

L'APPARTEMENT DES BAINS DE FRANÇOIS I^{er} à Fontainebleau

Certitudes et conjectures
autour des œuvres de Léonard de Vinci

Laure FAGNART

LE CHÂTEAU DE FONTAINEBLEAU est transformé à partir d'avril 1528, François I^{er} y séjourne de plus en plus régulièrement après 1530¹. On le sait, la rénovation architecturale et décorative de cet ancien relais de chasse participe à la politique culturelle du monarque : elle vise à forger son image de protecteur des arts et des lettres. Comme la plupart des princes de son temps, François I^{er} renforcera encore cette politique de grandeur et de prestige en rassemblant dans le château de Fontainebleau les collections royales, qui, jusqu'alors étaient dispersées à Blois, Amboise, Saint-Germain-en-Laye, et même au Louvre². Ces installations sont toutefois assez tardives puisqu'elles datent de la fin du règne du souverain, soit d'après 1543.

Malgré sa notoriété, la collection de peintures de François I^{er} n'a, semble-t-il, jamais été inventoriée du vivant du roi. Des sources postérieures — qui consistent en descriptions anciennes de châteaux royaux, en paiements, en guides de voyage, en relations d'ambassadeurs, en correspondance et en inventaires partiels — permettent toutefois d'identifier quelques-unes

1. Françoise Boudon et Jean Blécon, *Le château de Fontainebleau de François I^{er} à Henri IV. Les bâtiments et leurs fonctions*, Paris, Picard, 1998.

2. Cécile Scailliérez, *François I^{er} et ses artistes dans les collections du Louvre*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1992 ; Janet Cox-Rearick, *Chefs-d'œuvre de la Renaissance. La collection de François I^{er}*, Anvers, Fonds Mercator, 1995 ; Laure Fagnart, « Léonard de Vinci et la France. Pérégrinations des peintures du maître dans la collection royale au XVI^e siècle », *Bulletin de l'Association des Historiens de l'art italien*, 10, 2004, p. 121-128 ; Sylvie Béguin, « Trésor des merveilles : la collection des peintures italiennes de François I^{er} », dans Catalogue de l'exposition *De l'Italie à Chambord. La chevauchée des princes*, dir. par C. Arminjon, D. Lavalle, M. Chatenet et C. d'Anthénai, Château de Chambord, Somogy, 2004, p. 62-79.

Même si François I^{er} donne une nouvelle ampleur aux collections royales françaises, le souverain suit l'exemple de ses prédécesseurs, qui avaient déjà regroupé des œuvres d'art dans leurs palais. Comme l'indique L. Lalanne, « Transport d'œuvres d'art de Naples au château d'Amboise en 1495 », *Archives de l'art français*, 2, 1852-1853, p. 305-306, un compte de 1495, soit du règne de Charles VIII, atteste que des « tapisseries, librairie, peintures, pierre de marbre et de porfire et autres meubles » sont expédiés de Naples à Lyon puis à Amboise. En outre, des inventaires, datés des environs de 1500, indiquent que Louis XII et Anne de Bretagne conservent des tapisseries, des tableaux et des reliquaires dans leurs résidences de Touraine. Ces actes ont partiellement été publiés par Jean Adhémar, « Une galerie de portraits italiens à Amboise en 1500 », *Gazette des Beaux-Arts*, 86, octobre 1975, p. 99-104.

des peintures appartenant au roi. En compulsant ces documents, il est en outre possible de connaître les modalités d’acquisition de plusieurs pièces et de déterminer les lieux de conservation de certaines œuvres. Ainsi, on sait que, sous François I^{er}, des peintures ornaient les autels des deux chapelles du château³. Tandis que les salles de réception étaient plutôt décorées de fresques et de tapisseries, on trouvait également des peintures dans les appartements privés. Enfin, on rencontrait des tableaux de chevalet dans l’appartement des bains du château⁴.

Conçu sur le modèle des thermes romains antiques, l’appartement des bains — qui a été remanié sous Henri IV puis détruit en 1697 — occupait le rez-de-chaussée de l’aile de la galerie François I^{er}⁵. Les travaux d’architecture, engagés dès 1535 par l’installation de cuisines et d’une terrasse du côté sud, sont terminés avant 1538. Le décor est sans doute achevé vers 1540, même si Primatice, sous la direction duquel sont menés les travaux de peintures, de stucs et de dorures, reçoit des gages jusqu’en 1547. Originellement, l’appartement des bains était constitué d’une enfilade de sept salles⁶. À l’est, se trouvaient deux pièces qui étaient consacrées aux étuves proprement dites. La première salle, comparable à un sauna moderne, était celle de l’étuve sèche, destinée à la sudation. La seconde pièce était celle de l’étuve chaude, l’eau y était portée à température ambiante grâce un grand fourneau. Ces deux salles étaient décorées de fresques de Primatice mais aussi de peintures de chevalet, qui étaient insérées dans des encadrements en stuc, de façon analogue aux cadres qui entourent les fresques de Rosso dans la galerie François I^{er}. Dans les bains, les tableaux ne sont donc pas exposés dans une optique de conservation mais bien comme les éléments d’un ensemble décoratif. La troisième salle de l’appartement était celle du bain froid. Elle contenait un grand bassin, accessible par quelques marches en bois et encadré d’une balustrade. La voûte et les lunettes étaient décorées de fresques de Primatice sur le thème des *Amours entre Jupiter et Callisto*⁷. Aucun tableau de chevalet n’ornait cette troisième salle. Venaient ensuite trois

3. Dans son journal de voyage, Arnold van Buchel, qui visite le château de Fontainebleau en février 1586, indique que la *Grande Sainte Famille de François I^{er}* de Raphaël et la *Visitation* de Sebastiano del Piombo, soit deux œuvres qui célèbrent la naissance du dauphin François, ornent les autels des deux chapelles du château de Fontainebleau : « Dans la chapelle haute, on voit deux colonnes de marbre d’une belle couleur bleu verdâtre et une peinture de Raphaël, qui représente la Vierge avec l’enfant Jésus » et « dans la cour inférieure s’élève une petite chapelle où les habitants du pays viennent le dimanche assister à la messe, le maître autel est orné d’un beau tableau signé : Sebastianus Venetus pictor Romæ faciebat ». Voir Arnold Van Buchel, « Description de Paris par Arnold van Buchel d’Utrecht (1585-1586) », *Mémoires de la société de l’histoire de Paris et de l’Île-de-France*, XXVI, 1899, p. 55-195.

4. Pour Chantal Eschenfelder, « Les appartements des bains de François I^{er} à Fontainebleau », *Histoire de l’art*, 19, 1992, p. 46 et Henri Zerner, *L’art de la Renaissance en France. L’invention du classicisme*, Paris, Flammarion, 1996, p. 66-83, l’installation de tableaux de chevalet dans des salles essentiellement destinées au bain n’est pas si incongru qu’il ne le paraît aujourd’hui. Cet aménagement rappelle effectivement les décors des bains antiques, dans lesquels, comme le savent les humanistes qui

fréquentent le roi, on trouvait des œuvres d’art. En outre, à l’époque, le bain est considéré comme un lieu où les sens sont exaltés, comme un lieu esthétique par excellence, l’endroit se révèle donc particulièrement approprié pour exposer des chefs-d’œuvre de la peinture.

5. C. Eschenfelder, « Les appartements des bains de François I^{er}... », *op. cit.*, p. 41-49 ; J. Cox-Rearick, *Chefs-d’œuvre de la Renaissance...*, *op. cit.*, p. 104-121 ; H. Zerner, *L’art de la Renaissance en France...*, *op. cit.*, p. 204-207 ; Dominique Cordellier, « L’appartement sous la galerie François I^{er} et les bains », dans Catalogue de l’exposition *Primatice. Maître de Fontainebleau*, dir. par D. Cordellier, Musée du Louvre, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2004, p. 186-192.

6. Originellement, l’appartement des bains était parcouru d’ouest en est : ainsi, les visiteurs passaient-ils par les salles de repos avant d’atteindre les pièces réservées au bain proprement dit. Nous progresserons dans le sens inverse, soit d’est en ouest, comme le font la plupart des commentateurs qui décrivent l’appartement de Fontainebleau aux XVII^e et XVIII^e siècles.

7. C. Eschenfelder, « Les bains de Fontainebleau : nouveaux documents sur le décor de Primatice », *Revue de l’art*, 99, 1993, p. 45-52.

pièces de repos : on s'y délassait après le bain, des portes menaient d'ailleurs au jardin pour se rafraîchir. Elles étaient décorées de peintures de chevalet, qui, elles aussi, étaient insérées dans des encadrements en stuc. La sixième salle, que les commentateurs du XVII^e siècle appellent la « salle de la conférence », était la plus vaste. En raison de ses dimensions, elle était sans doute affectée à des usages publiques, et non essentiellement privés comme les autres salles. Enfin, la dernière pièce, qui n'est pas décrite dans les sources du XVII^e siècle mais bien au siècle suivant, donnait sur un escalier par lequel on accédait à la galerie François I^{er}. Sa fonction était comparable à celle d'un vestibule. Sous le règne d'Henri IV — plus précisément entre 1594, date du début des travaux dans la cour de la Fontaine, et 1600, année de la rencontre, qui se déroula dans les bains, entre le cardinal du Perron, l'évêque d'Évreux, et de Duplessis-Mornay —, l'appartement des bains est remanié⁸. À cette occasion, les œuvres de chevalet, qui étaient conservées dans ces salles humides et chaudes depuis les années 1540, sont transférées dans le cabinet des peintures, une pièce située au centre de l'aile occidentale du château, au sommet du grand escalier qui part de la cour de la Fontaine. Contrairement à l'exposition en vigueur dans les bains, les tableaux y sont regroupés par artiste. Ainsi, l'ensemble préfigure-t-il nos musées contemporains puisqu'il est uniquement conçu afin de présenter les tableaux du roi, sans volonté décorative. Dans les bains, des copies, peintes sur toile et selon les mêmes dimensions que leurs modèles puisqu'elles sont insérées dans les cadres existants, remplacent les originaux.

Depuis la thèse que Louis Dimier a consacrée à Primatice en 1900, il est habituel d'estimer que François I^{er} avait installé l'essentiel de sa prestigieuse collection de peintures dans l'appartement des bains⁹. Pour cet auteur, les œuvres qui décorent les bains à l'époque de François I^{er} correspondent à celles qui ont été copiées sous Henri IV afin de remplacer les originaux, qui, désormais, sont installés dans le cabinet des peintures¹⁰. De ce fait, répète-t-on inlassablement¹¹, le *Portrait de Jeanne d'Aragon* et la *Sainte Marguerite*, deux œuvres peintes par

8. Colombe et Jean-Pierre Samouyault, « Le château de Fontainebleau sous Henri IV », *Le petit journal des grandes expositions*, 61, 1978 ; J. Cox-Rearick, *Chefs-d'œuvre de la Renaissance...*, op. cit., p. 121-127.

9. Louis Dimier, *Le Primatice. Peintre, sculpteur et architecte des rois de France. Essai sur la vie et les ouvrages de cet artiste suivi d'un catalogue raisonné de ses dessins et de ses compositions gravées*, Paris, Éditions Leroux, 1900, p. 281-282.

10. Pour établir la liste des œuvres qui décorent les bains sous François I^{er}, Louis Dimier recourt principalement à la *Description historique des château, bourg et forêt de Fontainebleau, contenant une explication historique des Peintures, Tableaux, Reliefs, Statues, ornemens qui s'y voyent, & la vie des Architectes, Peintres & Sculpteurs qui y ont travaillé* que l'abbé Pierre Guibert publie à Paris, en 1731, chez André Cailleau. L'auteur y décrit notamment le cabinet de la reine, une pièce où Louis XIV avait fait transporter les copies qui étaient exposées dans les bains depuis les aménagements d'Henri IV. Puisque ces copies sont censées provenir de l'appartement des bains, Louis Dimier, suivi par la critique, a considéré qu'elles correspondent aux œuvres qui décorent les bains sous François I^{er}. Un tel rai-

sonnement ne peut être soutenu. En effet, le témoignage de Guibert doit être examiné avec réserve puisqu'il date d'après la destruction des bains. Par ailleurs, parmi les œuvres conservées dans le cabinet de la reine, on trouve une copie de la *Grande Sainte Famille de François I^{er}* de Raphaël et une copie de la *Visitation* de Sebastiano del Piombo, deux peintures dont on sait qu'elles décorent les chapelles de Fontainebleau, et non les bains. Par ailleurs, plusieurs copies que Guibert mentionne dans le cabinet de la reine ont été réalisées par des artistes actifs sous le règne de Louis XIII. Par conséquent, elles ne peuvent coïncider avec des tableaux commandés par Henri IV, lors de la transformation des bains.

11. Notamment, Arnauld Brejon de Lavergnée, *L'inventaire Le Brun de 1683. La collection des tableaux de Louis XIV*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1987 ; C. Eschenfelder, *Les appartements des bains de François I^{er}...*, op. cit., p. 46 ; C. Eschenfelder, *Les bains de Fontainebleau...*, op. cit., p. 46 ; J. Cox-Rearick, *Chefs-d'œuvre de la Renaissance...*, op. cit., p. 126-127 ; Pietro C. Marani, « Leonardo. La Gioconda », *Art dossier*, n° 189, mai 2003, p. 28 ; S. Béguin, *TréSOR des merveilles...*, op. cit., p. 62-79.

Raphaël et Jules Romain, décoreraient les bains. François I^{er} y aurait également installé deux tableaux d'Andrea del Sarto, la *Vierge aux anges* et la *Charité*. De la main de Rosso, se trouverait la *Judith et Holopherne*, perdue mais connue par la gravure de René Boyvin. Deux œuvres vénitiennes complèteraient le décor de ces salles, la *Madeleine repentante* de Titien, aujourd'hui au musée des Beaux-Arts de Bordeaux, et le *Portrait d'homme au miroir* de Girolamo Savoldo, qui était alors considéré comme un *Portrait de Gaston de Foix* de Pontormo. Enfin, la critique estime que François I^{er} avait accroché dans les bains un ensemble prestigieux d'œuvres de Léonard de Vinci, ou alors considérées comme telles, soit la *Joconde*, la *Vierge aux rochers*, le *Portrait d'une dame de la cour de Milan* (dite à tort la *Belle Ferronnière*), le *Saint Jean-Baptiste/Bacchus*, la *Léda* et l'*Enlèvement de Proserpine*, deux œuvres aujourd'hui perdues. Qu'en est-il réellement ? Six œuvres de Léonard ou alors prétendues telles étaient-elles vraiment accrochées dans les bains ? Un nouvel examen des sources qui évoquent les œuvres de Léonard à Fontainebleau — originales, estimées telles et copies — permettra de relativiser cette assertion.

Le premier témoignage à prendre en considération est dû au romain Cassiano del Pozzo, secrétaire du cardinal Francesco Barberini, qui conduit en 1625 une légation papale en France¹². Le 24 juin 1625, le cardinal Barberini et sa suite visitent le château de Fontainebleau. Dans le cabinet des peintures, ils voient trente-neuf tableaux que le secrétaire romain décrit soigneusement, parmi lesquels on compte la *Vierge aux rochers*, le *Saint Jean-Baptiste/Bacchus*, la *Léda*, l'*Enlèvement de Proserpine* et la *Joconde* de Léonard. Plus loin, à propos de l'appartement des bains, Cassiano del Pozzo indique que « le copie che in dette stanze si vedono si son poste quando si levorno gl'originali, acciò non finissero d'andare male, essendosi assai guasti per rispetto dell'umido che havevan patito »¹³. Malheureusement, Cassiano del Pozzo n'énumère aucune œuvre en particulier. Son témoignage se révèle donc peu éclairant pour reconstituer l'aspect initial de l'appartement des bains.

Le guide de voyage d'Abraham Gölnitz est plus exploitable. En 1631, dans son *Ulysses Belgico-gallicus fidus tibi dux et Achates per Belgicum Hispan., regnum galliae, ducat Sabaudiæ turinum usqz. Pedemonti Metropolin*, Abraham Gölnitz donne une description de l'appartement des bains de Fontainebleau¹⁴. Dans « la chambre des estuves », il voit un « *Iohannes Baptista, januæ* » et un « *Adonis cum Venere* » puis, dans « les estuves à se laver », soit la pièce du bain froid, il signale « *Ipsum balneum quadrilaterum gradibus fit descensus circum cancellis clausum. Ibi effigies Gastonis de Foix* ». Il s'agit assurément de copies puisqu'à cette date les originaux ont été transférés dans le cabinet des peintures du château.

En 1642, Pierre Dan publie une description historique du château de Fontainebleau, intitulée le *Trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau*¹⁵. Son témoignage est d'impor-

12. Rome, Bibliothèque vaticane, Barb. Lat. 5688, f° 192^r-198 (éd. partielle par Eugène Müntz, « Le château de Fontainebleau en 1625, d'après le diarum du Commandeur Cassiano del Pozzo », *Mémoires de la société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France*, XII, 1885, p. 255-278).

13. *Ibid.*, p. 270.

14. Abraham Gölnitz, *Ulysses Belgico-gallicus fidus tibi dux et Achates per Belgicum Hispan., regnum galliae, ducat Sabaudiæ turinum usqz. Pedemonti Metropolin*, Leyde, chez A. Elzevier, 1631, p. 165-175.

15. Pierre Dan, *Le trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau, contenant la description de son antiquité, de sa fondation, de ses bastimens, de ses rares peintures, tableaux, emblèmes et devises, de ses jardins, de ses fontaines et autres singularitez qui s'y voyent*, Paris, chez Sébastien Cramoisy, 1642.

tance puisque Dan est l'historiographe du château. Le treizième chapitre de l'ouvrage est dédié au cabinet des peintures : « En l'estage du milieu de ce Pavillon est le dit Cabinet des peintures, où il y a un grand nombre de divers tableaux de plusieurs fameux peintres ; desquels ie me contenteray icy de rapporter les tableaux les plus rares & les plus estimez »¹⁶. Dan évoque trente-six peintures, d'abord les œuvres de Michel-Ange, de Raphaël puis celles de Léonard :

Le donneray 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'Italie en France, 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 cet excellent Peintre il y a cinq Tableaux en ce Cabinet.

soit la *Vierge aux rochers*, le *Saint Jean-Baptiste/Bacchus*, le *Salvator Mundi*, le *Portrait d'une dame de la cour de Milan* et la *Joconde*¹⁷. L'historiographe décrit également l'appartement des bains et les copies qui y ont remplacé les originaux. Cet extrait est toutefois plus difficile à interpréter puisque les noms des peintres ne sont pas indiqués. Dan ne signale aucune peinture de chevalet dans les trois premières pièces de l'appartement. Dans la quatrième salle, c'est-à-dire la première pièce de repos, il mentionne au dessus de la cheminée un « Tableau representant Leda accompagnée de Iupiter, sous la figure d'un Cygne ». Au-dessus des portes, Dan signale un « Tableau d'Hercule, dont la bordure est enrichie de vases, de festons, & de masques ; le tout de stuc et de relief » et un « Mercure le coutelas en une main, & la teste d'Argus en l'autre. Sa bordure est pareillement embellie d'ouales, de festons, & de masques de mesme matiere, & de relief comme la precedente ». Dans la cinquième salle des bains, soit la seconde pièce de repos, Dan signale un

Tableau qui represente Cephale & l'Aurore. Plus sont quatre autres Tableaux de paysages. Là encore sur l'une des portes est un Tableau de Iudith, dont la bordure est accompagnée de plusieurs figures de relief : & sur l'autre est un Portrait de S. Iean Baptiste au Desert, où est une bordure ornée pareillement de petits enfans, de cartouches, & des Chiffres d'Henry le Grand.

Selon Dan, le décor de la troisième salle de repos, soit la salle de la Conférence, se compose de treize tableaux :

Le premier est le rauissement de Proserpine. Le deuxième represente la guerre des Geans contre les Dieux, lorsque ces temeraires entreprenans d'escalader le Ciel en amoncelant montagne sur montagne, ils se virent foudroyez par Iupiter [...] Suit en apres un troisième Tableau, où paroit Apollon qui écorche le Satyre Marsias, pour avoir esté si presomptueux que de le défier à qui ioueroit mieux de la fluste. Au quatrième Tableau est Ixion attaché à une roüe, qu'il tourne aux Enfers pour un supplice eternel de son crime. Le cinquième represente la cheute de Phäeton. Se void au sixième la fable de Tantale, que les Poëtes feignent estre en perpetuel tourment aux Enfers, tantost apprehendant la cheute d'un rocher, tantost affligé de malle rage de faim & de soif, parmy l'abondance de fruits, & des eaux. Sur la cheminée en suite est un beau & grand Tableau, qui fait le septième, dans lequel est dépeinte une Charité, telle qu'on la represente ordinairement, accompagnée de plusieurs petits enfans [...]. L'histoire ou fable de Promethée compose le huitiéme Tableau. Le neuviéme represente la naissance & la mort des enfans de

16. *Ibid.*, p. 134.

17. *Ibid.*, p. 135-136.

Niobé, sçavoir sept fils tuez à coups de flèches par Apollon, & sept filles par Diane, en vengeance de ce que Niobé enflée d'orgueil & de superbe de se voir une si belle & grande lignée, se vantoit estre la plus heureuse, & mieux meriter des Autels, que Latone mere d'Apollon, & de Diane. Au dixiéme Tableau est dépeint le iugement de Midas, en faveur de Pan contre Apollon. Dans le onziéme se void Lycaon metamorphosé en Loup, & quelques-uns de ses enfans. Le douziéme semble estre encore une histoire de Phaëton. Le treizième exprime la metamorphose de Bacchus déguisé en Acete, lorsque embarqué se voyant trompé par Medon, Licabas, Libys, & autres Mariniers, il les changea tous alors en Dauphins.

Enfin, au dessus de la porte de la septième salle, soit le vestibule, le père Dan mentionne le « portrait de Gaston de Foix »¹⁸.

Que retenir de ces témoignages ? Force est de constater que les preuves manquent pour conclure que François I^{er} avait accroché dans l'appartement des bains de Fontainebleau la plupart des chefs-d'œuvre de sa collection de peintures, et notamment son ensemble prestigieux de peintures de Léonard. Alors que le souverain possédait une dizaine de tableaux de Léonard, ou alors considérés comme tels¹⁹, les commentateurs ne mentionnent finalement dans les bains que trois œuvres dont les sujets s'accordent avec des thèmes que le maître a traités. Ainsi, seuls le « Portrait de S. Iean Baptiste au Desert », le « rauissement de Proserpine » et le « Tableau representant Leda accompagnée de Iupiter, sous la figure d'un Cygne » pourraient être associés à des œuvres de Léonard, ou alors estimées telles, dont on sait qu'elles avaient été acquises par François I^{er}.

Le « Portrait de S. Iean Baptiste au Desert » correspond au grand *Saint Jean-Baptiste/Bacchus* du musée du Louvre, qu'il convient de ne plus confondre avec le petit *Saint Jean-Baptiste*, qui lui n'a jamais appartenu à François I^{er} puisqu'il rentre dans la collection royale française seulement sous le règne de Louis XIV. Plusieurs indices démontrent qu'à l'origine le tableau de Léonard montrait saint Jean-Baptiste assis dans le désert, et non Bacchus²⁰. Un dessin à la sanguine, conservé au Museo del Sacramonte à Varèse, datant de 1508-1511, sans doute préparatoire à la peinture, présente la figure nue, et non habillée de la peau de panthère, comme on le voit dans l'œuvre finale. De plus, dans une copie ancienne, attribuée à Cesare da Sesto et autrefois dans la collection du comte de Crawford, le personnage est présenté sans sa couronne de lierre et désignant une croix, et non le thyrse. Par ailleurs, les sources qui décrivent la collection royale française ont longtemps désigné ce tableau de Léonard comme un « saint Jean au désert ». En 1695, Paillet est le premier à l'intituler « saint Bacchus dans un paysage »²¹. Il laisse

18. *Ibid.*, p. 94-99.

19. Nos recherches antérieures permettent d'indiquer que François I^{er} possédait vraisemblablement le *Portrait d'une dame de la cour de Milan* et la *Vierge aux rochers*, qui appartenaient déjà aux collections de Louis XII. Avant de déménagement à Fontainebleau, François I^{er} aurait acquis la *Joconde*, la *Sainte Anne*, le *Saint Jean-Baptiste/Bacchus*, la *Léda* et l'*Enlèvement de Proserpine*. En raison de leurs numéros dans l'inventaire Le Brun, nous associons également le *Salvator Mundi* et la *Belle Ferronièvre* à l'ancien fonds royal. Voir Laure Fagnart, *La fortune et la réception de Léonard de Vinci et de ses œuvres peintes en France, à la Renaissance et à l'âge classique*, thèse de doctorat dirigée par M. Brock,

Centre d'études supérieures de la Renaissance (Université François-Rabelais, Tours), 2004, p. 230-249 ; L. Fagnart, *Léonard de Vinci et la France...*, *op. cit.*, p. 121-128.

20. Sylvie Béguin, *Léonard de Vinci au Louvre*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1983, p. 82 ; Pietro C. Marani, *Léonard de Vinci. Catalogue complet des peintures*, Paris, Bordas, 1991, p. 119 ; C. Scailliérez, *François I^{er} et ses artistes...*, *op. cit.*, p. 101.

21. *Inventaire général des tableaux du Roy qui sont à la garde particulière de Charles Paillet, à Versailles, à Trianon, à Marly, à Meudon et à Chaville*, commencé le 9 décembre 1695, Paris, Archives nationales, O¹ 1966³.

d'ailleurs entendre que cette dénomination est récente puisqu'il précise dans la marge « est appelé saint Jean dans les anciens inventaires ». Aux environs de 1695, l'œuvre aurait ainsi été transformée, comme l'attestent également des analyses scientifiques contemporaines, qui rapportent la présence de repeints dans la zone du thyrse. Quoi qu'il en soit, il est probable que le maître avait originellement doté son saint de certains des attributs de Bacchus. Ainsi, le doigt pointé n'appartient pas à l'iconographie du dieu mais évoque plutôt la posture du Baptiste. Le nom du commanditaire du *Saint Jean-Baptiste/Bacchus* demeure inconnu²². Datale stylistiquement des années 1513-1516, il constitue l'une des dernières peintures que Léonard ait réalisées. Puisque l'artiste l'exécute durant son séjour romain, Edoardo Villata propose d'en lier la réalisation à une commande de Léon X dont Vasari fait état²³. Le pape aurait destiné l'œuvre à San Giovanni dei Fiorentini à Rome, une église qui servait alors de siège à une confrérie dans laquelle Léonard s'était inscrit comme novice, en octobre 1514²⁴. Léonard ne livre jamais le tableau à son commanditaire. Il emporte le *Saint Jean-Baptiste/Bacchus* en France et, en octobre 1517, le présente au cardinal d'Aragon²⁵. Peu avant de mourir, Léonard aurait donné l'œuvre à Andrea Salai, sans doute au même titre que la *Joconde*, la *Sainte Anne* et la *Léda*²⁶. Vendue en 1518 à François I^{er}, la peinture est d'abord exposée dans un château de Touraine. De 1540 à 1600, elle est accrochée dans l'appartement des bains de Fontainebleau, au-dessus de l'une des portes de la seconde salle de repos. Avant d'être transféré dans le cabinet des peintures, le tableau est remplacé par une

22. L'attribution du *Saint Jean-Baptiste/Bacchus* a longtemps été contestée. Aujourd'hui, la critique considère que le tableau cache un original de Léonard, qui a été réalisé avec la participation d'élèves et qui a été ultérieurement repeint et altéré. À ce propos, voir Daniel Arasse, *Léonard de Vinci. Le rythme du monde*, Paris, Hazan, 1997, p. 471 ; Edoardo Villata, « Due precisazioni e una ipotesi per il San Giovanni Bacco di Leonardo », dans *Tutte le opere non son per istancarmi. Raccolta di scritti per i settent'anni di Carlo Pedretti*, éd. par F. Frosini, Rome, 1998, p. 484-486 ; Pietro C. Marani, *Léonard de Vinci. Une carrière de peintre*, Paris, Actes Sud, 1999, p. 340.

23. « Dicesi, che essendogli allogato una opera del papa, subito [Léonard] cominciò a stillare olii et erbe per farle vernice, perché fu detto da Papa Leone : Oimè costui non è per far nulla, da che comincia a pensare alla fine innanzi il principio dell'opera », Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Florence, 1568 (éd. par P. Della Pergola, L. Grassi et G. Previtali, III, Novare, Club del libro, 1967, p. 406). Sur cette hypothèse, voir Edoardo Villata, « Il San Giovanni Battista di Leonardo : un' ipotesi per la cronologia e la committenza », *Raccolta Vinciana*, XXVII, 1997, p. 232, note 90 ; E. Villata, *Due precisazioni e una ipotesi per il San Giovanni Bacco di Leonardo...*, op. cit., p. 488-490.

24. Pour Carlo Vecce, *Léonard de Vinci*, Paris, Flammarion, 2001, p. 274, Léonard entre dans cette confrérie, qui portait secours à ses membres en cas de maladie et qui organisait leurs obsèques, en prévision de sa vieillesse, voire de sa mort à Rome.

25. Le secrétaire du cardinal, Antonio de Beatis, enregistre l'entrevue dans son journal de voyage. Parmi les peintures que Léonard leur a présentées, il mentionne « l'altro di san Iohanne Baptista giovane ». Voir Antonio de Beatis, *Itinerario di Monsignor R.mo Ill.mo Cardinale de Aragonia per me dom. Antonio de Beatis, 1515-1517* (éd. par E. Villata, *Leonardo da Vinci. I documenti e le testimonianze contemporanee*, Milan, Raccolta Vinciana, 1999, n° 314). Toutefois, la mention n'est pas assez précise pour déterminer avec certitude qu'il s'agit bien du *Saint Jean-Baptiste/Bacchus*, et non du *Saint Jean-Baptiste*. En effet, l'auteur ne fait allusion ni au paysage, ni au désert. De plus, l'épithète « jeune » peut être accolée aux deux personnages. Pourtant, puisque le *Saint Jean-Baptiste* n'a jamais appartenu à François I^{er} et puisque d'autres commentateurs indiquent que le saint Jean-Baptiste de Léonard qui est conservé dans la collection royale française est assis dans un désert, nous retiendrons, contrairement à la plupart des auteurs que nous avons consultés, qu'Antonio de Beatis évoque le *Saint Jean-Baptiste/Bacchus*, et non le *Saint Jean-Baptiste*.

26. Bertrand Jestaz, « François I^{er}, Salai et les tableaux de Léonard de Vinci », *Revue de l'art*, 1999/4, p. 68-72.

27. Le *Saint Jean-Baptiste/Bacchus* de Léonard est alors régulièrement enregistré dans le cabinet des peintures de Fontainebleau. En 1625, Cassiano del Pozzo estime le caractère profane trop insistant : « Secondariamente un s. Giovanni nel Deserto. La figura minor un terzo del vero, è opera dilatiss^a, ma non piace molto, perchè non sende punto di devotione, nè ha decoro ovvero similitudine ; è assiso a sedere, vi si vede sasso e verdura di

copie que Gölnitz et Dan décrivent *in situ*²⁷. Le passage de l'œuvre dans l'atmosphère chaude et humide de ces salles explique sans doute son mauvais état de conservation, qui est ancien : en mars 1644, le *Saint Jean-Baptiste/Bacchus* subit une première restauration dans l'atelier du peintre Claude de Hoey²⁸ ; en 1794, le restaurateur Hacquin transpose le panneau sur toile²⁹.

Le « ravisement de Proserpine » est le second tableau alors considéré de Léonard dont on peut assurément penser qu'il a été accroché dans les bains sous le règne de François I^{er}. L'œuvre a aujourd'hui disparu. Elle correspond certainement à une peinture du milanais Gaudenzio Ferrari, qui, selon Giovan Paolo Lomazzo, avait été envoyée à François I^{er} :

di Plutone e Proserpina, del quale già Gaudenzio Ferrari ne fece un quadro che fu mandato a Francesco re di Francia, nel quale si vedeva Plutone tutto infiammato di lussuria portare via Proserpina furiosamente in braccio, avandogli sotto l'ascella destra la destra mano, e con l'altra strettagli la sinistra coscia, e la dea che, allargando le braccia, grida piangendo e fa forza della gamba destra, avitichiandola alla sinistra gamba di Plutone, e dal grembo lascia cadere giù i fiori che ella stava raccogliendo.³⁰

Seul Giovan Paolo Lomazzo signale ce tableau de Gaudenzio Ferrari dans la collection de François I^{er}³¹. Son témoignage ne doit cependant pas être écarté puisqu'un tableau de chevalet sur le thème de l'*Enlèvement de Proserpine* est bien mentionné dans les inventaires de la collection royale française. L'œuvre n'est toutefois pas attribuée à Gaudenzio Ferrari mais à Léonard. Ainsi, en 1625, lors de la visite du cabinet des peintures de Fontainebleau, Cassiano del Pozzo signale l'*Enlèvement de Proserpine* parmi les cinq œuvres qu'il attribue au maître florentin : « 4^o un ratto di Proserpina diligentissimo, ma di maniera alquanto secca. La figura della Donna, quale è sostenuta in aria da Plutone, è la migliore »³². Or, on ne connaît ni dessin, ni mention qui témoigne d'un

paese con aria ». Voir Rome, Bibliothèque vaticane, Barb. Lat. 5688, f° 193. Vers 1625-1630, Nicolas-Claude Fabri de Peiresc cite, parmi les plus rares peintures de Fontainebleau, « un St Jean de Leonard del Vins ». Voir Paris, BnF, Manuscrits occidentaux latin 8957, f° 128. En 1642, le père Pierre Dan signale le tableau dans le cabinet des peintures : « Le second est Saint Jean Baptiste au Désert ». Voir P. Dan, *Trésor des merveilles...*, op. cit., p. 135. L'œuvre est encore mentionnée à Fontainebleau par Raphaël Trichet du Fresne en 1651 (« Il S. Giouanni nel deserto, figura intiera ch'è a Fontanableo ») puis par André Félibien en 1666 (« Un Saint Jean au désert »). Voir Raphaël Trichet du Fresne, *Trattato della pittura di Lionardo da Vinci nuovamente dato in luce, con la vita dell'istesso autore scritta da Rafaelle du Fresne. Si sono giunti i tre libri della pittura, & il trattato della statua di Leon Battista Alberti, con la vita del medesimo*, Paris, chez Jacques Langlois, 1651, p. 13 et André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, I, Paris, chez Sébastien Cramoisy, 1666, p. 219.

28. En mars 1644, John Evelyn voit la peinture dans l'atelier de Hoey à Fontainebleau, parmi d'autres chefs-d'œuvre de la collection royale : « Next morning, we were invited by a painter, who was keeper of the pictures and rarities [Claude de Hoey], to see his own collection [en fait celle du roi]. We were led through a gallery of old Rosso's work, at the end of which, in

another cabinet, were three Madonnas of Raphael, and two of Andrea del Sarto. In the Academy where the painter himself wrought, was a St. Michael, of Raphael, very rare; St. John Baptist, of Leonardo, and a Woman's head; a Queen of Sicily, and St. Margaret, of Raphael, two more Madonnas, where of one very large, by the same hand; some more of del Sarto, a St. Jerome of Perino del Vaga; the Rape of Proserpine, very good: and a great number of drawings ». Voir John Evelyn, *Journal, 1644* (éd. par W. Bray, *The diary of John Evelyn*, I, Londres, Bickers, 1907, p. 60).

29. Yvline Cantarel-Besson, *La naissance du musée du Louvre. La politique muséologique sous la Révolution d'après les archives des musées nationaux*, I, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1981, p. 20.

30. Giovan Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura e architettura*, Milan, 1584 (éd. par R. P. Ciardi, *Gian Paolo Lomazzo. Scritti sulle arti*, II, Pise, Marchi & Bertolli, 1973-1974, p. 311).

31. R. Sacchi, « Gaudenzio Ferrari », *Dizionario biographico degli italiani*, 46, Rome, Istituto delle enciplopedia italiana, 1996, p. 573-581.

32. Rome, Bibliothèque vaticane, Barb. Lat. 5688, f° 193r° et 193v°.

quelconque intérêt de Léonard pour le thème de l'*Enlèvement de Proserpine*. De ce fait, l'œuvre décrite par Cassiano del Pozzo correspond vraisemblablement à celle de Gaudenzio Ferrari. En mars 1644, John Evelyn enregistre un « Rape of Proserpine, very good »³³. Il s'agit de la dernière mention connue de l'œuvre à Fontainebleau. Le tableau est alors conservé dans l'atelier de Claude de Hoey. Un mauvais état de conservation, sans doute consécutif à l'exposition du tableau dans les bains, pourrait expliquer la restauration qu'effectue alors le garde des peintures du château puis la disparition de l'*Enlèvement de Proserpine*.

Enfin, le « Tableau representant Leda accompagnée de Iupiter, sous la figure d'un Cygne » pourrait également correspondre à une œuvre de Léonard. Même si aucune peinture du maître ne nous est parvenue sur ce thème, des sources anciennes, des dessins autographes mais aussi des versions d'école attribuées aux *leonardeschi* attestent l'intérêt du Florentin pour ce sujet mythologique³⁴. Ainsi, Giovan Paolo Lomazzo évoque à plusieurs reprises la *Léda* de Léonard. Dans le *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* qu'il publie à Milan en 1584, il recourt à cette œuvre pour expliquer comment figurer la pudeur: « Leonardo Vinci l'osservò facendo Leda tutta ignuda col cigno in grembo che vergognosamente abbassa gl'occhi »³⁵. En 1587, dans les *Rime*, un sonnet est entièrement consacré à cette peinture: « DEL honorato Vinci la gran Leda/Leggiarda e vaga col bel cigno apresso,/Che lei abbraccia, hà in sè racolto e espresso/ Tutto il più bel si che ciascun le ceda,/Et gli figli da basso per che veda/In scorto ; e tutto è con grande arte messo :/Le ombre à suoi luochi, & lume col reflesso/Posto si rar, che non v'è che 'l preceda »³⁶. Enfin, dans l'*Idea del tempio della pittura*, qui est publié à Milan, en 1590, l'auteur localise à Fontainebleau le tableau, dont il souligne d'ailleurs le degré de perfection :

Il che chi desidera di veder nella pittura, miri l'opere finite, (benché siano poche) di Leonardo Vinci, come la Leda ignuda et il ritratto di Mona Lisa napoletana, che sono nella Fontana di Beleo in Francia, e conoscerà quanto l'arte superi e quanto sia più potente in tirare a sé gli occhi de gli intendenti, che l'istessa natura.³⁷

Conformément à son habitude, au moment de concevoir sa composition, Léonard a imaginé des solutions radicalement différentes : certains dessins montrent Léda dans une position agenouillée, tandis que d'autres feuilles nous présentent la princesse debout, avec le cygne à ses côtés, dans une attitude qui annonce la figure serpentine des maniéristes. Cette seconde composition retient finalement l'attention de l'artiste, qui réalise, sans doute durant son second séjour à Milan, un carton avec Léda debout. Toutefois, il semble que cette œuvre n'ait jamais été transposée en

33. W. Bray, *The diary of John Evelyn...*, op. cit., p. 60.

34. Catalogue de l'exposition *Leonardo e il leonardismo a Napoli e a Roma*, dir. par Alessandro Vezzosi, museo nazionale di Capodimonte de Naples et Palazzo Venezia de Rome, Florence, G. Barbera, 1983, p. 84 ; D. Arasse, *Léonard de Vinci...*, op. cit., p. 420-428 ; Catalogue de l'exposition *Leonardo e il mito di Leda. Modelli, memorie e metamorfosi di un' invenzione* dir. par G. Dalli Regoli, de R. Nanni et d'Antonio Natali, Palazzina Uzielli del museo leonardiano, Vinci, Silvana Editoriale, 2001.

35. R. P. Ciardi, *Gian Paolo Lomazzo...*, op. cit., p. 144.

36. Giovan Paolo Lomazzo, *Rime divise in sette Libri, nelle quali ad imitatione de' Grotteschi usati da' pittori, ha cantato le lodi di Dio... di pittori, scultori ed architetti*, livre III, Milan, 1587, p. 246, cité d'après Carlo Pedretti, « A sonnet by Giovan Paolo Lomazzo on the *Leda* of Leonardo », *Raccolta Vinciana*, XX, 1964, p. 374-378.

37. Giovan Paolo Lomazzo, *Idea del Tempio della Pittura*, Milan, 1590 (éd. par R. Klein, Florence, Istituto nazionale di studi nel Rinascimento, 1974, I, p. 24 et 25).

peinture et soit restée au stade du carton. L'arrière-plan y aurait seulement été esquissé, ce qui expliquerait les variantes que l'on rencontre dans les différents tableaux des *leonardeschi* sur le thème de la Léda³⁸. Par conséquent, l'œuvre qui est attribuée à Léonard dans la collection royale française correspond probablement à une version d'école, et non à un original en tant que tel. Après Lomazzo, Cassiano del Pozzo mentionne la *Léda* de Léonard dans la galerie des peintures à Fontainebleau : « 3º una Leda in piedi quasi tutta ignuda col cigno e due uova a piè della figura dalle guscia delle quali si vede esser usciti 4 bambini; questo pezzo è finitissimo, ma alquanto secco, in ispecie nel petto della Donna; del resto il paese e la verdura è condotta con grandissima diligenza, ed è molto per la mala via, perché, come che è fatto di tre tavole, per lo lungo quelle scostate vi han fatto staccare assai del colorito »³⁹. La description du savant romain permet d'avancer qu'il s'agissait d'une Léda debout, entourée des quatre œufs desquels sortent les enfants, c'est-à-dire une composition similaire aux versions conservées à Florence ou à Wilton House. En 1625, le panneau est en mauvais état de conservation. D'ailleurs, comme l'*Enlèvement de Proserpine*, ni Peiresc, ni Dan ne répertorient la *Léda* de Léonard à Fontainebleau, ce qui pourrait s'expliquer si ces deux peintures, en mauvais état de conservation, étaient dans une réserve⁴⁰. Cet état de conservation s'expliquerait-il par l'exposition du tableau dans les bains de Fontainebleau ? On sait en effet qu'une *Léda* était accrochée dans la première salle de repos des bains. Toutefois, les sources qui la décrivent ne sont pas assez précises pour conclure qu'il s'agissait bien d'une copie de la *Léda* de Léonard, et non d'une copie d'un autre tableau figurant les amours de Jupiter. François I^{er} avait effectivement acquis plusieurs œuvres sur ce thème. Il avait en sa possession une *Léda* de Léonard mais aussi une *Léda* de Michel-Ange, qui est également perdue, et une *Léda* de Rosso⁴¹. En définitive, dans l'état actuel des connaissances, il est impossible d'identifier quelle *Léda* était accrochée entre 1540 et 1600 dans l'appartement des bains. Quoi qu'il en soit, la *Léda* de Léonard est encore mentionnée à Fontainebleau en 1692 par d'Estrechy dans son inventaire des tableaux restés dans le cabinet des peintures de Fontainebleau : « Une Léda, peinte sur bois, de Leonnard de Vincy »⁴². Ainsi, était-elle encore à Fontainebleau à la fin du XVII^e siècle alors que la plupart des tableaux de la collection royale avait été expédiée à Paris. Après 1692, elle n'est plus jamais mentionnée dans la collection royale française. Le mauvais état de conservation explique sans doute sa destruction, à moins qu'elle n'ait subi un sort analogue à la *Léda* de Michel-Ange que François Sublet de Noyers, capitaine

38. Barbara Hochstetler Meyer, « Leonardo's hypothetical painting of Leda and the swan », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XXXIV, 1990, p. 279-294.

39. Rome, Bibliothèque vaticane, Barb. Lat. 5688, f° 193.

40. J. Cox-Rearick, *Chefs-d'œuvre de la Renaissance...*, op. cit., p. 124.

41. À Florence, en 1529-1530, Michel-Ange avait peint une *Léda et le cygne* pour Alphonse I^{er} d'Este. En novembre 1531, Antonio Nini l'apporte à Lyon pour essayer de la vendre à François I^{er} et la confie, en mai 1532, au trésorier du roi, Giuliano Buonaccorsi. Le souverain français l'acquiert en 1536. Le tableau, que le père Dan décrit en piètre état de conservation, a disparu mais il est connu par la gravure qu'en donne Cor-

nelis Bos entre 1537 et 1564. D'autres copies ont été réalisées en France, parfois même avant l'achat de l'original par le roi. Ainsi, en 1531, Rosso, l'interprète dans un dessin monumental conservé à Londres (Royal Academy of Arts). Cette feuille, trouvée dans l'atelier de l'artiste à sa mort en 1540, entre à cette époque dans la collection du roi. À ce propos, voir C. Scailliérez, *François I^{er} et ses artistes...*, op. cit., p. 19 ; J. Cox-Rearick, *Chefs-d'œuvre de la Renaissance...*, op. cit., p. 237-241 et 276-277 ; *Leonardo e il mito di Leda...*, op. cit., p. 164-165.

42. Félix Herbert, « Inventaire des peintures de Fontainebleau en 1692 », *Nouvelles archives de l'art français*, V, 1889, p. 174.

du château de Fontainebleau et superintendant et ordonnateur des bâtiments du roi, aurait brûlée à la demande d'Anne d'Autriche, connue pour sa pudibonderie⁴³. Quoi qu'il en soit, la destruction de la *Léda* de Léonard ne peut pas être imputée à Sublet de Noyers : il est disgracié après la mort de Richelieu en 1642 et meurt en octobre 1645, alors que la peinture du maître est encore mentionnée à Fontainebleau en 1692.

En définitive, il convient une fois pour toutes de restreindre la longue liste des œuvres de Léonard que la critique considère avoir été accrochées dans les bains de Fontainebleau entre les années 1540 et 1600. Seules deux œuvres s'y trouvaient assurément : le *Saint Jean-Baptiste/Bacchus*, dont le mauvais état de conservation s'explique sans doute par un accrochage prolongé dans les salles chaudes et humides des bains, et l'*Enlèvement de Proserpine*, qui a disparu, peut-être en raison d'une trop longue exposition dans les bains. À ces deux œuvres, il conviendrait d'ajouter la *Léda*, qui a elle aussi disparu, s'il s'agit bien de celle de Léonard. François I^{er} aurait-il sélectionné ces peintures parce qu'elles présentaient des sujets mythologiques ? Nous pourrions le penser. L'embellissement des murs des bains de Fontainebleau, qui était censé reproduire le décor des thermes antiques romains, privilégiait les thèmes issus de l'Antiquité. Or, parmi toutes les œuvres de Léonard, ou alors estimées telles, que le souverain possédait, seules le *Saint Jean-Baptiste/Bacchus*, l'*Enlèvement de Proserpine* et la *Léda* illustraient un mythe antique.

43. J. Cox-Rearick, *Chefs-d'œuvre de la Renaissance...*, op. cit., p. 241.