

BIBLIOTHÈQUE D'
HUMANISME
ET
RENAISSANCE

TRAVAUX ET DOCUMENTS

TOME LXXXV



LIBRAIRIE DROZ S.A.

GENÈVE

2023

NOTE SUR LA *LÉDA* DE LÉONARD DE VINCI*

« *LEDA FANTASMA* »

Léonard de Vinci représenta le mythe de Lédä de différentes manières¹. Outre quelques travaux d'atelier et de nombreuses copies et variantes, il existe plusieurs dessins de sa main, dont deux représentent Lédä agenouillée dans un paysage aquatique. Avec l'éclosion des œufs, cet environnement évoque les grands thèmes de la nature, de la fertilité et de la reproduction. Sur ce sujet, Léonard inventa une autre formule, celle d'une Lédä debout, qui allait devenir l'une des expressions visuelles

* Cette note – soutenue par le Fonds national suisse de la recherche scientifique – est une version entièrement remaniée d'une digression de ma thèse d'habilitation qui paraît sans *excursus* chez Droz sous le titre *L'Image féconde. Art et dynastie à la Renaissance*, préface d'Ulrich Pfisterer, Genève/Paris, 2023.

¹ La bibliographie sur la *Lédä* de Léonard est vaste. Voici les références sur lesquelles nous nous sommes appuyés pour aller dans une direction plus personnelle : Ann H. Allison, « Antique Sources of Leonardo's Leda », *The Art Bulletin*, 56, 1974, 375-384 ; Martin Kemp/Alastair Smart, « Leonardo's Leda and the Belvedere River-Gods. Roman Sources and a New Chronology », *Art History*, 3, 1980, 182-193 ; Carlo Pedretti, « La "Leda di Vinci" », in : Alessandro Vezzosi (éd.), *Leonardo e il leonardismo a Napoli e a Roma*, Florence, 1983, 79-116 ; Maurizio Calvesi, « Leda », in : Michele Alpatov *et al.*, *Leonardo*, Florence, 1985, 137-153 ; Barbara Hochstetler Meyer/Alice Wilson Glover, « Botany and Art in Leonardo's Leda and the Swan », in : *Leonardo*, 22, 1989, 75-82 ; Barbara Hochstetler Meyer, « Leonardo's Hypothetical Painting of Leda and the Swan », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 34, 1990, 279-294 ; Frank Fehrenbach, *Licht und Wasser*, Tübingen/Berlin, 1997, 272-276 ; Kenneth Clark, *Le nu* (1956), tr. fr. Martine Laroche, Paris, 1998, vol. 2, 191-195 ; Gigetta Dalli Regoli *et al.*, *Leonardo e il mito di Leda*, Cinisello Balsamo, 2001 ; Antonio Natali, *Leonardo. Il Giardino di delizie*, Milan, 2002, 103-127 ; Daniel Arasse, *Léonard de Vinci. Le rythme du monde* (1997), Paris, 2003, 420-428 ; Jérémie Koering, *Léonard de Vinci*, Paris, 2003, 88-89 ; Kenneth Clark, *Léonard de Vinci* (1939), tr. fr. Eleanor Levieux/Françoise-Marie Rosset, Paris, 2005, 255-263 ; Martin Kemp, *Leonardo da Vinci. The Marvellous Works of Nature and Man* (1981), Oxford, 2006, 263-270 ; Jonathan K. Nelson, *Leonardo e la reinvenzione della figura femminile: Leda, Lisa e Maria*, in : *Lettura Vinciana* 46, Florence, 2006 ; Frank Zöllner, *Léonard de Vinci. 1452-1519. Tout l'œuvre peint et graphique*, Cologne, 2007, 185-189 et 246-247 ; Cat. Exp. *Léonard de Vinci*, Musée du Louvre, Paris, 2019, 290-301.

du mythe les plus répandues au Cinquecento². Il existait probablement un carton, considéré comme original avant qu'il ne disparaisse au XVIII^e siècle, et il ne semble pas impossible que Léonard ait réalisé un panneau peint de sa propre main. Peut-être s'agissait-il de l'œuvre mentionnée dans l'inventaire de Salai en 1525³, citée par Gian Paolo Lomazzo à la fin du xvr^e siècle et vue par Cassiano dal Pozzo au château de Fontainebleau en 1625 : « une Lédà en pied, presque toute nue avec le cygne et deux œufs à ses pieds, d'où sont sortis quatre enfants ; ce morceau est très raffiné, mais un peu sec, particulièrement au niveau du buste de la femme ; du reste, le paysage et la nature sont représentés avec une très grande précision [...] »⁴. Mais il se peut également qu'il s'agisse alors déjà d'une œuvre de l'atelier du maître. Quoi qu'il en soit, cette *Lédà* étant considérée comme perdue depuis 1775, nous nous limiterons dans cette note à quelques considérations thématiques autour de deux œuvres fortement marquées par l'esprit de Léonard, la *Lédà de Salisbury* (fig. 1) et la *Lédà Spiridon* (fig. 2). Leur qualité exceptionnelle est reconnue depuis longtemps par les spécialistes. On pense même que ces versions ont été réalisées dans l'atelier de Léonard, bien que leurs contextes historiques particuliers, tels que d'éventuelles commandes, soient inconnus et que leurs destinées ne puissent être retracées depuis le début. Par rapport à l'invention léonardienne, le corps de Lédà est peut-être le plus fidèlement travaillé, tandis que le paysage et d'autres éléments ont pu connaître des variations plus importantes en fonction de la sensibilité des commanditaires et des peintres impliqués. De la main de Léonard, seules quelques ébauches rapides d'une Lédà en pied nous sont parvenues, mais le plus pertinent est un dessin qui transparaît de manière fantomatique sur une feuille de Léonard représentant deux flûtes et des armes fantastiques : la « *Leda fantasma* » – « ghost Leda », comme l'appelle Carlo Pedretti (fig. 3)⁵. On reconnaît la silhouette d'une partie du corps de Lédà, l'aile du

² Pour le résumé sélectif qui suit, des détails supplémentaires et un aperçu bibliographique : Frank Zöllner, *op. cit.*, 247 et, récemment, Cat. Exp. *Léonard de Vinci*, *op. cit.*, 290-301.

³ Bertrand Jestaz, « François I^{er}, Salai et les tableaux de Léonard », *Revue de l'art*, 126, 1999, 68-72.

⁴ Eugène Müntz (éd.), « Le château de Fontainebleau au xvii^e siècle d'après des documents inédits. Le château de Fontainebleau en 1625 d'après le *Diarium* du commandeur Cassiano del Pozzo », *Mémoires de la Société des l'histoire de Paris et de l'Île-de-France*, XII, 1885, 255-358, ici 267. Référence et citation d'après : Cat. Exp. *Léonard de Vinci*, *op. cit.*, 290.

⁵ Carlo Pedretti, *op. cit.*, 94. Cf. également in : Frank Zöllner, *op. cit.*, 482 et Gigetta Dall'i Regoli et alii, *op. cit.*, 69.



Fig. 1. Atelier de Léonard de Vinci, *Léda*, vers 1505-1515, huile sur bois, 96,5 x 73,7 cm, Salisbury, Wilton House Trust, Collection Earl of Pembroke (Zöllner 2007, 247).

cygne entourant son flanc. Bien que le bassin de cette Léda semble moins frontal que celui de la Léda de nos deux œuvres d'atelier et que sa jambe fléchie pointe peut-être un peu plus vers la gauche, cette silhouette dotée d'une aile accentue la paternité de Léonard quant aux formes matrices de l'étroite imbrication entre la Léda en pied et le cygne, qui retiendra toute notre attention dans les pages qui suivent.

SFUMATO E FIGURA SERPENTINATA

Dans la *Léda de Salisbury*, le corps féminin est rendu avec beaucoup de douceur. Le modelé de la chair évolue entre ombre et lumière. Ce procédé est caractéristique du *sfumato* de Léonard⁶. Jupiter transformé

⁶ Sur le *sfumato* de Léonard : John Shearman, « Leonardo's Colour and Chiaroscuro », *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 25, 1962, 13-47 ; Moshe Barasch, *Light and Color in*



Fig. 2. Atelier de Léonard de Vinci, *Léda*, vers 1505-1515, huile sur bois, 130 x 77,5 cm, Florence, Galleria degli Uffizzi (Arasse 2003, 423).

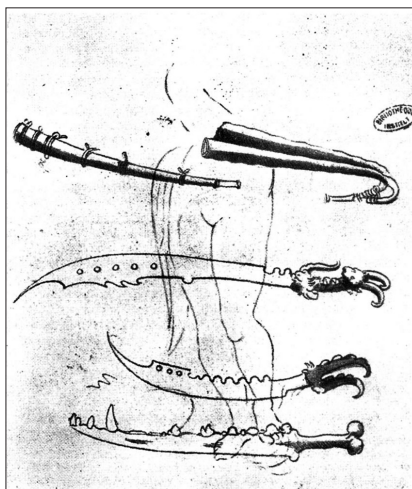


Fig. 3. Léonard de Vinci, *Deux flûtes et armes fantastiques*, vers 1487-1490, détail avec une mise en relief de la « *Leda fantasma* » – « ghost Leda », plume et encre, 22,1 x 15,4 cm, Paris, Bibliothèque de l'Institut de France, Codex Ashburnham 1875/1, Ms B 2184, fol. D (Gigetta Dalli Regoli *et al.* 2001, 69).

en cygne enveloppe le corps de Lédà d'une de ses ailes. Son geste suggère à la fois une prise et une caresse. Un léger interstice demeure. L'aile semble ici projeter une ombre sur le flanc de Lédà. Ce détail en apparence insignifiant semble avoir une certaine valeur sémantique et métaphorique⁷. Pour la cerner, il convient de prêter attention à la progéniture issue des œufs en bas à gauche. La coprésence de l'union des parents et de la naissance des enfants fait de l'ombre le signe d'un acte fécond. En même temps, l'ombre évoque ici une puissance venue d'en haut, dans la poésie d'une rencontre fertile entre chair et plumage d'une part, et entre humanité et divinité sur le plan mythologique, voire initiatique, d'autre part.

La *Léda Spiridon*, conservée à la galerie des Offices, présente quelques éléments typiques du paysage de Léonard, comme le rocher en contre-jour avec une ouverture⁸. Cette œuvre est en outre dotée d'un plan d'eau,

the Italian Renaissance Theory of Art, New York, 1978, 44-89; Lorenz Dittmann, *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei. Eine Einführung*, Darmstadt, 1987, 135-142; Alexander Nagel, «Leonardo and sfumato», *RES: Anthropology and Aesthetics*, 24, 1993, 7-20; Arasse, *op. cit.*, 293-319.

⁷ Sur l'ombre dans l'art occidental: Victor I. Stoichita, *Brève histoire de l'ombre*, Genève, 2000.

⁸ Sur la *Léda* des Offices et ses motifs caractéristiques: Frank Fehrenbach, *op. cit.*, 273, note 358.

ce qui la rapproche de l'environnement aquatique des premières conceptions de Léonard. Le corps de Lédà, rendu dans la même pose que sur le panneau de Salisbury, s'articule dans des directions variées par un jeu subtil de rythme et de contre-rythme. Cette *figura serpentinata* s'accorde à merveille avec le cygne⁹, dont le cou sensuel dessine une boucle élégante. Le contact physique entre les deux figures est fait de pressions et de contre-pressions, de poids et de contrepoids. Cette tension atteint son point culminant dans l'entrelacement des deux bras de Lédà et du cou sinueux de Jupiter, son aile se mêlant également à cet enchevêtrement.

NODI D'AMORE E DI FECONDITÀ

L'entrelacement du couple mythologique se retrouve également dans les cheveux de Lédà¹⁰. Cette coiffure devait être particulièrement importante pour Léonard, si l'on en juge par les nombreux dessins qu'il réalisa de têtes avec des tresses élaborées (fig. 4). Les courbes serpentine de la chevelure coïncident avec la pose de Lédà qui s'anime telle une flamme. Les cheveux noués forment comme un contrepont visuel ou un écho à l'enchevêtrement des figures mythologiques. La théorie de l'art est à même d'éclairer une partie de ces enjeux visuels, où l'entrelacement du couple et celui des cheveux semblent se répondre de manière programmatique. Avec les catégories du *De pictura* de Leon Battista Alberti, on peut en effet parler du mouvement des « êtres animés » pour les figures et des « choses inanimées » pour les cheveux (II, 45)¹¹. Au sujet des

⁹ Sur la *figura serpentinata*: David Summers, «Maniera and Movement: The *Figura Serpentinata*», in: *The Art Quarterly*, 35, 1972, 269-301.

¹⁰ Sur les différentes charges sémantiques et anthropologiques du nœud dans l'art: Massimo Leone, «Words, Images and Knots», in: Alan English/Rosalind Silvester (éds.), *Reading Images and Seeing Words*, Amsterdam/New York, 2004, 83-106; Massimo Leone, «Notes pour une sémiotique du nœud», in: Jean-François Corpataux (éd.), *Parerga. Pour Victor I. Stoichita*, Genève/Paris, 2022, 19-26; Ulrike Zischka, *Zur sakralen und profanen Anwendung des Knotenmotivs als magisches Mittel, Symbol oder Dekor*, Munich, 1977; Mircea Eliade, *Images et symboles* (1952), Paris, 1980, 130-175; Maurizio Bettini, *Women and Weasels. Mythologies of Birth in Ancient Greece and Rome*, tr. angl. Emlyn Eisenach, Chicago/Londres, 2013, 69-82; Wolfram Pichler/Ralph Ubl (éds.), *Topologie. Falten, Knoten, Netze, Stülpungen in Kunst und Theorie*, Vienne, 2009.

¹¹ «[...] de *animantium* motu [...] et rerum inanimantarum [...]». Leon Battista Alberti, *La peinture*, texte latin, traduction française, version italienne Thomas Golsenne/Bertrand Prévost (éd.), revue par Yves Hersant, Paris, 2004, II, 45, 158-159.

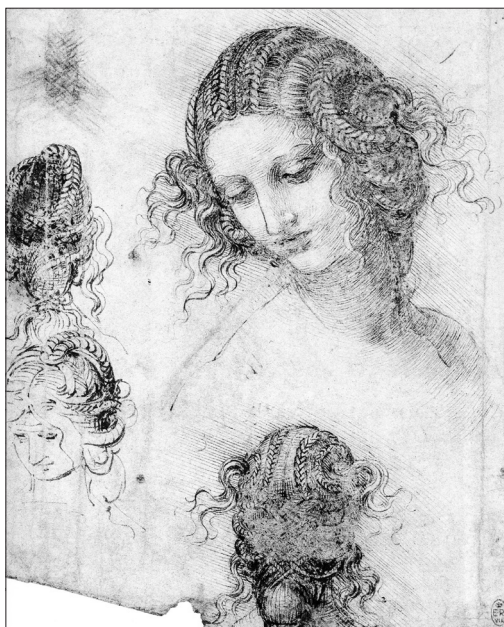


Fig. 4. Léonard de Vinci, *Études de tête*, vers 1505-1506, pierre noire, plume et encre brune, 19,8 x 16,6 cm, Windsor Castle, Royal Collection, Royal Library (Zöllner 2007, 291).

« choses inanimées », Alberti recommande d'ailleurs que « les cheveux [...] bouclent comme s'ils allaient se nouer, qu'ils ondulent dans l'air telles des flammes, et que tantôt ils serpentent sous d'autres cheveux [...] »¹². La version italienne du *De pictura* utilise en outre le terme « *tessere* » (tisser)¹³. Mais plus encore, les correspondances formelles et esthétiques entre l'imbrication de Léda et du cygne et le nouage des cheveux impliquent également d'autres charges, de nature symbolique et anthropologique.

Le nœud formé par Léda et Jupiter et les tresses de la chevelure relèvent d'un imaginaire érotique archaïque (fig. 5)¹⁴. Mais chez Léonard,

¹² « Ipse quidem capillos cupio eos omnes quos retuli septem motus agere; etenim vertantur in girum nodum conantes, atque undent in aera flammis imitantes, modoque sub aliis crinibus serpant, modo sese in has atque has partes attollant. » Alberti, *op. cit.*, II, 45, *op. cit.*, 158-159.

¹³ « [...] parte quasi come serpe si tessano fra gli altri, [...] ». Alberti, II, 45, *op. cit.*, 253.

¹⁴ Sur les nœuds d'amour: Zischka *op. cit.*, 61-74; Marianne Koos, *Bildnisse des Begehrens*, Emsdetten/Berlin, 2006, 179-187; Victor I. Stoichita, *L'Effet Pygmalion*,

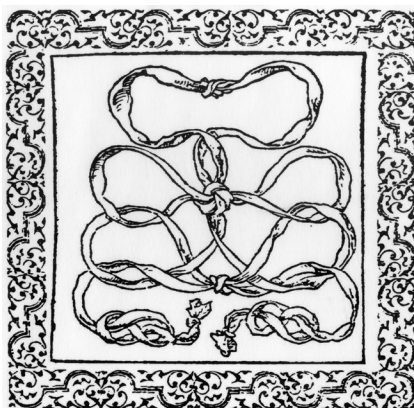


Fig. 5. *L'Amour*, in: Ori Apollinis Niliaci, *De sacris Aegyptiorum notis*, Paris, 1574, 55.

les « nœuds d'amour » se forment dans un environnement fertile. Il s'agit donc vraisemblablement d'un amour qui doit conduire à la génération. Dans la *Léda* de Salisbury, une couronne de fleurs autour du cou du cygne augmente cette charge à la fois affectueuse et prolifique. Et dans la *Léda* des Offices, les petites fleurs que Léda tient de sa main gauche correspondent à la descendance indiquée par l'aile droite du cygne. Amour et génération sont intimement liés dans la pensée physiologique de Léonard, pour qui « si le coït se fait avec beaucoup d'amour et un désir réciproque, alors l'enfant sera d'une grande intelligence, plein d'esprit, vif et affectueux »¹⁵. La *Léda* de Léonard s'apparente ainsi aux belles peintures érotiques et mythologiques de la Renaissance, destinées non seulement à véhiculer certaines vérités mystérieuses¹⁶ ou à exalter

Genève/Paris, 2008, 218-219; Ulrich Pfisterer, *Lysippus und seine Freunde. Liebesgaben und Gedächtnis im Rom der Renaissance oder: Das erste Jahrhundert der Medaille*, Berlin 2008, 328-329; Julia Saviello, *Verlockungen. Haare in der Kunst der Frühen Neuzeit*, Emsdetten/Berlin, 2017, 23-57.

¹⁵ « Lomo che vsa il choito chō chôtétione e djsagio fa figlioli irachūd j e cquisstionevoli Esse il choito si fara cō grāde amore e grādesiderio delle parti allora il figliolo fia dj grāde intelletto esspirituoso e vivacie e amorevole – ». Léonard de Vinci, Weimar recto, Inv. KK 6287r, in: Léonard de Vinci, *Atlas der anatomischen Studien in der Sammlung Ihrer Majestät Queen Elizabeth II in Windsor Castle*, Kenneth D. Keele/Carlo Pedreddi (éds.), Gütersloh, Prisma-Verlag, 1978-1981, II, 164. Tr. fr. Giorgia Sassi. Pour une physiologie de l'image, y compris chez Léonard: Tanja Klemm, *Bildphysiologie, Wahrnehmung und Körper in Mittelalter und Renaissance*, Berlin, 2013.

¹⁶ Sur les « vérités sous le voile de la fable », avec bibliographie: Jérémie Koering, *Le Prince en représentation*, Arles, 2013, 134-140.

le pouvoir des princes¹⁷, mais encore à stimuler l'amour et la fécondité dans un contexte matrimonial¹⁸, pour une société où les mariages étaient le plus souvent arrangés. Bien qu'il n'y ait aucune certitude quant à une éventuelle commande, les nombreuses copies et variantes très anciennes de cette Léda au cygne et à sa progéniture suggèrent qu'il existait à la Renaissance un réel besoin pour une telle œuvre au potentiel aphrodisiaque et fécondateur. Carlo Pedretti en a relevé plus d'une trentaine. Au premier abord, Léda semble osciller entre un amour maternel, qui s'exprime dans son regard sur les enfants, et un amour charnel, qui se manifeste dans son union avec le cygne, une part de contrainte n'étant peut-être pas totalement absente. Mais c'est aussi une recherche d'équilibre entre les deux. La courbe sinueuse de Léda, qui culmine dans sa tête inclinée, produit une dynamique formelle qui rayonne tout à la fois sur le cygne et sur les enfants. À une époque où la procréation et l'éducation des enfants figuraient parmi les principales vocations des femmes¹⁹, l'un n'exclut pas l'autre, bien au contraire, du moins aux yeux des hommes de la Renaissance en général.

« NODUS PERPETUUS ET COPULA MUNDI »

La *Léda* de Léonard présente une certaine affinité avec ladite *Allégorie de la musique* de Filippino Lippi (fig. 6), tant par la pose de la figure principale que par la présence d'un cygne et de *putti* ainsi que par l'atmosphère retenue mais féconde²⁰. Mais les deux panneaux revêtent des enjeux formels, stylistiques et iconographiques différents. Chez Filippino, il s'agit en réalité d'Érato, comme l'a noté Aby Warburg de sa main dans une édition de 1870 des *Descrizione del convito e delle feste fatte in Pesaro per le nozze di Costanzo Sforza e di Cammilla d'Aragona nel*

¹⁷ Sur l'érotique du pouvoir: Ulrich Pfisterer, *Die Erotik der Macht. Visualisierte Herrscher-Potenz in der Renaissance, in Menschennatur und politische Ordnung*, Andreas Höfele/Beate Kellner (éds.), Paderborn, 2016, 177-201.

¹⁸ Sur les pouvoirs de l'image sur la génération: David Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago 1989; Jean-François Corpataux, *L'image féconde*, op. cit. (avec bibliographie). Sur l'efficacité des images selon Léonard: Frank Fehrenbach, *Leonardo da Vinci. Der Impetus der Bilder*, Berlin, 2019.

¹⁹ Sur les femmes et le mariage à la Renaissance: Eugenio Garin (sous la dir.), *L'Homme de la Renaissance*, Paris, 2002, 289-341.

²⁰ Sur Léonard et Filippino: Patrizia Zambrano/Jonathan Katz Nelson, *Filippino Lippi*, Milan, 2004, 439-440; Kemp, op. cit., 266; Nelson, op. cit., 21-22.



Fig. 6. Filippino Lippi, *Allégorie de la musique ou Érato*, vers 1500, tempera sur panneau, 61 x 51 cm, Berlin, Gemäldegalerie (Zambrano/Katz Nelson 2004, 438).

maggio del 1475. La ceinture qui relie le cygne à Érato y est décrite en ces termes: «*un cingolo d'oro chiamato cesto che è cingolo di castità e continenza*.»²¹ Que l'invention de Filippino, probablement née dans le cadre d'une commande nuptiale, ait précédé, accompagné ou suivi celle de Léonard, trois autres différences méritent d'être soulignées. Première-

²¹ *Descrizione del convito e delle feste fatte in Pesaro per le nozze di Costanzo Sforza e di Camilla d'Aragona nel maggio del 1475 nuovamente ristampata a cura di M. Tabarrini*, Florence, 1970, ici 20. Mention de l'annotation d'Aby Warburg in: Alfred Scharf, *Filippino Lippi*, Vienne, 1935, 111.

rement, chez Filippino, le *vinculum* apparaît comme une sorte d'accessoire mis en mouvement par un principe extérieur²², tandis que chez Léonard, l'union est incarnée par l'entrelacement de corps vivants. Ces corps expriment chez lui à la fois une énergie physique, à travers le rendu sensuel des figures, et une énergie transcendante à travers l'idéalisation des formes²³. La deuxième différence notable dans cette émulation entre les deux peintres est l'opposition entre une femme vêtue et une femme nue. Dans son panneau, Filippino suit les principes théoriques d'Alberti et habille sa figure de larges drapés pour dynamiser le corps représenté : « [...] les drapés agités par le vent ondoieront de la manière la plus appropriée dans les airs. »²⁴ (II, 45) Quant à Léonard, s'il choisit le nu, il orne quelque peu sa Lédà en lui donnant une coiffure élaborée et en la reliant au cygne qui la prend sous son aile. Troisièmement, tout en partageant l'idée de contenance et de chasteté du panneau de Lippi, les panneaux de Salisbury et des Offices surchargent considérablement les dimensions fécondes de l'image en recourant, outre au nu de Lédà, à des éléments de la nature d'une grande richesse, souvent mis en rapport avec des dessins de plantes de Léonard²⁵.

Il est d'autres œuvres d'art de la Renaissance dans lesquelles apparaissent des rubans et des entrelacs, susceptibles de s'inscrire dans un contexte matrimonial et dynastique au sens large. Le *Parnasse* de Mantegna pour le *Studiolo* d'Isabella d'Este²⁶, par exemple, figure Mars et Vénus reliés par leurs bras et leurs pieds ainsi que par un ruban particulièrement flamboyant (fig. 7). Avec la survivance des dieux antiques²⁷, les croyances astrologiques et magiques médiévales continuent à la Renaissance d'être associées positivement à ces amours, qui étaient même consi-

²² Sur le drapé animé de l'extérieur : Aby Warburg, *Essais florentins*, textes traduits de l'allemand par Sibylle Müller, présentation par Eveline Pinto, Paris, 2003, 47-100 ; Georges Didi-Huberman, *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé*, Paris 2002 ; Cat. exp. *Drapé*, Éric Pagliano (éd.), Paris, 2019.

²³ Sur le style de la Renaissance classique et de Léonard : Henri Zerner, *Écrire l'histoire de l'art. Figures d'une discipline*, Paris, 1997, 73. Voir aussi : Henri Zerner, « Corrège », in : Henri Zerner/A. C. Quintavalle, *Tout l'œuvre peint de Corrège*, Paris, 1977, 5-9.

²⁴ « [...] panni vento agitati perapte in aera inundabunt. » Alberti, *op. cit.*, II, 45, 161.

²⁵ Par exemple : Kenneth Clark, *Léonard de Vinci*, *op. cit.*, 254-255.

²⁶ Sur le *Mars et Vénus* de Mantegna : Stephen Campbell, *The Cabinet of Eros. Renaissance Mythological Painting and the Studiolo of Isabella d'Este*, New Haven/Londres, 2004, 117-144.

²⁷ Jean Seznec, *La survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, Paris, 2011.



Fig. 7. Andrea Mantegna, *Mars et Vénus dit Le Parnasse*, détail, 1496-1497, tempera sur toile, 159 x 192 cm, Paris, Musée du Louvre (Campbell 2004, 57).

dérées comme légitimes et fécondes dans une certaine tradition²⁸. Pour Jupiter, il suffit de citer un passage des *Dialoghi d'amore* de Leo Ebreo, écrits en 1501-1506 : « L'on attribue à Jupiter maintes autres amours, à cause que la planète dite Jupiter est "amoureuse", amiable de soi, inclinant les siens à amitié et amour. »²⁹ Ces croyances « démoniques », asso-

²⁸ Cf. Erwin Panofsky, *Titien. Questions d'iconologie*, tr. fr. Éric Hazan, Paris, 2009, p. 188.

²⁹ Léon Hébreu, *Dialogues d'amour*, tr. fr. Pontus de Tyard (1551), Paris, 2006, 198. « Molti altri innamoramenti applicano a Iove: e la causa è perchè il pianeta Iove è amichevole e inclina li suoi ad amicizia e amore [...] » Leone Ebreo, *Dialoghi d'amore*, a cura di Santino Caramella, Bari, 1929, 128.

ciées à un renouvellement d'une vision plus sensible du monde, formaient alors le fondement d'une dynamique par affinité³⁰, où les liens d'amour et d'union représentés pouvaient échauffer l'imagination de l'homme et de la femme dans un cadre légitime et sacramentel, caractérisé par des liens indissolubles. On lit ainsi dans le *Supplementum* de la *Somme théologique* de saint Thomas d'Aquin que le « mariage est ce lien [*vinculum*] qui unit [*ligantur*] les époux [...] Il ne doit donc pas s'identifier avec autre chose que l'union des époux [*coniunctione*] » (44, 1)³¹. Pour un dernier exemple d'entrelacs dynastiques, citons la voûte de la *Sala delle Asse* du Castello Sforzesco à Milan, peinte par Léonard, où les arbres entrelacés et les cordelettes dorées qui gravitent autour des armoiries familiales évoquent, entre autres choses, l'idée de lignée et de liens matrimoniaux. Quoiqu'il en soit, Léonard était intimement attiré par le motif de l'entrelacs³². Parmi ses dessins reproduits dans des gravures, un grand nœud porte en son centre l'inscription « ACADEMIA LEONARDI VINCI ». Ce nœud, qui repose peut-être en partie sur le jeu de mots entre « Vinci » et « vincire » (lier), s'inscrit dans la conception d'un univers animé par un « amour réciproque », qualifié de « nœud éternel » et de « copule du monde » par Marsile Ficin, observant « la fécondité cachée et implicite en chaque être » dans son *Commentaire du Banquet de Platon* (III, 3)³³. Au sein de cet imaginaire largement tissé, on peut deviner comment, à la Renaissance, Léonard et sa *Léda*, ou ses *Lédas* d'atelier, participaient *de facto* à un réseau fécond dans lequel des liens d'amour au sens large et des liens métaphysiques ne faisaient qu'un.

³⁰ Sur l'affinité dans la magie naturelle : D. P. Walker, *La magie spirituelle et angélique. De Ficin à Campanella*, tr. fr. Marc Rolland, Paris, 1988.

³¹ Thomas d'Aquin, *Somme théologique. Le mariage*, tome premier, suppl., questions 41-49, tr. fr. L. Misserey, O. P., Paris, 1930, 76-77.

³² Sur les nœuds de Léonard : Gigetta Dalli Regoli, « Order and Fantasy: Fra' Domenico de' Fossi and Leonardo », *Achademia Leonardi Vinci*, 1, 1988, 11-15 ; Carmen Bambach Cappel, « Leonardo, Tagliente, and Dürer: "La scienza del far di groppi" », *Achademia Leonardi Vinci*, 4, 1991, 72-98 ; Ananda K. Coomaraswamy, « The Iconography of Dürer's "Knots" and Leonardo's "Concatenation" », *The Art Quarterly*, 7, 1944, 109-128 ; Zdzislaw Zygmalski, Jr., « Costume Style and Leonardo's Knots in the Lady with an Ermine », in : Józef Grabski/Janusz Walek (éds.), *Leonardo da Vinci – Lady with an Ermine*, Vienne, 1991, 24-27 ; Arasse, *op. cit.*, 134-143.

³³ « [...] mutua quadam caritate sibi invicem vinciuntur, ut merito dici possit amor nodus perpetuus et copula mundi [...] » Marsile Ficin, *Commentaire sur le Banquet de Platon, De l'amour. Commentarium in convivium Platonis, De Amore*, texte établi, tr., prés. et annoté par Pierre Laurens, Paris, 2002, III, 3, 60.

ALLEGORIA DELLA PROCREAZIONE

Sur le plan physique, Kenneth Clark interpréta notre *Léda* comme une «allégorie de la procréation», en l'associant aux planches anatomiques du même artiste³⁴. Ainsi la figure de Léda peut-elle s'apparenter à une silhouette contenant une image détaillée de l'appareil reproducteur féminin, et l'union de Léda au cygne se présenter comme une expression sublimée en peinture de l'union physique de l'homme et de la femme (fig. 8). Il y a ici des déplacements à plusieurs niveaux, comme l'absence du visage de la femme sur le dessin anatomique, alors qu'il apparaît dans toute sa splendeur sur le panneau. Du reste, bien que l'image mythologique vienne en contrepoint d'une représentation crue et en coupe verticale de l'acte charnel, il convient d'observer en détail comment, dans la planche anatomique, l'homme et la femme sont littéralement enchevêtrés jusqu'aux genoux. L'entrecroisement des jambes est significatif pour l'analogie qui s'instaure entre la peinture et le dessin anatomique. L'enchevêtrement du «couple anatomique» survit, par déplacement, dans celui du «couple mythologique». En d'autres termes, le motif de l'entrelacs apparaît comme une caractéristique commune. Cette association d'idées entre une conception anatomique et une représentation mythologique de l'union sexuelle, que ce transfert soit conscient ou subliminal pour Léonard, semble trouver une forme de condensation dans un tout petit dessin en bas à gauche d'une autre feuille anatomique de Léonard (fig. 9). Il s'agit d'une représentation stylisée et plus abstraite du coït, où l'imbrication des jambes s'apparente au début d'un ornement formant... une tresse. Cette «image-symptôme» se présente comme une expression visuelle de ce que contient ici le lieu de la métaphore. Ce lieu, également appelé «nœud», «nexus» ou «cœur» de la métaphore, comprend les éléments communs entre le comparant (ici Léda et Jupiter) et le comparé (ici le coït de la planche anatomique). Chez Léonard, c'est donc l'entrelacs lui-même qui apparaît dans le «nœud» du rapport métaphorique entre l'union de Léda et Jupiter (comparant) et l'union charnelle réelle (comparé), le tout dans un imaginaire où le microcosme était pensé par analogie avec le macrocosme.

Ces charges métaphoriques de l'image trouvent leur équivalent dans le langage. L'image du nœud et du tressage pour décrire l'union des amants, et de leurs corps en particulier, est un *topos*. Ainsi, dans les *Lagrima* d'Agnolo Firenzuola de 1542 (editio princeps 1549), on peut lire

³⁴ Sur la *Léda* comme «allégorie de la procréation»: Clark, *op. cit.*, 1998, 193. Cf. aussi les contributions *op. cit.* de Pedretti, Kemp, Arasse, Zöllner et Dalli Regoli.



Fig. 8. Léonard de Vinci, *Coupe verticale du coït*, vers 1490, plume et lavis brun, 27,6 x 20,4 cm, Windsor Castle, Royal Library (Zöllner 2007, 470).

dans les vers 127-135: « [...] essendo già vicina / l'ora che 'l giovincel dovea partire / dalla sua donna, promettendo in breve / ritornarsen da lei per rivederla, / per riunirsi, rintrecciarsi, intessersi / con l'alma sua [...] ». ³⁵ On trouve un autre exemple dans le chant XXIII, 103 de l'*Orlando Furioso* de L'Arioste (1532): « *Angelica e Medor con cento nodi / legati insieme, e in cento lochi vede.* » ³⁶ Pour Léonard, cependant, la peinture est plus efficace que la poésie: « Quelle différence entre le fait d'imaginer une lumière dans l'œil intérieur, et la vision en dehors des ténèbres! » ³⁷

³⁵ Agnolo Firenzuola, *Lagrima*, in: *Opere*, Florence, 1958, 834.

³⁶ L'Arioste, *Orlando Furioso*, Paris, 2008, III, 51.

³⁷ Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, textes traduits et présentés par André Chastel, Paris, 1987, 92.

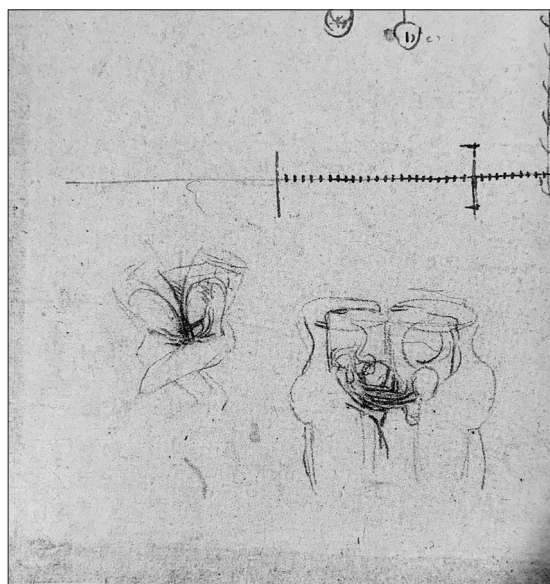


Fig. 9. Léonard de Vinci, *L'acte sexuel en coupe verticale*, détail de la feuille en bas à gauche, vers 1490, détail, plume, deux tons de lavis brun et craie rouge, 20,8 x 28,4 cm, Windsor Castle, Royal Library (Zöllner 2007, 469).

(C.U. 5 v.-6 v.) Le nœud formé par Lédæ et le cygne semble donc prédestiné à déployer ses puissants effets sur l'imagination de l'homme et de la femme de la Renaissance, jusqu'à peut-être même contribuer à une dynamique amoureuse, voire procréative du monde qui l'entoure, par une affinité visuelle héritée de croyances ancestrales : « Certains symboles ne représentent pas les figures célestes mais évoquent le désir de celui qui accomplit l'opération. Ainsi, pour provoquer l'amour nous représenterons un couple enlacé [...] »³⁸, écrivait Agrippa von Nettesheim dans le chapitre 49, livre II *La magie céleste* de sa *Philosophie Occulte* de 1530. Cette affinité « magique » entre représentation et vie réelle s'ajoute aux pensées de Léonard sur l'affinité « physiologique » entre perception, imagination et conception³⁹. L'entrelacs des cheveux de Lédæ contribue pour sa part, tel un filet, à capter le regard, voire l'âme et le cœur du « spectateur », dans une tradition érotique et esthétique de fascination

³⁸ Henri Corneille Agrippa, *La magie céleste*, tr., prés., annoté par Jean Servier, Paris, 1981, 194.

³⁹ Tanja Klemm, *Bildphysiologie*, op. cit., p. 181-205.

des nœuds qui s'exprime notamment dans le *Canzoniere* de Pétrarque : « *Erano i capei d'oro a l'aura sparsi / che 'n mille dolci nodi gli avolgea* » (90, vers 1-2)⁴⁰. Les cheveux de Laura semblent ici se nouer au gré du vent, ce qu'au fond Alberti semble également suggérer. Les cheveux de la *Léda* de Léonard, en revanche, sont rassemblés en une tresse qui s'offre dans un art savamment construit. De plus, la coiffure apparaît clairement comme un ornement, une parure, puisque c'est le visage et le corps de Léda qui constituent le cœur ou l'essence même de la représentation. Sa pose à la fois solennelle et sensuelle lui confère une aura d'efficacité. Le torse vu de trois quarts, avec le visage orienté vers la gauche, renforce le caractère saillant du bassin. La mise en évidence de son ventre fécond résulte d'un déplacement du geste traditionnel de pudeur, motivé par le mouvement des deux bras de Léda vers le cygne. Le « spectateur » est donc invité, voire incité à une confrontation directe avec le bas-ventre de Léda.

L'UOVO DI LEDA

L'union de Léda et du cygne présente un certain nombre d'affinités formelles avec les quatre enfants nés de ses deux œufs (**fig. 10**). Il s'agit d'Hélène et de Clytemnestre, vus de dos et dont les positions en miroir créent une dynamique antagoniste, et de Castor et Pollux, vus de face et dont la relation est plutôt de nature convergente. Ces deux paires de figures mythologiques symbolisent traditionnellement la discorde et la concorde, leur ajustement conduisant à l'harmonie⁴¹. 'Αρμονία veut dire assemblage, emboîtement. Or, ce jeu d'opposition et de convergence se retrouve aussi dans la *Léda* au cygne avec ses tiraillements. Un fonds d'idée semblable, conduisant à l'harmonie, peut être vu dans le *Mars et Vénus* de Mantegna (**fig. 7**). Mais laissons là ces spéculations allégoriques pour nous demander quelles sont les implications métaphoriques de l'œuf dans la *Léda* de Léonard sur le plan de la « procréation ». Les enfants de couleur chair sortent de leurs coquilles grisâtres. Léda est entourée d'un cygne, dans les mêmes tons que les coquilles. Sur le plan formel, les parents et les enfants, l'union et la naissance, s'accordent dans leurs contrastes de couleurs respectifs. Sur le plan de la généra-

⁴⁰ Francesco Petrarca, *Canzoniere*, éd. Gianfranco Contini, Turin, 1992, XC.

⁴¹ Sur les mystères du mythe de Léda : Edgar Wind, *Mystères païens de la Renaissance*, tr. fr. Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, 1992, 167-190.

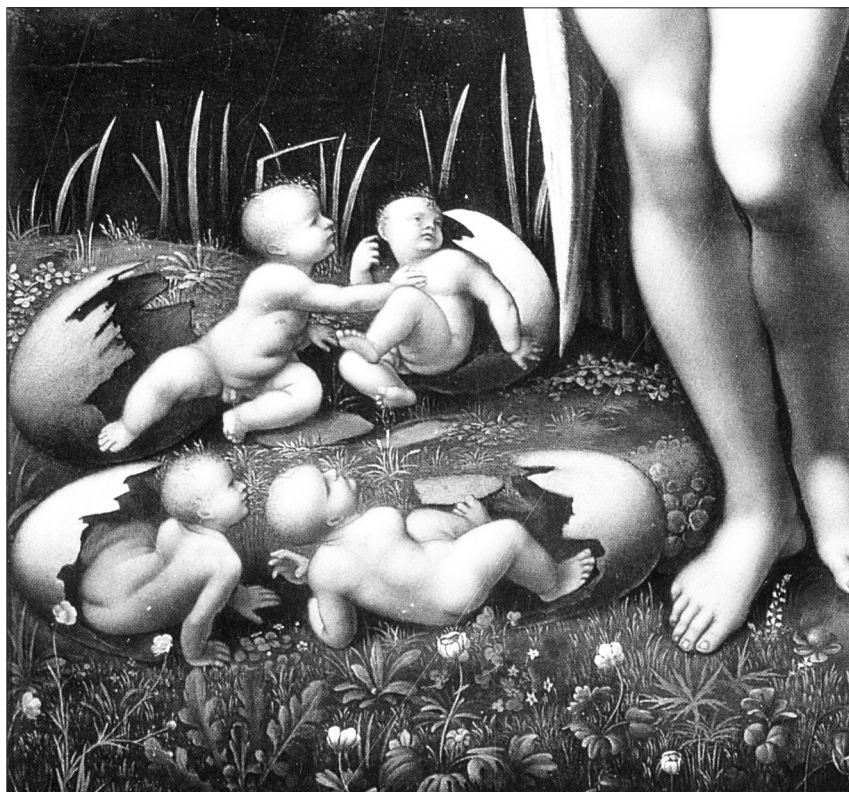


Fig. 10. Léonard de Vinci, *Léda et le cygne*, vers 1505-1515, détail de la fig. 2.

tion, ce jeu de couleurs renforce l'analogie entre la rencontre de Leda et Jupiter et les fruits qui en découlent. L'élément humain de Leda et des homoncles répond à l'élément de l'oiseau, représenté par le cygne et les coquilles. Dans les deux cas, l'élément oiseau entoure l'élément humain. Le lien entre les deux groupes de figures est établi par la pointe de l'aile droite du cygne, qui effleure l'une des coquilles d'œuf, et par l'échange de regards entre la mère et ses enfants, tandis que Jupiter n'a d'yeux que pour sa bien-aimée. Leda, femme et mère, se trouve au cœur des différentes lignes de force de la représentation. Elles convergent vers le centre « vital » de l'image, constitué par le corps sublime de Leda, en particulier son ventre, berceau de la vie.

Les coquilles d'œuf suggèrent certes la naissance des enfants, leur éclosion, mais leur ouverture, qui laisse entrevoir l'intérieur de cet « œuf-matrice », doux à l'intérieur et rugueux à l'extérieur, offre un jeu

poétique d'oppositions entre le dedans et le dehors, le fermé et l'ouvert, le caché et le manifeste. Ces coquilles révèlent l'inaccessibilité du mystère de la génération et en même temps le fantasme de son ouverture. On peut donc envisager la scène des enfants comme une référence implicite au processus de la gestation humaine, ce niveau de lecture de la *favola* n'excluant pas d'autres types de lecture plus hermétiques. Lédà elle-même se manifeste par un corps fécond, accompagné de son cygne qui contribue à mettre en valeur son ventre par le contraste entre l'aile creuse à droite et l'aile qui l'entoure à gauche. Léonard conserve dans sa *Lédà* le voile de la nature tout en recourant à des moyens figuratifs pour mettre en évidence l'existence de lois sous-jacentes à la génération, à travers cette osmose entre les règnes humain, animal et végétal⁴². Ce parallélisme entre «œuf» et «matrice», qui remonte à Aristote (*De la génération des animaux*, I, 21 et II, 5), se retrouve également dans les notes de Léonard. Par exemple, sur une feuille couverte de dessins et de notes sur le fœtus dans l'utérus, on trouve les mots suivants concernant le rapport entre l'œuf et l'utérus : «L'ordre que tu suivras commencera par prendre l'enfant en formation dans la matrice, en disant quelle partie se forme tout d'abord et en plaçant successivement ces parties selon les époques de la grossesse, jusqu'à la naissance ; et comment il est nourri, en t'instruisant, dans une certaine mesure, au moyen des œufs de la poule.»⁴³

« COSA MIRACOLOSA »

Cette dialectique du dehors et du dedans et cette poétique entre l'extérieur et l'intérieur créent les conditions pour un passage fantasmatique du visible à l'invisible⁴⁴. L'intérieur du corps de Lédà n'est pas représenté

⁴² Sur l'amour, la génération, l'anatomie et l'embryologie chez Léonard : Carlo Pedretti, *L'anatomia di Leonardo da Vinci fra Mondino e Berengario: ventidue fogli di manoscritti e disegni nella Biblioteca Reale di Windsor e in altre raccolte presentati in facsimile nell'ordinamento cronologico*, Florence, 2005, 172-177 ; Jonathan K. Nelson *op. cit.*, 17 ; Gigetta Dall'i Regoli, « Mito e scienza nella "Leda" di Leonardo », *Lettura Vinciana*, 30, Florence, 1990 ; Domenico Laurenza, *De Figura umana. Fisiognomica, anatomia e arte in Leonardo*, Florence, 2001, 95-126 ; Domenico Laurenza, *Leonardo. Anatomie*, Stuttgart, 2009, 147-149.

⁴³ *Quaderni I 12 r.*, in : Léonard de Vinci, *Les Carnets de Léonard de Vinci*, introduction, classement et notes par Edward Maccurdy, tr. fr. par Louise Servicen, Paris, 2009, 174-175. Cf. aussi *Quaderni 7 r.* et *9 v.*

⁴⁴ Sur la poétique de l'intérieur et de l'extérieur : Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, 2009.

en tant que tel dans l'œuvre, comme il le serait dans une planche anatomique, mais se voit suggéré par le style et les stratégies de compositions évoquées plus haut. Sur le plan des motifs mis en œuvre, la grotte dans la *Léda* des Offices, par exemple, apparaît comme un «super-utérus». Elle enveloppe la figure de Léda, comme celle-ci est déjà enveloppée par le cygne, ce qui renforce considérablement l'aura de mystère et, comme Léonard lui-même l'écrivait, suscite le désir de découverte: «Entraîné par mon ardent désir, avide de voir toute la profusion des formes diverses et étranges produites par la nature ingénieuse [...], je parvins à l'entrée d'une grande grotte [...] deux choses s'éveillèrent immédiatement en moi, la peur et le désir: peur de la cavité sombre et inquiétante, désir de voir s'il se trouvait à l'intérieur quelque chose miraculeuse» (Br. M. 155a)⁴⁵. C'est le même désir qui sous-tend les recherches de l'artiste sur la génération, quelles qu'en soient ses motivations psychologiques subconscientes. Le poids et les enjeux de cette quête sont décuplés par une question universelle: «D'où viennent les enfants?» Léonard cherche, imagine, suggère, que ses premières intuitions soient ou non liées à une commande pour la cour de Milan, voire de Mantoue⁴⁶. La *Léda* des Offices nous invite donc pour sa part à cette quête, en plongeant notre œil dans un œuf ou une grotte «métaphorique», pour nous faire mesurer la profondeur du mystère de la vie, que Léonard pouvait considérer comme «*cosa miracolosa*». Sur l'étude anatomique du coït, il écrivait alors: «Je révèle aux hommes l'origine de la première – la première ou peut-être la seconde – cause de leur existence.»⁴⁷ (*Quaderni* III 3v).

Enfin, on trouve dans les notes de Léonard l'affirmation selon laquelle «la semence de la mère a autant de pouvoir sur le fœtus que celle du père»⁴⁸.

⁴⁵ «E tirato dalla mia bramosa voglia, vago di uedere la gran copia delle varie e strane forme fatte dalla artificiosa natura, ragiratomì alquato jfra gli öbrosci scogli pervenni all' ètrata d'una grā caverna [...] subito s'alse in me 2 cose, pavra e desiderio; paura per la minacciosa oscura spilonca, desiderio per vedere se là ètro fusse alcuna miracolosa cosa...» *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, op. cit., II, 324. Tr. fr. d'après Zöllner, op. cit., 104.

⁴⁶ Aperçu avec bibliographie in: Frank Zöllner, op. cit., 247 et Cat. Exp. *Léonard de Vinci*, op. cit., 290-301, ici 298, note 16.

⁴⁷ «Jo schopro (a tt attj l) allj omjnj lorigine della loro sechōda prima offorse secōda chagione dj loro essere» *Atlas der anatomischen Studien in der Sammlung Ihrer Majestät Queen Elizabeth II in Windsor Castle*, Kenneth D. Keele/Carlo Pedretti (éds.), Gütersloh, Prisma-Verlag, 1978-1981, II, 78. Tr. fr. *Les Carnets de Léonard de Vinci* 2009, op. cit., 181.

⁴⁸ «chella semenza della madre a potentia nellenbrione equale alla semēza del padre» *Atlas der anatomischen Studien...* 1981, op. cit., II, 778. Tr. fr. *Les Carnets de Léonard de Vinci* 2009, op. cit., 183 [modifié par l'auteur].

Le motif de l'entrelacs, qui implique ici deux éléments d'égale importance, se prête à la projection d'une telle vision de la génération, qui se fait à parts égales entre l'homme et la femme. Mais si la *Léda* de Léonard semble condenser et refléter de manière poétique, donc mystérieuse, l'idée que l'artiste se faisait de la procréation humaine, elle exprime peut-être plus encore la fascination qu'il avait pour elle et son désir d'intervenir d'une manière ou d'une autre dans ses rouages. L'entrelacs formé par Léda et le cygne s'inscrit donc dans la trame invisible qui s'est tissée autour des différentes versions de l'œuvre, depuis l'imaginaire qui a présidé à leur conception jusqu'à leur efficacité sur celles et ceux qui ont eu l'occasion de les contempler et de s'en imprégner à divers niveaux de conscience et de compréhension. La coiffure élaborée de Léda concentre, par déplacement et condensation, ces diverses charges symboliques et anthropologiques. Mais le passage de l'entrelacement de deux (si l'on considère Léda et Jupiter) ou quatre éléments (si l'on considère l'imbriication des membres, c'est-à-dire des deux bras de Léda, du cou et de l'aile du cygne), au motif de la tresse (des cheveux de Léda), nous oblige à clarifier l'analogie. La tresse, qui en apparence semble ne faire voir que deux mèches de cheveux, mais en comporte en réalité trois, relève d'un autre niveau de lecture, peut-être mystique, inhérent à toute *fable* antique représentée à la Renaissance. Le côté impénétrable et secret en est le noyau. Dans cette perspective, le motif de la tresse suggère l'existence d'un troisième principe, au-delà des pôles féminins et masculins, humains et divins. Ce principe semble être celui de toutes les forces et énergies invisibles en action, plus ou moins ressenties à l'époque, tant sur le plan de l'amour humain que sur celui de l'amour divin. On est proche de la vision d'un nœud ou d'une corde vitale par laquelle les choses sont reliées à leur principe. Ces énergies naturelles et surnaturelles, quelle que soit leur cause, se révèlent avec grâce dans la « *Leda fantasma* » et sa *figura serpentinata* (fig. 3), aux lignes à la fois sensuelles et idéalisées destinées à faire vibrer les mouvements de l'âme du « spectateur », et entourées d'une aile qui, en tant que motif, renvoie elle aussi à des degrés supérieurs de réalité.