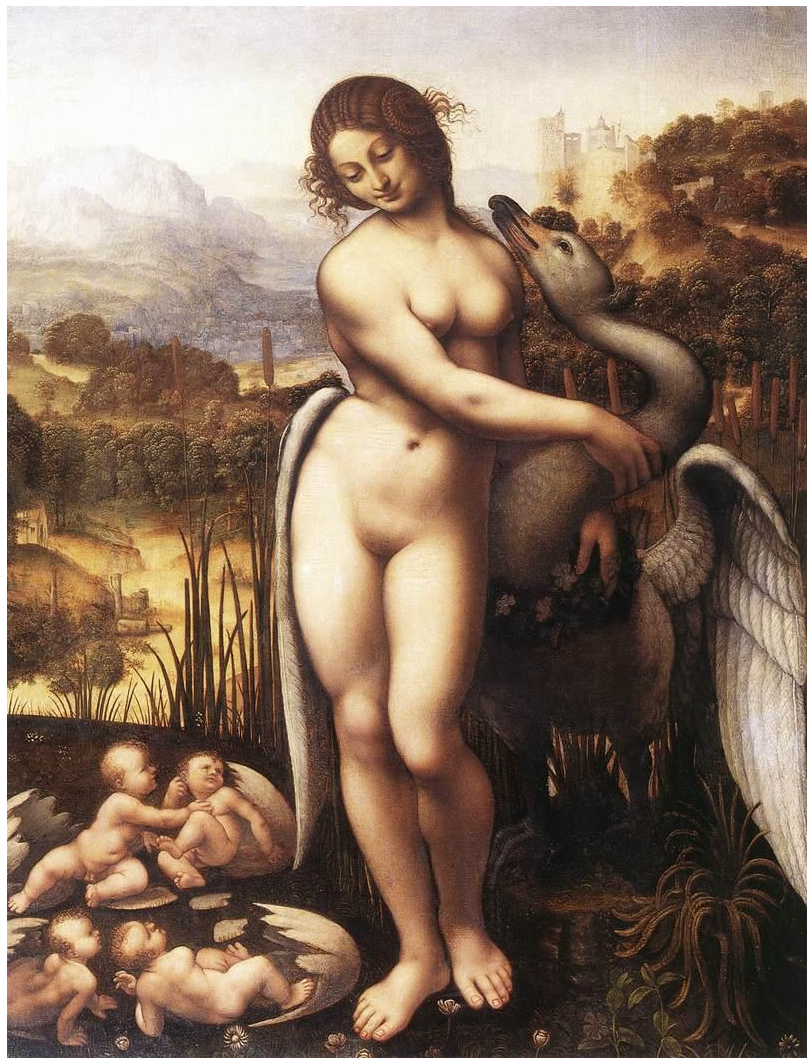


Figure 24. *Léda et le Cygne*
 Wilton House Trust
 Collection comte de Pembroke

L'exécution picturale de l'œuvre atteint un degré de finesse exceptionnel. La surface, minutieusement construite par des glacis successifs, vibre dans les passages les plus sensibles entre lumière et ombre, là où la matière semble se dissoudre pour laisser place à une peau diaphane qui se fond dans l'air. Ce traitement du contour, jamais dur, jamais figé, donne à la chair une présence respirante et c'est dans cette subtile modulation entre les zones éclairées et celles qui glissent vers la pénombre que s'exprime l'une des dimensions les plus profondes du réalisme de Léonard.

Dans le *Traité de la peinture*³⁸, Léonard de Vinci consacre plusieurs paragraphes à l'équilibre et au mouvement du corps humain, en particulier dans la représentation du nu. À la page 154 de l'édition Delagrave (1910), il recommande : « *Quand tu dessines les nus, fais-le en entier, tu finiras ensuite le membre le meilleur, et mets-le en pratique avec les autres : sinon tu t'habitueras à ne pas attacher les membres ensemble.* » Et plus loin : « *Se garder de tourner la tête du même côté que la poitrine et de faire aller le bras comme la jambe. [...] Si tu fais sortir la poitrine avec la tête tournée à gauche, que les parties du côté droit soient plus hautes.* » Ces conseils visent à assurer la dissociation rythmique des axes du corps, clé de l'équilibre visuel et de la grâce expressive. Dans la « Léda et le Cygne » de la Wilton House, le peintre applique rigoureusement ces principes. La tête de Léda est tournée à gauche tandis que ses hanches s'inclinent en sens inverse, et les mouvements du bras et de la jambe ne se répondent pas symétriquement, évitant toute rigidité.

Dans cette œuvre, la lumière sculpte les formes et les anime en épousant les volumes du corps avec une justesse anatomique remarquable. Le galbe du genou, la torsion des jambes, l'inflexion du bassin,

la tension marquée du cou, chaque détail participe d'un mouvement global, fluide, qui semble se prolonger encore sous nos yeux, comme si le corps pivotait lentement dans l'espace.

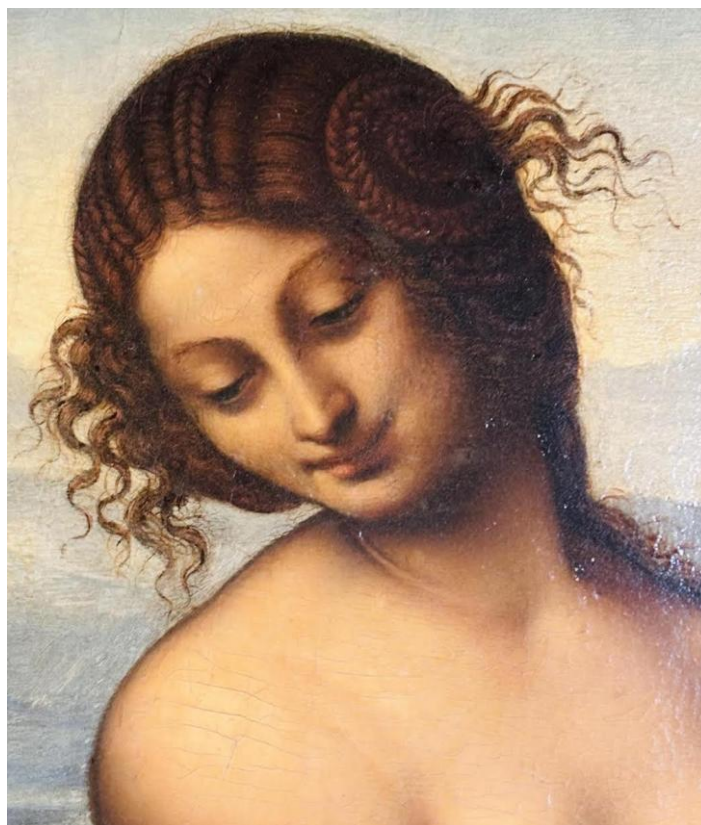


Figure 25. *Léda et le Cygne*

Wilton House Trust

Collection comte de Pembroke

La chevelure (*figure 25*), d'une grande sophistication, obéit à une logique interne rigoureuse, construite autour de spirales géométriques qui rappellent les études de Léonard sur les flux, les tourbillons et les formes naturelles³⁹. Certaines mèches s'en détachent avec souplesse, comme si elles répondaient aux variations d'un flux invisible, et semblent se courber sous l'effet d'une circulation d'air imperceptible, conférant à l'ensemble une dynamique légère et vibrante, où la matière semble littéralement traversée par l'atmosphère.

De cette dynamique, naît la figure de la Léda, qui paraît littéralement émerger de l'atmosphère qui l'enveloppe, tant sa construction semble obéir aux lois même de la lumière et de l'espace. Pour en préserver la lisibilité et la structure, le peintre accentue alors les contours de la figure sur certaines parties du corps (*figure 26*). Cette démarche respecte une règle explicite formulée par Léonard dans son *Traité de la Peinture*³⁸, à la page 114 : « Une partie importante de la peinture c'est le fond, sur lequel le contour des corps naturels [...] se manifeste, encore que la couleur des corps soit identique au fond. Cela vient de ce que les termes convexes des corps ne sont pas éclairés de la même façon [...] de tels contours étant ou plus clairs ou plus obscurs que le champ. ». Léonard souligne que le contraste lumineux, et non la seule différence de teinte, rend visible la forme dans l'espace. C'est précisément ce que l'on observe dans la peinture de la Wilton House où les contours sont renforcés pour compenser l'absence de contraste chromatique, assurant ainsi une lecture claire des volumes et une mise en relief fidèle aux principes de Léonard. Ce même traitement se retrouve dans l'élaboration du corps nu de l'enfant dans *la Vierge, l'enfant Jésus et Sainte Anne* (anciennement appelée *La Vierge, l'enfant Jésus et Sainte Anne*) de Léonard, où les contours apparaissent clairement définis (*figure 27*).

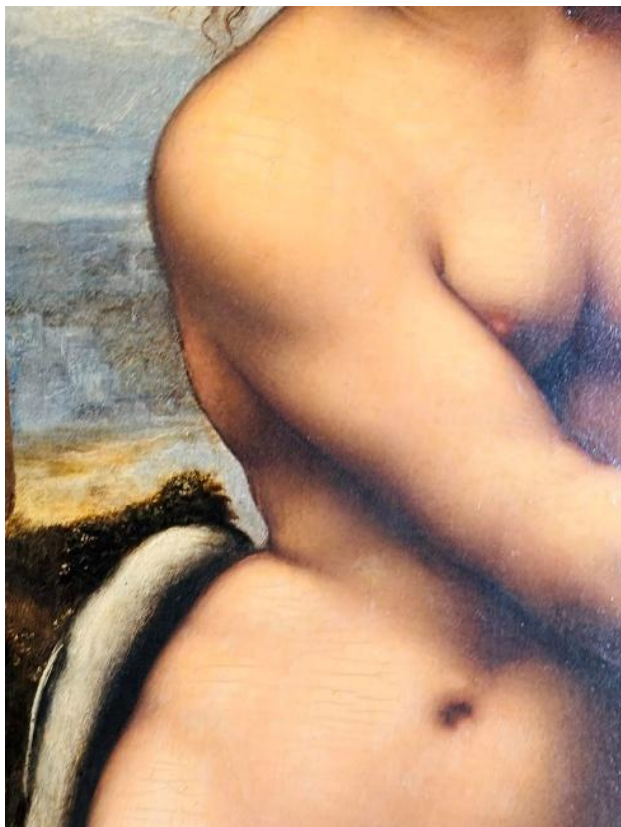


Figure 26. *Léda et le Cygne*
Wilton House Trust
Collection comte de Pembroke



Figure 27. *Sainte Anne, la Vierge et l'enfant*
Léonard de Vinci
Louvre

Dans cette Léda, les volumes respirent dans la lumière. Les formes se modulent selon leur exposition, et chaque zone du corps dialogue subtilement avec l'atmosphère qui la traverse. Le corps lumineux se déploie devant un fond partagé entre la clarté du ciel et l'ombre du paysage. Ainsi, dans les zones sombres, la méthode du sfumato⁴⁰ (estompe des contours) est employée avec mesure, laissant les formes se fondre lentement. Dans les zones claires, au contraire, les contours sont accentués pour maintenir la lisibilité. Tout repose alors sur une technique d'une grande complexité, où chaque transition de ton doit être mesurée pour que le corps de la Léda puisse s'inscrire dans l'espace sans en être détaché, et qu'il vive dans la lumière sans s'y dissoudre. C'est dans ce juste équilibre que réside cette présence vibrante, presque animée, qui donne à la figure sa densité et sa grâce.

C'est cette science du vivant qui distingue Léonard de tous ses contemporains. Aucun n'est parvenu à un tel degré de fusion entre la matière et le souffle, à l'exception de Raphaël Sanzio, présent à Florence au moment des recherches les plus avancées du maître. Il eut accès à cette compréhension sensible du réel, s'en imprégna, et sut, dans certaines de ses figures, représenter cette beauté idéale que Léonard poursuivait. C'est à cette époque que le jeune prodige se détacha du style du Pérugin pour s'ouvrir à une peinture nouvelle façonnée par l'art de Léonard.

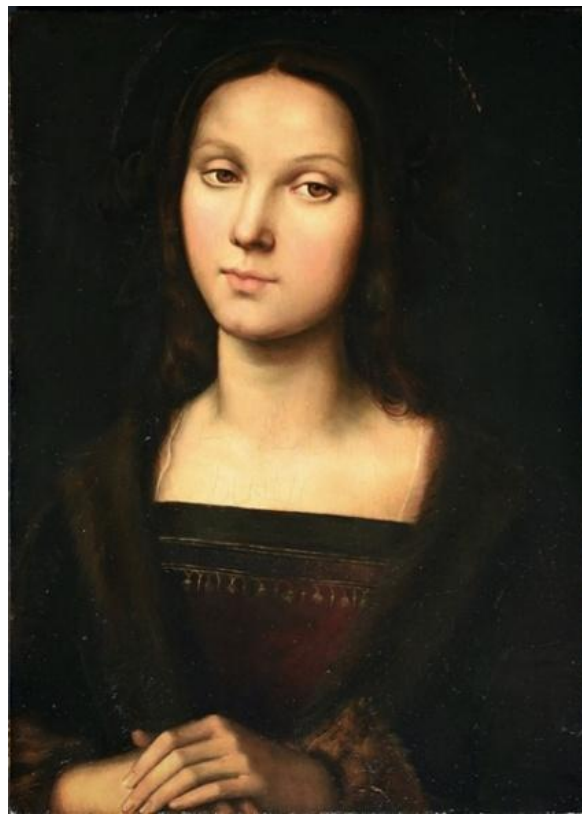


Figure 28. *Marie-Madeleine*
 Raphaël Sanzio
 Collection privée

C'est probablement dans ce même élan que Raphaël réalisa un magnifique portrait de Sainte Marie-Madeleine (*Figure 28*), récemment réapparu en Angleterre après être resté longtemps dans l'oubli. L'œuvre, d'une rare intensité, témoigne d'une finesse de trait et d'un modelé de lumière caractéristiques de Raphaël. Dans ce portrait inspiré de Léonard de Vinci, le jeune prodige est parvenu à dépasser la simple imitation du réel pour manifester une véritable présence intérieure. Cette conception de la beauté, qui dépasse l'apparence pour toucher à l'essence, fut profondément enracinée dans la pensée florentine de son temps. Le néoplatonisme^{41,42}, ce courant philosophique de la Renaissance italienne, enseignait que la beauté idéale est un reflet du divin qui se manifeste au-delà des apparences sensibles pour révéler une vérité intérieure. C'est dans ce climat intellectuel que Léonard développa sa vision de l'art, où le visible devint le lieu de passage vers l'invisible et une voie d'accès vers la perfection. Léonard l'avait compris mieux que tout autre. Il écrivit ainsi dans un carnet : « *La beauté du visage n'est parfaite que lorsque l'âme éclaire le regard.* »

Ce portrait de Marie-Madeleine, comme tant d'autres retrouvé sur l'île britannique, témoigne de l'exil progressif de nombreux originaux italiens vers les grandes collections anglaises, tandis que des copies restaient sur la péninsule. Ce scénario rappelle celui du célèbre portrait du Pape Jules II, dont l'original est aujourd'hui conservé à la National Gallery de Londres, tandis que la copie demeure à la Galerie des Offices, à Florence. Jusqu'à récemment, on ignorait même que Raphaël avait peint un portrait de la Sainte. Pourtant, l'œuvre figurait dans l'inventaire du Duc d'Urbino, Francesco Maria II, jusqu'en 1631. Cette redécouverte, objet d'une récente publication scientifique dans la revue *Arts et Sciences*⁴³ intitulée « [Sainte Marie-Madeleine : redécouverte d'un chef-d'œuvre oublié de Raphaël Sanzio](#) », rappelle combien l'Angleterre abrite, parfois dans l'ombre, des trésors insoupçonnés, perdus dans les plis de l'Histoire.



Figures 29. Léda et le Cygne

Wilton House Trust

Collection comte de Pembroke

Dans l'œuvre de la Wilton House (*figures 29*), cette quête du vivant⁴⁴ s'étend à l'ensemble de la composition. *Léda et le Cygne* témoigne non seulement du niveau technique de l'artiste, mais aussi de son rapport au vivant, à l'observation du réel, et à la connaissance anatomique⁴⁵. Le cygne échappe ici aux modèles figés que l'on retrouve dans les autres versions. Les plumes sont traitées avec une telle minutie que leur texture devient presque palpable. Chaque plume est représentée avec une hiérarchie rigoureuse, où les plumes de couverture, les rémiges, les plumes secondaires et primaires sont articulées dans un ensemble fluide. La zone de raccord à l'épaule est rendue avec un raffinement anatomique rare, là où d'autres versions, comme celle des Offices, laissent apparaître un muscle nu que les plumes devraient naturellement recouvrir. Le cou, quant à lui, se déploie dans une courbe souple et maîtrisée, parfaitement conforme à la morphologie de l'animal. La proportion du bec, ajustée à celle de la tête, témoigne d'une attention remarquable portée aux mesures réelles. Cette obsession du détail s'étend jusqu'à l'intérieur de la bouche, composé d'une lame cornée typique des cygnes. Ce niveau de précision, qui confère à l'animal une présence vivante, ne peut venir que d'une observation directe du vivant, portée par une exigence scientifique et une mémoire visuelle d'une acuité exceptionnelle.

Dans cette œuvre, l'arrière-plan montagneux et architectural répond avec finesse aux principes que Léonard de Vinci expose dans son *Traité de la peinture*³⁸. À la page 94, aux paragraphes 214 à 216, il évoque un phénomène optique fondamental : « *la plus grande distance rend les corps d'autant plus confus qu'il y a plus d'air entre eux et l'œil, et cet air interposé teinte ces corps de sa propre couleur, affaiblissant ainsi leur apparence.* » Autrement dit, plus un objet est éloigné, plus l'air qui le sépare de l'œil en adoucit les contours, en altère les couleurs et en affaiblit la présence. L'air agit comme un filtre, donnant aux formes lointaines une teinte propre, souvent bleuâtre, et une apparence plus floue. Certains ont surnommé cet effet optique le *non finito*, comme si le travail avait été inachevé. Mais cette lecture est erronée. Ce flou vaporeux est le résultat d'un regard scientifique, attentif à ce que l'œil perçoit

réellement. À mesure que la distance augmente, les contrastes s'atténuent, les contours se dissolvent, les couleurs se fondent dans l'atmosphère. C'est la logique même du regard où plus un élément est proche, plus il se révèle avec finesse et détail. Plus il s'éloigne, plus il perd en netteté. Léonard respecte ainsi cette dissolution progressive du monde.

Cette théorie de la perspective atmosphérique est traduite avec une grande justesse dans le tableau de la Wilton. À gauche, les montagnes se dissolvent dans des tonalités claires et bleutées, presque irréelles. À droite, les constructions situées sur les hauteurs perdent peu à peu leur netteté, comme absorbées par la lumière diffuse. L'ensemble du paysage est structuré selon cette gradation progressive, qui suit la logique de l'épaisseur de l'air, de la lumière ambiante et de la perception de notre regard.

Cette approche est prolongée par un autre passage du traité³⁸, à la page 231, au paragraphe 727, où Léonard précise que les montagnes les plus lointaines doivent apparaître d'un bleu plus pur, tandis que les forêts épaisses, notamment en altitude, doivent être rendues dans des tons plus sombres. Là encore, le tableau de la Wilton House suit fidèlement cette règle. Sur la droite, les masses boisées deviennent plus denses et plus obscures à mesure qu'elles montent, tandis qu'à gauche, les cimes les plus reculées s'estompent dans des brumes claires.

Chez Léonard de Vinci, le paysage est un système vivant en perpétuelle transformation. Contrairement à ses contemporains qui réutilisent des arrière-plans typés ou des éléments décoratifs standardisés, Léonard ne reproduit jamais deux fois les mêmes chaînes de montagnes, les mêmes formes de collines ni la même végétation. Chaque tableau correspond à une étude spécifique, à un questionnement renouvelé, à une reconstitution fondée sur l'analyse scientifique des phénomènes naturels⁴⁶. Son observation de la nature vise à la compréhension des causes, tels que l'érosion, la gravité, les précipitations, les écoulements, la condensation et les forces telluriques.

Ce regard scientifique s'exprime dans la diversité des structures montagneuses représentées dans son œuvre peinte. Dans la *Vierge aux rochers*, les parois abruptes percées de cavités rappellent les reliefs karstiques formés par la dissolution chimique et l'effondrement souterrain. Il s'agit de paysages de type dolomitique, probablement inspirés par les formations visibles dans certaines zones des Préalpes lombardes. À l'inverse, l'œuvre « *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant* » intègre à l'arrière-plan des sommets aigus rappelant les crêtes apennines visibles depuis la Toscane, autour du Val d'Arno supérieur ou en direction de l'Apennin toscano-émilien.

Dans *Léda et le Cygne*, la montagne devient plus ondulée, stratifiée, presque sédimentaire, comme façonnée par une longue érosion éolienne et hydraulique. On y perçoit une influence probable des collines proches de Florence, comme celles du Mugello, mais avec une stylisation qui renvoie aux formations vallonnées des reliefs internes de la Toscane centrale. Toutefois, l'arrière-plan présente également des formes plus escarpées, qui pourraient évoquer les Alpes apuanes, situées au nord-ouest de la Toscane, entre Pietrasanta, Carrare et la mer Tyrrhénienne. Ces montagnes, connues pour leurs crêtes calcaires et leur marbre blanc de grande qualité, constituaient un territoire bien identifié des artistes de la Renaissance. En 1517, Michel-Ange s'y rend sur ordre du pape Léon X, un Médicis, pour y choisir personnellement les blocs de marbre destinés à la façade, jamais construite, de San Lorenzo à Florence. La région de Pietrasanta devient alors un haut lieu de la sculpture, où circulent artistes, artisans et ingénieurs.

Léonard de Vinci a probablement observé ces montagnes lors de ses déplacements et études topographiques, en lien avec ses recherches sur la géologie, les formations terrestres et les aménagements hydrauliques. Dans plusieurs de ses carnets, il consigne des observations de terrains calcaires, de couches rocheuses, de strates et de vallonnements caractéristiques des paysages toscans les plus abrupts. Il note notamment que « le marbre blanc qui se tire des montagnes est semblable à l'ivoire », soulignant son intérêt pour les qualités physiques et visuelles de cette pierre.



Figure 30. Dessin à la plume, encre brune et rehaut à la pierre noire
 Vue de l'Arno, 5 Août 1473
 Léonard de Vinci
 Musée des Offices

Le dessin présenté ci-dessus a été inversé horizontalement, dans un but comparatif, afin de faire apparaître des correspondances avec le paysage de la figure suivante.



Figure 31. *Léda et le Cygne*
 Wilton House Trust
 Collection comte de Pembroke

Mais dans ses paysages peints, Léonard ne restitue pas fidèlement ce qu'il voit. Il associe des éléments issus de l'observation directe à d'autres, plus lointains, intégrés à sa mémoire visuelle. Le fond de l'œuvre *Léda et le Cygne* semble ainsi résulter d'un mélange entre les collines douces de la vallée de l'Arno, qu'il a longuement parcouru, et des montagnes inspirées des Alpes apuanes, au nord-ouest de la Toscane.

Étant donné que cette scène mythologique semble avoir été peinte à Florence, il est tout à fait plausible que Léonard ait utilisé ce qu'il connaissait le mieux. Le paysage de son premier dessin, datée du 5 Août 1473, qui représente la vallée d'Arno (*figure 30*) présente de fortes ressemblances visuelles et topographiques avec celui de la Wilton House (*figure 31*).

Entre 1503 et 1508, période correspondant à la conception probable de *Léda*, Léonard de Vinci mena, parallèlement à ses recherches artistiques, plusieurs missions techniques d'envergure. Il fut notamment sollicité par les autorités florentines pour étudier les aménagements hydrauliques de la vallée de l'Arno⁴⁷. À cette occasion, il réalisa plusieurs cartes topographiques détaillées de la région comprise entre Florence, Empoli et Vinci, en lien avec des projets de déviation du fleuve ou d'ouverture de canaux vers la mer. Ces travaux sont documentés dans le Codex Leicester, où il analysa les mécanismes d'érosion, les mouvements fluviaux et la formation des vallées. Dans le Manuscrit F, il évoque directement les reliefs toscans et les traces de leur origine marine. Ces documents attestent d'une connaissance empirique du terrain, acquise par une observation de proximité, sur le site même de sa jeunesse.



Figure 32. Étude d'arbres
Léonard de Vinci
Collection Windsor, RCIN 912431



Figure 33. Leda et le Cygne
Wilton House Trust
Collection comte de Pembroke

Léonard procéda de la même manière pour la végétation. Il adapta les espèces représentées à la nature du terrain, à l'humidité du sol et à l'exposition atmosphérique. Dans la version anglaise de *Léda et le Cygne*, la richesse botanique est exceptionnelle. Plusieurs espèces d'arbres sont organisées en groupes compacts, qui rappellent ses études d'arbres comme celle conservée à Windsor (figure 32).

Ce foisonnement végétal correspond étroitement à la flore caractéristique de la Toscane, connue pour sa végétation particulièrement dense. Des cyprès, des chênes, des pins, des oliviers, des frênes, des ormes ou encore des saules bordant les cours d'eau, forment un répertoire vivant que Léonard connaissait intimement.

L'une des études de Léonard représente un regroupement d'arbres où certaines branches ploient sous leur propre poids. Léonard capte le vivant dans ce qu'il a de plus organique et de plus instable. Cette fidélité à la réalité se prolonge dans l'œuvre de la Wilton, où certains arbres inclinés conservent cette vérité structurelle d'une nature observée qui participe à la construction d'un monde vivant (figure 33). Là où les copistes et les suiveurs se contentent de reproduire un style et de flatter le regard par des artifices, Léonard, lui, observe, comprend et restitue ce que le réel a de plus subtil. C'est dans ces détails que se devine la main d'un génie qui compose avec la justesse du vrai.

À la page 235 de son traité³⁸, aux paragraphes 746 à 748, Léonard de Vinci s'intéressa aux effets subtils de la lumière sur les feuillages. Il remarqua que même lorsque les feuilles appartiennent à la même essence, elles ne se ressemblent jamais tout à fait. Il nota ainsi « *La nature est si ingénieuse et féconde à varier que, parmi les arbres de la même essence, il n'y en a pas un qui ressemble à l'autre.* » Cette remarque exprime que ce que l'œil perçoit varie constamment en fonction de la lumière, de l'orientation, de la disposition des feuilles ou de leur exposition au ciel. Dans son ouvrage, Léonard insiste sur cette complexité propre à la perception visuelle, rappelant que peindre un arbre ne revient pas à en figer la forme dans une masse uniforme, mais à en restituer la diversité réelle, telle qu'elle se manifeste à travers les variations de lumière et de surface.

Cette leçon est clairement mise en œuvre dans la version de la Wilton House. Dans les groupes d'arbres, une opposition subtile s'installe entre les cimes et les bases des arbres. Les parties supérieures, exposées au ciel, captent une lumière dorée, chaude, presque translucide, tandis que les zones inférieures s'assombrissent progressivement, comme si la lumière peinait à y pénétrer. Ces effets prouvent que le peintre ne copie pas un modèle, mais applique une connaissance rigoureuse des phénomènes lumineux et de la perception qui correspondent exactement aux principes exposés par Léonard.



Figure 34. *Léda et le cygne*
 Wilton House Trust
 Collection comte de Pembroke

Ce qui saisit dans ce paysage, une fois le regard plongé dans ses détails, c'est l'extraordinaire vitalité qui l'anime. Tout semble respirer, pousser, frémir sous la lumière. Les arbres existent par leur densité propre, leur orientation, leur feuillage plus ou moins ajouré, leur manière singulière de capter la lumière. Le peintre compose avec la lumière, l'humidité, la densité de l'air, ajustant les verts, les bruns ou les teintes chaudes à la respiration même du paysage. Et c'est ainsi qu'il parvient, par endroits, à faire surgir, avec quelques touches lumineuses, presque effleurées, la vibration discrète de la lumière sur les cimes (figure 34).

Dans cette végétation, chaque élément jusqu'aux masses végétales les plus éloignées, est traité avec une attention soutenue. C'est ce respect du réel qui a permis de faire naître un écosystème cohérent qui s'inscrit dans une logique d'ensemble, vivante et structurée. Ainsi, ce paysage porte en lui la trace d'un regard attentif, exigeant et profondément sensible au réel, celui d'un esprit qui ne peut qu'avoir été formé par la science, guidé par la rigueur, et habité par une connaissance intime du vivant.



Figure 35. *Étude de roseaux*
 Léonard de Vinci
 Collection Windsor
 RCIN 912516



Figure 36. *Études de fleurs*
 Léonard de Vinci
 Galerie de l'Académie de Venise
 Inv 237

Parmi les espèces identifiées certaines trouvent écho dans ses études botaniques. l'*Ornithogalum umbellatum*, cette plante bulbeuse qui pousse dans des endroits frais et humides comme les bords de

ruisseaux, est utilisée ici pour adoucir les contours du promontoire rocheux sur lequel le cygne se tient⁴⁸. Les roseaux (*figure 35*) et autres plantes hydrophiles sont judicieusement placés près de l'eau, tandis que des espèces adaptées à des sols plus secs occupent les zones éloignées de l'humidité. En premier plan se trouvent de petites fleurs, probablement des boutons floraux observés dans la campagne toscane. Ce sont les mêmes que dans ses études botaniques (*figure 36*), tracés avec la précision d'un naturaliste. Ces bourgeons délicats, à peine éclos, témoignent d'un regard attentif au vivant, d'une compréhension approfondie de la nature et démontre l'application des principes botaniques que Léonard a consigné dans ses carnets⁴⁹. Le paysage de la version de la Wilton House ne peut donc reposer que sur une observation empirique qui témoigne ainsi d'une compréhension profonde des lois naturelles.

5.2. Le support

À la Renaissance, les artistes travaillaient le plus souvent sur des panneaux de bois. Certaines œuvres, de petites ou moyennes dimensions, pouvaient être réalisées sur une plaque de bois unique, notamment en peuplier. Cette essence était la plus fréquemment utilisée en Italie du Nord, en raison de sa disponibilité, de sa légèreté relative et de sa stabilité une fois bien préparé. C'est le cas de *La Joconde* de Léonard, peinte sur un panneau de peuplier de 53cm de large. Cependant, les grands formats, étaient essentiellement composés de plusieurs planches. Comme l'explique Luca Uzielli, spécialiste des techniques anciennes de menuiserie pour la peinture, le bois étant un matériau vivant, réagissant aux variations d'humidité, la méthode la plus fiable à l'époque consistait à assembler des planches étroites, soigneusement choisies, orientées dans le même sens du fil, et jointes de façon à répartir les tensions. Ce savoir-faire était profondément ancré dans les pratiques des ateliers^{50,51}. Même si, techniquement, il aurait été possible d'extraire une grande planche de bois, ce choix aurait exposé le support à des tensions internes majeures dès le séchage, effectué après le débitage du tronc.

Lors de cette phase, au cours de laquelle le bois perd progressivement son humidité, il commence à se rétracter de manière inégale entre cœur et surface, générant des contraintes mécaniques. Ce phénomène est commun à toutes les planches, quelle que soit leur taille, mais il devient particulièrement problématique sur les formats larges. Plus la surface est étendue, plus les tensions internes s'accumulent, augmentant les risques de gauchissement, de cintrage ou de fente. Ainsi, avant même d'être peint, un grand panneau aurait déjà présenté un risque élevé de déformation, rendant son emploi techniquement inviable.

À long terme, même les assemblages en bois les mieux réalisés pouvaient souffrir de contractions et de dilatations. Pour y remédier, dès le XVII^{ème} siècle, des interventions étaient pratiquées pour consolider les panneaux altérés. Les fentes naturelles du bois et les disjonctions entre les planches étaient comblées à l'aide de matériaux souples, notamment un mélange de colle animale et de sciure. D'autres interventions faisaient appel à la poix noire, une pâte faite de résines fondues, souvent extraites de bois résineux, parfois mêlées à de la cire ou à d'autres matières grasses, destinée à recouvrir le revers du panneau. Une fois le remplissage sec, le restaurateur procédait à un ponçage soigneux de toute la surface pour homogénéiser le revers. Dans certains cas, une peinture foncée, presque noire, était ensuite appliquée sur l'ensemble du dos du panneau, à des fins esthétiques ou pour masquer les traces d'intervention. Ce traitement peut conférer au revers une apparence lisse et uniforme mais qui masque la composition d'origine, en dissimulant les lignes de jonctions et les irrégularités du support sous une surface visuellement continue. À cela pouvaient également s'ajouter des traverses de bois, clouées ou collées au revers, destinées à renforcer le panneau et à en limiter les mouvements. Elles étaient généralement placées perpendiculairement au fil du bois, selon une technique de conservation traditionnelle visant à contrer les déformations induites par les variations hygrométriques. Le bois, ayant naturellement tendance à se dilater ou à se contracter dans le sens opposé à ses fibres, ces traverses jouaient un rôle stabilisateur. Ainsi, si les planches sont posées verticalement, les traverses sont alors disposées horizontalement, afin de s'opposer au travail du bois dans le sens de la largeur.

À partir de la fin du XVIII^{ème} siècle, sur de nombreuses œuvres de la Renaissance, venait se fixer un second panneau sur le panneau d'origine, préalablement aminci à quelques millimètres pour permettre

l'opération. Sur ce panneau rapporté étaient ensuite fixées des traverses de bois, formant un réseau destiné à stabiliser l'ensemble.

Concernant le support utilisé par Léonard de Vinci pour peindre *Léda et le cygne*, Cassiano dal Pozzo le décrit comme constitué de trois planches disjointes dans le sens de la longueur. Cependant, cette information ne peut être prise au pied de la lettre, car lorsque Léda est vue à Fontainebleau, elle est accrochée. Son observation, qui se limite à la face peinte, pourrait tout aussi bien découler d'une impression visuelle ou d'un propos rapporté au détour d'une conversation au sein même de la visite.

Il devient d'autant plus délicat de lui accorder pleine confiance lorsque, dans cette même description, il affirme que Léda est « *presque toute nue* », alors que Giovanni Paolo Lomazzo, dans son *Trattato della pittura, scoltura et architettura* publié en 1583, évoque que la Léda de Léonard est « *...entièrement nue, enlaçant le cygne, les yeux timidement baissés.* » Ce simple écart pourrait suffire à induire en erreur et révèle à quel point les descriptions anciennes peuvent aussi se révéler trompeuses. Il est possible que Dal Pozzo ait adopté cette formulation en raison du mouvement de l'aile du cygne, qui vient se déployer contre le flanc gauche de Léda. Ce choix de mots trahit sans doute une forme de pudeur implicite, conforme aux usages du regard à son époque. Ainsi, même si son témoignage est une source précieuse, il ne peut être considéré comme une description matérielle strictement objective.

Pour connaître avec certitude la composition d'un panneau peint, l'observation visuelle ne suffit pas toujours. Il est possible, bien sûr, d'examiner l'œuvre une fois déposée et sortie de son cadre, ce qui permet parfois d'apercevoir les chants, les lignes de collage ou les éventuelles irrégularités de surface. Mais c'est surtout par des moyens d'analyse scientifique, en particulier la radiographie, que l'on peut accéder à la structure interne du support.

À ce jour, aucun examen technique approfondi ne semble avoir été réalisé sur l'œuvre de la Wilton House. Malgré la puissance expressive de l'œuvre, elle n'a pas échappé à l'usure du temps. Des interventions de restauration, parfois indispensables, ont néanmoins laissé leurs empreintes. Dans ce tableau, la restauration se manifeste non seulement par des retouches visibles à l'œil nu, mais aussi jusque dans la structure même du support.

Aujourd'hui, comme ce fut le cas pour *Sainte Anne, La Vierge et l'enfant* de Léonard de Vinci⁵², un vernis épais, jauni par les années, recouvre la surface, atténuant les nuances les plus fines, voilant la subtilité des glacis et brouillant la netteté de certains détails. Un simple allègement permettrait sans doute à la lumière de retrouver sa fluidité, aux carnations de vibrer à nouveau, et à l'espace de retrouver sa profondeur. On peut dès lors aisément imaginer ce que l'œuvre, libérée de ce voile, pourrait encore révéler, tant sa force actuelle laisse entrevoir l'intensité intacte de ce qui fut peint.

6. Les étapes de créations, dessins et genèse de l'œuvre

Le cycle d'études que Léonard de Vinci consacra au thème de la Léda constitue l'un des exemples les plus fascinants de son processus créatif⁵¹. On y suit un cheminement à la fois complexe et remarquablement cohérent, allant des premières esquisses aux feuilles les plus abouties. Chaque dessin témoigne d'un travail rigoureux dans lequel Léonard affine, modifie, simplifie, retenant certains éléments, en écartant d'autres. Ce corpus forme un véritable laboratoire graphique, fondé sur l'observation du vivant, où il élabore, pas à pas, les composantes essentielles de sa composition finale.

L'examen des dessins préparatoires révèle à quel point l'œuvre résulte d'un processus structuré, nourri par un foisonnement d'hypothèses. Léonard développe simultanément plusieurs aspects de la composition tels que la posture de Léda, la disposition des enfants, la morphologie du cygne, la coiffure, la végétation environnante, le choix du modèle. Aucun dessin ne se répète, chacun explore une variation, une solution nouvelle.

Les médiums eux-mêmes varient selon l'objet de l'étude. Pierre noire pour saisir un élan ou construire un volume, craie rouge pour travailler la lumière sur la chair, encre pour des tracés plus nerveux ou plus immédiats. Le choix technique accompagne toujours l'intention du moment, sans obéir à une méthode rigide.

Cette méthode, à la fois rigoureuse et intuitive, se retrouve également dans ses recherches pour sa sculpture équestre commandé par Ludovico Sforza. Là encore, Léonard multiplie les études de chevaux, changeant de support et d'outil, à la recherche d'une forme idéale, vivante, parfaitement construite⁵³.

Parmi toutes les versions connues de *Léda et le cygne*, celle conservée à la Wilton House s'impose, tant par sa qualité stylistique que par sa maîtrise technique, comme l'aboutissement de cette recherche.



Études de Léda par Léonard de Vinci

Figure 37. Château de Chatsworth



Figure 38. Musée Boijmans Van Beuningen

L'étude des dessins préparatoires réalisés par Léonard de Vinci autour du thème de Léda et le cygne montre qu'il s'est d'abord concentré sur la posture de la figure de la Léda. Trois feuilles témoignent d'une exploration approfondie de la position agenouillée, avec un genou posé au sol. L'un d'eux se trouve au château de Chatsworth (*figure 37*). Léda y est représentée avec le cygne et quatre enfants, dans une disposition plus complète. Un second dessin (*figure 38*), conservé au musée Boijmans Van Beuningen, introduit une variation dans la composition, en ajoutant des roseaux à l'arrière-plan. Chaque étude propose une organisation différente qui révèle une recherche où rien n'est encore défini.

Léonard n'a pas retenu la posture agenouillée pour la version peinte. Dans l'œuvre finale, la Léda est représentée debout, dans une attitude en torsion. Ce changement est attesté par un croquis à peine esquissé, conservé à Windsor (*figure 39*). Et ce fait interroge car il paraît improbable qu'un artiste aussi méthodique que Léonard ait pu arrêter une composition aussi importante sans en avoir étudié chaque détail.



Figure 39. *Étude de Leda*
Léonard de Vinci
Collection Windsor (RCIN 970129)

Il semble donc tout à fait probable que Léonard ait également réalisé plusieurs études pour la posture debout, comme il l'a fait pour la version agenouillée. On sait à quel point il multipliait les dessins pour éprouver ses idées, et à quel point chaque élément faisait l'objet d'une réflexion approfondie. L'absence de dessins préparatoires correspondant à cette posture ne peut donc s'expliquer que par la perte de certaines feuilles, ou par des erreurs d'attribution qui auraient dispersé ces études hors du corpus reconnu de Léonard.

Dès les premiers dessins préparatoires, Salaï a été utilisé comme modèle pour la représentation de la Leda. Que ce soit dans l'étude de Chatsworth (*figure 37*), ou dans le dessin du Castello Sforzesco (*figure 6*), cette même douceur ambiguë se déploie dans le modelé du visage. De nombreux dessins du génie toscan témoignent de l'usage récurrent de ce modèle. Ce choix s'explique très probablement par la grande beauté du jeune homme, perceptible notamment dans le *Saint Jean-Baptiste* du Louvre, où transparaît ce mélange singulier de sensualité et d'innocence. Giorgio Vasari lui-même écrivit dans ses *Vies des meilleurs peintres* que Salaï, ou Gian Giacomo Caprotti, était « *vaghissimo di grazia e di bellezza, avendo begli capelli ricci ed inanellati, de' quali Lionardo si diletto molto* », traduit par « *très séduisant par sa grâce et sa beauté, avec de magnifiques cheveux bouclés et frisés, dont Léonard prit grand plaisir* ». Sa beauté, qui désarticulait avec une aisance naturelle les cadres contraignants du féminin comme du masculin, offrait au maître une incarnation idéale de son esthétique. À travers elle, Léonard parvint à faire émerger une figure libre et mouvante, où le mystère du vivant devenait matière à création.



Figure 40. Étude de Lédä
Musée del Sannio, Benvenuto



Figure 41. Étude de Lédä
Léonard de Vinci
Collection Windsor (RCIN 912337)

Un dessin, conservé au Museo del Sannio à Benvenuto (Italie), à ce titre, mérite une attention particulière (*figure 40*). Cette feuille à l'encre et au fusain représente Lédä debout, entourée de ses quatre enfants tout juste éclos, aux côtés d'un cygne lové sur un rocher recouvert de végétation, dans un environnement de roseaux. Il a été analysé pour la première fois par l'historien Valerio Mariani (1899/1971), qui en soulignait déjà la qualité remarquable, tout en regrettant qu'il soit demeuré largement ignoré dans les études modernes. Pourtant, cette feuille partage avec d'autres études de Léonard plusieurs similitudes techniques et stylistiques frappantes, notamment avec le dessin de la Windsor. Même si ce dernier est plus esquissé, la comparaison révèle une cohérence du trait (*figure 41*).

Dans les deux corps, les contours sont souples, précis, jamais rigides. Ils s'épaississent subtilement à certains endroits pour suggérer un volume ou une articulation, puis s'allègent aussitôt, comme pour laisser la lumière agir à la place du dessin. Le traitement du modelé musculaire, particulièrement visible au niveau de l'épaule, se compose de petites inflexions successives qui épousent les volumes anatomiques sans jamais les contraindre. Même lorsqu'il travaille rapidement, dans des esquisses encore en gestation, Léonard reste absorbé par le détail. Il projette une idée, la fixe d'un geste vif, mais certains traits trahissent malgré lui l'intensité de son regard.

Lorsqu'on observe de près les deux dessins, on perçoit dans les visages un traitement similaire des yeux et de la bouche. Dans ces deux dessins, les ombres, discrètement posées, suffisent à faire naître un regard, à esquisser une bouche entrouverte. D'un point de vue anatomique, les deux figures sont presque identiques. Tout porte à croire que le modèle utilisé soit Salaï. Le corps est masculin, mais il est adouci dans ses volumes pour être féminisé. Parmi les détails qui frappent sur le dessin du musée del Sannio, la chevelure attire l'attention. Elle n'est pas encore élaborée, car ce dessin semble avoir servi à organiser la composition plutôt qu'à en affiner chaque élément. On imagine facilement que Salaï portait ses cheveux longs et bouclés, et que pour l'occasion, il les avait attachés. Léonard, fidèle à ce qu'il voyait, les a reproduits sans chercher à les idéaliser. Sur le dessin du musée del Sannio, deux mèches s'échappent et s'élèvent légèrement dans l'air. Il les dessine. Et c'est peut-être là, dans ce geste apparemment insignifiant, que se révèle la part la plus intime de sa main. Ce détail, presque imperceptible, ne sert ni la narration ni la composition, il dit simplement la vie. Il porte l'empreinte du vent, ce souffle fugitif que seul un regard véritablement attentif peut capter. C'est dans cette précision du sensible, dans cette attention au presque rien, que se reconnaît l'écriture la plus silencieuse, mais la plus certaine, du maître. D'ailleurs, ce détail observé, saisi sur le vif, a sans doute motivé le choix de conserver, dans l'œuvre de la Wilton House, ces deux mèches légères qui s'échappent encore, malgré la coiffure désormais

sophistiquée. Comme un rappel silencieux de ce moment d'observation pure, resté intact au cœur de la composition achevée.

Par ailleurs, le dessin du musée del Sannio, se distingue par la manière dont il réunit de nombreux éléments présents dans la version conservée à la Wilton House. Tout indique ici une étape préparatoire avancée où l'espace, les gestes, les figures sont encore en tension, mais déjà fixés selon une logique d'ensemble. Pour ces raisons, ce dessin mérite une réévaluation car tout porte à croire qu'il s'agit d'un jalon fondamental qui représente sans doute le témoignage le plus proche de la genèse visuelle du projet.

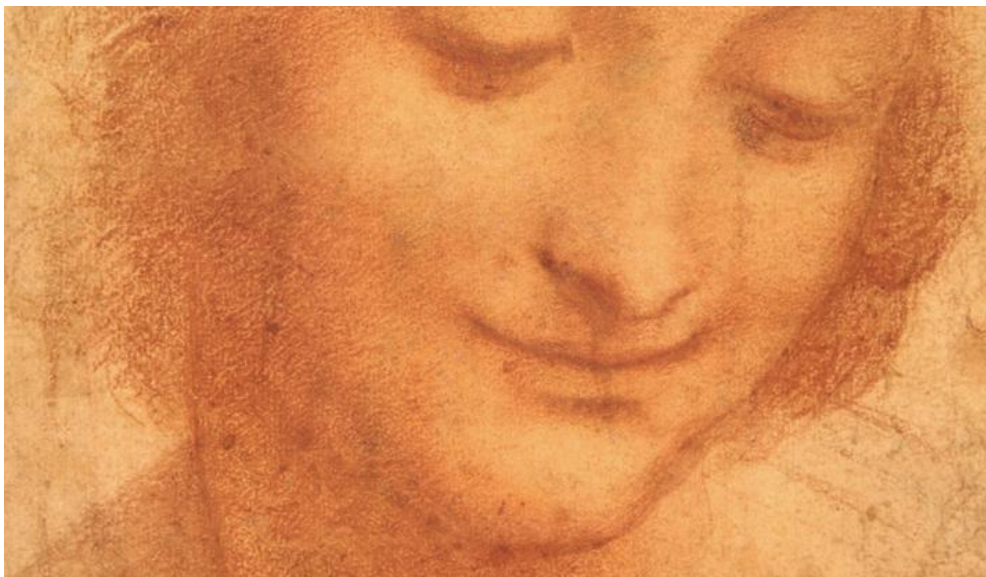


Figure 42. *Étude pour la Sainte Anne à la craie rouge (pietra rossa)*
Inv.270, Galerie de l'Académie de Venise

Un second dessin conservé à la galerie de l'Académie de Venise mériterait une attention tout aussi soutenue (*figure 42*). Cette étude de la Sainte Anne, exécutée à la pierre rouge, appartenait à la collection de Francesco Melzi, l'élève et héritier direct des dessins de Léonard de Vinci. Longtemps conservée dans sa collection, elle fut transmise ensuite à travers plusieurs mains prestigieuses, notamment celles de Cesare Monti, Venanzio de Pagave, Giuseppe Bossi puis Luigi Celotti, avant d'intégrer les collections vénitiennes. Elle fut toujours attribuée à Léonard de Vinci jusqu'à une réattribution intervenue dans les années 1950 qui reste aujourd'hui discutée, notamment en raison de la qualité exceptionnelle du dessin, de la douceur du modelé et de la cohérence stylistique avec d'autres œuvres originales de Léonard⁵⁴.

Ce dessin évoque une étude d'une extrême finesse de la modulation des valeurs tonales, sans jamais recourir à un contour. Le modelé du visage, et plus encore celui de la bouche, révèle une maîtrise absolue du sfumato, aucune ligne ne vient délimiter les formes, qui naissent d'un fondu progressif entre ombre et lumière. Ce traitement permet de créer l'illusion de la chair sans dessin apparent, selon un principe qui se retrouve dans les œuvres les plus célèbres du génie toscan. Tout porte à croire qu'il s'agit là d'une étude préparatoire à l'œuvre peinte, une étape cruciale permettant à l'artiste d'anticiper le jeu complexe des glacis, la superposition des couches, et l'équilibre subtil entre effacement et émergence des formes, autrement dit, la mécanique même de son sfumato.

Le visage de la Sainte Anne (*figure 43*), présente une ressemblance frappante avec ceux de la Leda de la Wilton House (*figure 44*) et du *Saint Jean-Baptiste* du Louvre (*figure 45*). Il est permis de penser que la proximité troublante entre *l'Étude pour la Sainte Anne* de la galerie de l'Académie de Venise et l'œuvre de la Wilton House ait favorisé un reclassement parallèle, au milieu du XX^{ème} siècle. Une fois l'une écartée du corpus de Léonard, la cohérence stylistique aurait exigé que l'autre le fût également.



Figure 43. *Étude pour la Sainte Anne*
Galerie de l'académie de Venise

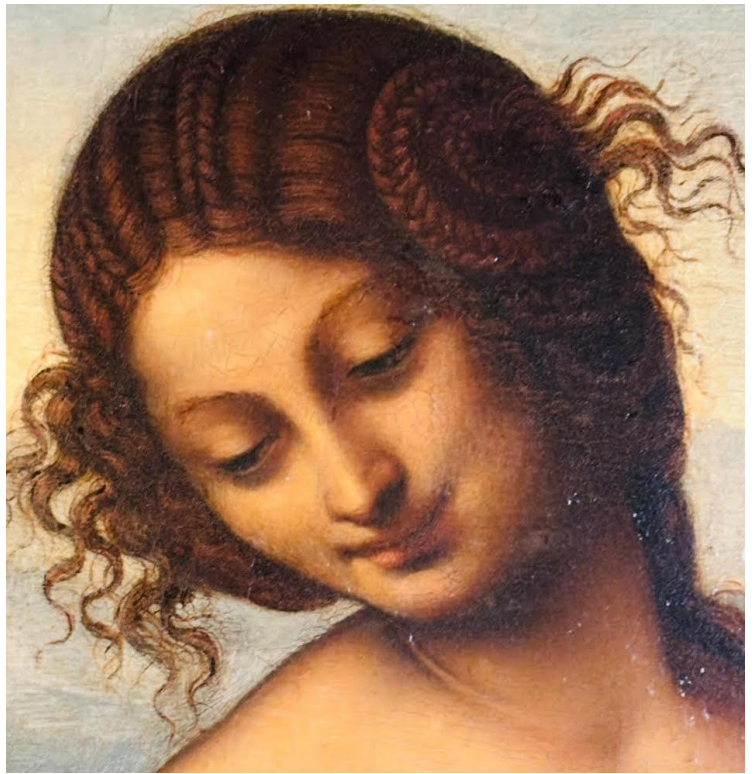


Figure 44. *Léda et le Cygne*
Wilton House Trust, Collection comte de Pembroke

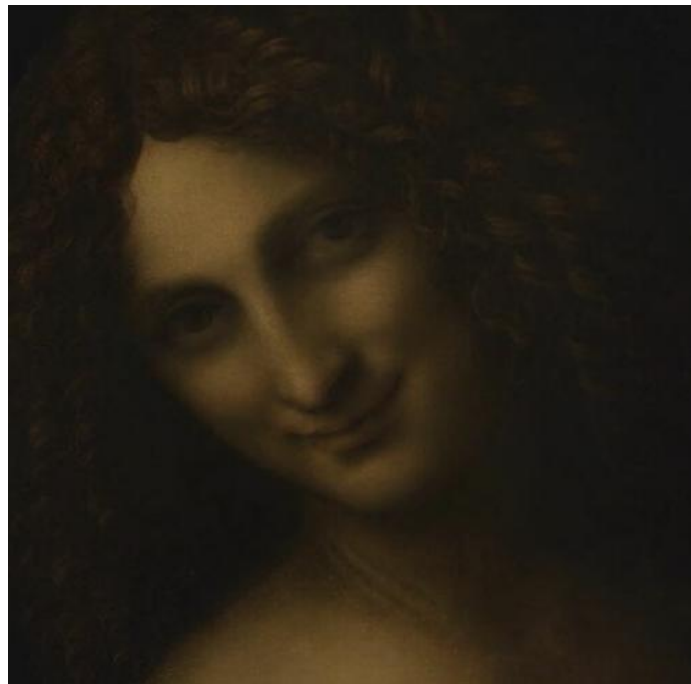


Figure 45. *Saint Jean Baptiste*
Léonard de Vinci
Musée du Louvre

En observant de près la composition de la peinture conservée au Louvre (*figure 46*), les deux saintes ont des épaules larges, une structure corporelle puissante, presque masculine, qui sont immédiatement contrebalancée par la douceur des traits et la grâce diffuse qui émane de leur présence.



Figure 46. *Sainte Anne, la Vierge et l'enfant*
Léonard de Vinci
Musée du Louvre

L'observation attentive des pieds de la Vierge et de sainte Anne (*figure 47*) révèle une construction anatomique rigoureusement identique à celle de la Leda conservée à la Wilton House (*figure 48*). Dans les trois cas, le peintre mobilise toute la science du modelé où chaque orteil est individualisé, articulé avec précision et animé d'une légère tension. Les volumes sont rendus avec une grande subtilité par un jeu maîtrisé d'ombre et de lumière qui révèle les reliefs osseux, les plis de l'épiderme et la dynamique interne du mouvement.

Une telle maîtrise reflète l'œuvre d'un esprit scientifique et seul Léonard de Vinci, fort de ses longues recherches sur l'anatomie humaine, connaissait parfaitement le fonctionnement des articulations et les mécanismes internes du mouvement. Ce savoir intime du corps lui permettait d'atteindre une justesse sans équivalent dans la représentation du vivant⁵⁵.



Figure 47. *Sainte Anne, La Vierge et l'enfant Jésus*
Léonard de Vinci
Musée du Louvre



Figure 48. *Léda et le Cygne*
Wilton House Trust
Collection comte de Pembroke

Au-delà de cette maîtrise scientifique et plastique, l'étude du corps chez Léonard s'inscrit aussi dans une démarche philosophique. La forme devient le lieu d'une pensée, d'un questionnement sur la nature même de l'homme.

Dans la version conservée à Wilton House, cette sagesse d'esprit s'incarne dans la figure même de Lédä, où l'androgynie⁵⁶, renforcée par le choix de Saläi comme modèle, révèle une dimension mythologique profonde, directement inspirée des *Métamorphoses* d'Ovide. La nymphe, fécondée par un dieu ayant pris la forme d'un cygne, incarne ce point de jonction entre l'humain et le divin, entre les principes masculin et féminin. Cette union des contraires, loin d'être purement narrative, révèle une pensée néoplatonicienne sous-jacente. Selon laquelle l'harmonie véritable naît de cette synthèse des polarités, qui permet d'atteindre un état supérieur d'équilibre.

Il faut rappeler que Léonard était un esprit d'une rare profondeur, animé par une curiosité universelle et nourri de lectures philosophiques, poétiques et scientifiques. Chez lui, l'art n'était jamais dissocié de la pensée. Le choix du thème de la Lédä ne saurait donc être réduit à un simple sujet narratif, car il porte en lui une densité symbolique et intellectuelle manifeste.

Ainsi, dans la Lédä, le choix d'une représentation androgyne révèle probablement, au-delà de la quête d'un idéal, la plénitude de l'être née de la fusion des contraires. Léonard semble aussi affirmer que les principes masculin et féminin, tous deux connectés, proviennent d'une même essence.

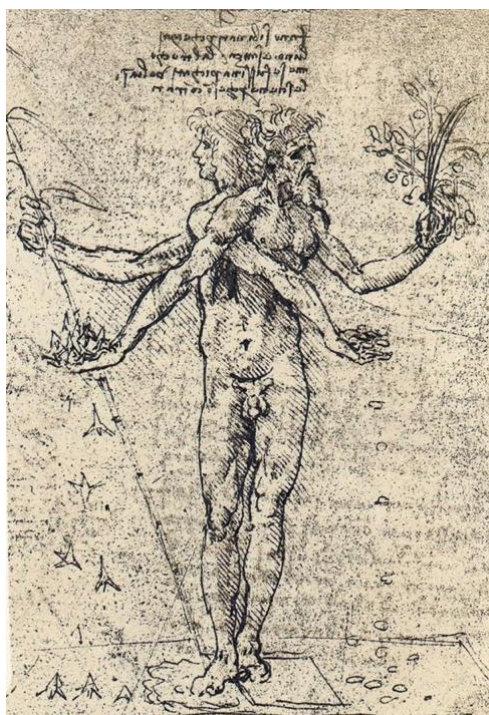


Figure 49. Dessin, *Figure allégorique*, vers 1480

Attribué à Léonard de Vinci

Christ Church Picture Gallery, Oxford

Une idée comparable se retrouve dans un dessin de Léonard de Vinci qui représente un jeune homme et un homme d'âge mûr réunis dans un même corps (*figure 49*). Cette image incarne l'union des contraires, la jeunesse et la vieillesse, par le physique et les attributs symboliques des deux figures. Léonard exprime une fois de plus l'idée que tout ce qui s'oppose tend vers l'unité.

Une citation⁵⁷ de Léonard sur deux sentiments opposés réaffirme cette pensée : « *Le plaisir et la douleur sont représentés comme joints ensemble dans un même corps... Ils sont comme jumeaux inséparables. [...] Là où l'un est présent, l'autre est toujours proche.* » Léonard de Vinci.



Figure 50. *Étude pour la Lédà*
Léonard de Vinci
Collection Windsor, RCIN 912516

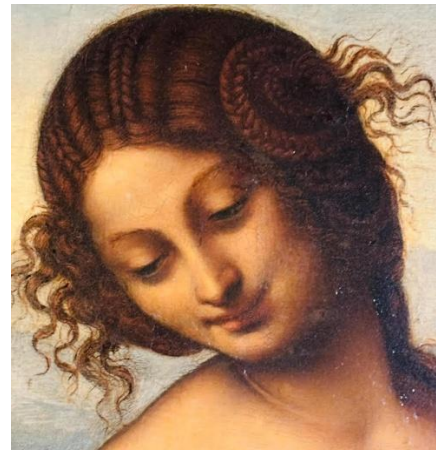


Figure 51. *Lédà et le Cygne*
Wilton House
Collection comte de Pembroke

Dans ses recherches pour la Lédà, Léonard a eu recours à un modèle féminin spécifiquement pour l'étude des cheveux. D'ailleurs, le degré de correspondance entre le dessin préparatoire conservé à Windsor (RCIN 912516), sans doute l'étude la plus aboutie sur ce motif (*figure 50*), et la coiffure de la Lédà dans l'œuvre de la Wilton House (*figure 51*) est exceptionnel, tant dans la structure générale que dans le raffinement extrême du détail. Un copiste ou un suiveur aurait pu proposer une version libre, une approximation inspirée du modèle, mais jamais avec une telle exactitude formelle. Ce traitement révèle une compréhension intime de la matière, une lecture du rythme interne des formes, et une intelligence du mouvement qui ne peuvent être que celles d'un créateur pleinement maître de son geste. Aucune autre version connue n'offre un travail aussi poussé sur la chevelure, qui devient ici un élément structurant de la composition, à la fois ornemental et symbolique.

Chez Léonard, les cheveux deviennent un véritable terrain d'exploration de la dynamique naturelle. Matière vivante, libre et mouvante, leur traitement, tressé, sculpté, enroulé, rejoint directement ses recherches sur les vortex, les fluides et les forces en spirale. À travers la coiffure, Léonard cherche à penser le vivant dans la forme, à organiser ce qui, par nature, échappe. C'est là que le cheveu devient architecture mais aussi une figure condensée de la nature elle-même, de son énergie et de son unité cachée.



Figure 52. *Étude pour Sainte Anne, la Vierge et l'enfant*
De Vinci, British Museum



Figure 53. *Lédà et le Cygne*
Wilton House Trust, Collection comte de Pembroke

La datation de *Léda et le Cygne* peut se rapprocher de celle de *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant*, tant les liens formels entre les deux œuvres sont étroits. Parmi les nombreux dessins préparatoires réalisés pour la scène religieuse, l'un d'eux montre la figure d'un enfant penché (*figure 52*), le bras droit tendu, geste expressif que Léonard choisira finalement de ne pas intégrer dans la version finale du tableau. Et pourtant, un enfant, dans la même attitude, réapparaît dans *Léda et le Cygne* de la Wilton House (*figure 53*). Ce transfert d'une étude à l'autre peut donc révéler que les deux compositions ont été pensées à la même période. Cette hypothèse est d'ailleurs confortée par la ressemblance frappante entre la Sainte Anne et la Léda qui souligne la proximité temporelle dans l'exécution des deux œuvres.

Conclusion

Au terme de cette étude, fondée sur l'examen croisé des textes, des inventaires et des circulations d'œuvres à travers l'Europe du XVII^{ème} siècle, un faisceau d'indices cohérents et convergents permet de formuler l'hypothèse que *Léda et le Cygne* de la Wilton House pourrait bien être la version de Léonard de Vinci, considérée comme perdue. La qualité picturale, les sources contemporaines, la cohérence stylistique et la précision scientifique de l'exécution invitent à reconsidérer sérieusement sa place dans le corpus du maître. Toutefois, l'attribution définitive ne saurait reposer sur les seules impressions techniques et historiques, aussi affinées soient-elles. Pour dépasser les débats critiques et lever toute ambiguïté, une campagne d'analyses scientifiques s'impose. Ce n'est qu'en alliant l'intelligence des sources à la rigueur de la science que l'on pourra approcher, avec justesse, la vérité d'une œuvre aussi complexe.

Bibliographie

1. Thuillier, J., Les Peintres français du XVII^{ème} siècle, Flammarion, 1990.
2. Brown, J., Kings and Connoisseurs: Collecting Art in Seventeenth-Century Europe, Yale University Press, 1995.
3. Haskell, F., Rediscoveries in Art: Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France, Phaidon, 1976.
4. McClellan, A., Inventing the Louvre: Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris, University of California Press, 1994.
5. Müntz, E., Le Château de Fontainebleau au XVII^{ème} siècle, d'après documents inédits, Hachette, éd.1886.
6. Dan, P., Trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau, Paris, 1642.
7. Gölnitz, A., Ulysses Belgico-Gallicus, Elzevier, Leyde, 1631.
8. Sauval, H., Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris, Paris, Charles Moette & Jacques Chardon, 1724.
9. Brejon de Lavergnée, A., L'inventaire Le Brun de 1683 : la collection des tableaux de Louis XIV, Réunion des musées nationaux, 1987.
10. Archives Nationales, Château et dépendances, correspondance générale : Travaux et entretien, états d'œuvres d'art, etc. (1661-1713) et (1736-1751), cote 0/1/1430, Paris.
11. Herbet, F., « Inventaire des peintures de Fontainebleau en 1692 », Nouvelles Archives de l'art français, 1er janvier 1889, p. 174.
12. Archives Nationales, Autre inventaire de tableaux S.d, cote 0/1/1978B, Paris.13.Schnapper, A., Curieux du Grand Siècle : Collections et collectionneurs dans la France du XVII^{ème} siècle, Flammarion, 1994.
14. Goldoni, C., Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre, Aubier, 1992.
15. Sarmant, Thierry, Les Demeures du Soleil : Louis XIV, Louvois et la surintendance des Bâtiments du roi, Seyssel, Champ Vallon, 2003.
16. Castelluccio, Stéphane, « Le Cabinet des tableaux de la Surintendance des Bâtiments du roi à Versailles », In Versalia. Revue de la Société des Amis de Versailles, n°12, 2009, pp. 21-54. Cet article analyse le rôle du Cabinet des tableaux dans la gestion et la conservation des œuvres d'art, offrant un aperçu détaillé de l'organisation des collections sous l'Ancien Régime.
17. Archives Nationales, Inventaire général des tableaux par Paillet S.d, cote 0/1/1978A, Paris.

18. Friedländer, Max J., *Early Netherlandish Painting*, vol. 7, Quinten Massys, éd. H. Pauwels, Bruxelles, 1971, p. 83 et pl. 127, n°192.
19. Puppi, L., *Il collezionismo di Lord Arundel: l'antico come status symbol*, Marsilio, 1993.
20. Hind, A., *Catalogue of Dutch and Flemish Drawings preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, BMP, Londres, 1915–1931.
21. Hervey, M. F. S., *The Life, Correspondence & Collections of Thomas Howard, Earl of Arundel*, Cambridge University Press, 1921.
22. Manca, I., « Un expert réfute l'attribution de La Scapigliata à Léonard », *Le Journal des Arts*, 7 janvier 2020.
23. Birch, T. *The Letters from and to Sir Dudley Carleton, Knt., During His Embassy in Holland, from January 1615/16 to December 1620*, London, 1775.
24. Firth, C.H., Lomas, S.C., *Notes on the Diplomatic Relations of England and France 1603–1688*, H. Blackwell, 1906.
25. Terrasse, C., *Fontainebleau, La France Illustrée*, France, 1956.
26. Sandrart, J., *Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, 1675–1680.
27. Pedretti, C., Vecce, C., *Il Codice Arundel 263 nella British Library: edizione in facsimile nel riordinamento cronologico dei suoi fascicoli*, Florence, Giunti, 1998.
28. Cole, M., *Art and Workshop in the Italian Renaissance*, Cambridge University Press, 2015.
29. Syson, L., *Leonardo da Vinci: Painter at the Court of Milan*, National Gallery, Londres, 2011.
30. Mancinelli, F., *Michel-Ange et Raphaël au Vatican*, Scripta Manent, Italie, 2005.
31. Ovide, *Les Métamorphoses*, Traduction par l'Abbé, Panckoucke, Paris, 1767-1771.
32. Lucco, M., *Leonardo e i leonardeschi in Lombardia*, Skira, Milan, 1998.
33. Barbatelli, N., *Leonardo e Cesare da Sesto nel Rinascimento Meridionale*, Poggio a Caiano, 2013.
34. Eitel-Porter, R., Marciari, J. *Italian Renaissance Drawings at the Morgan Library & Museum*, New York, États-Unis, 2019.
35. Müntz, E., *Léonard de Vinci, l'artiste, le penseur, le savant*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1899.
36. Cook, H., *Catalogue of Pictures by Masters of the Milanese and Allied Schools of Lombardy*, Burlington Fine Arts Club, Londres, 1898.
37. Russell, F., *A Catalogue of the Pictures and Drawings at Wilton House*, Oxford, Archaeopress, 2021.
38. Da Vinci, L., *Traité de la peinture de Léonard de Vinci*, édition Ch. Delagrave, 1910.
39. Kemp, M., *Leonardo da Vinci: The Marvelous Works of Nature and Man*, Oxford University Press, 1981.
40. Walter, Ph., *Sur la palette de l'artiste. La physico-chimie dans la création artistique*, Collège de France, France, 2014.
41. Di Maria A., Pomerol J.-Ch., Popis N., *Influence Néoplatonicienne et « divine proportion »*, ISTE OpenScience, Arts et science, vol 6 n°3, 2022, p. 55-74.42. Arasse, D., *Léonard de Vinci : Le rythme du monde*, Hazan, 1997.
43. Fortunati S., Nolde N., Pomerol J.-Ch., N'Guyen D.T., Casati A., « Sainte Marie-Madeleine, Redécouverte d'un chef-d'œuvre oublié de Raphaël Sanzio », ISTE OpenScience, Arts et Science, 2024, p. 39-74.
44. Zöllner F., *Leonardo da Vinci. The Complete Paintings and Drawings*, Cologne, Taschen, 2011.
45. Briost P., *Le Nen, D., Léonard de Vinci et l'anatomie, la mécanique de la vie*, Skira, France, 2023.
46. Bambach, C., *Leonardo da Vinci: Master Draftsman*, The Metropolitan Museum of Art / Yale University Press, 2003.
47. Laurenza D., *Leonardo da Vinci, Artiste et Scientifique*, Belin, 2002.
48. Viatte F., *Léonard de Vinci. Dessins et manuscrits*, Paris RMN, 2003.
49. Capra F., *La Botanica di Leonardo*, Aboca Edizioni, 2018.
50. Uzielli L., *Historical Overview of Panel-Making Techniques in Central Italy*, Getty Conservation Institute, Los Angeles, 1998.
51. Dardes, K., Rothe A. (dir.), *The Structural Conservation of Panel Paintings: Proceedings of a Symposium at the J. Paul Getty Museum, 24–28 April 1995*, Getty Conservation Institute, Los Angeles, 1998.
52. Leveau, P., « Raisonner sur des images. Restaurer la Sainte-Anne, Images Revues », *OpenEdition Journals*, Paris, 2021.

53. Di Maria A., Pomerol J-C., Popis. N, « Léda et le Cygne de Léonard de Vinci à la Wilton House », ISTE OpenScience, Arts et Science, vol. 17 n°1, 2024, p. 24-66.
54. Péladan, J., Léonard de Vinci, de la subtilité comme idéal, Paris, Chamuel, 1904.
55. Séailles, G., Léonard de Vinci, l'artiste et le savant, Paris, Hachette, 1892.
56. Guillot, R.-P., Léonard de Vinci : Le mythe de l'androgynie, Jacques Grancher, France, 1996.
57. Richter, J.P., The Notebooks of Leonardo da Vinci, Dover Publications, New York, 1970.