Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie
Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève
Band: 35 (1987)

Artikel: Le thème de Léda en sculpture
Autor: Roethlisberger, Marcel G.
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-728656

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 03.10.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Le thème de Léda en sculpture

Par Marcel G. ROETHLISBERGER

Cette étude, faite à la demande du Musée d'art et d'histoire, répond au désir suscité par l'acquisition de la Léda de Pradier de comparer cette pièce à d'autres du même sujet et de nous interroger sur sa place dans l'évolution du thème[1]. Il est bien connu que Léda est un des sujets favorits dans la peinture jusqu'au XIXe siècle en raison de son caractère potentiellement érotique, comme l'est également Danaë, une autre élue de Jupiter. En tant que mythe, la figure de Léda est très floue et n'apparaît qu'en passant dans la source mythologique la plus connue, Ovide, qui cite une tenture d'Arachné avec «Léda couchée sous les ailes du cygne» (VI:109), mais est mentionnée par des mythographes tels qu'Apollodore (Bibliotheca III, X, 5), Lactantius et Hyginus (dans les Fables). Le nombre des œufs et des enfants, leur paternité et même leur maternité, flotte dès le début. On ne représente jamais que l'épisode avec le cygne. Selon une version du mythe, la mise en scène veut que le cygne feigne d'être poursuivi par un aigle et cherche refuge auprès de la belle baigneuse. Le mythe ne donna guère lieu à des spéculations moralisantes chrétiennes. Quant à Danaë, elle aussi est pratiquement absente d'Ovide, n'y apparaissant que dans un seul vers comme la mère de Persée.

Les amours des dieux ne manquent pas d'autres scènes érotiques telles que l'enlèvement d'Egine par Jupiter (traité par exemple dans un tableau capital de Greuze), Jupiter et Antiope, Jupiter et Io, Jupiter et Sémélé, Priape et Lotis, et tant d'autres. Mais pour des raisons compréhensibles ces thèmes sont dans l'ensemble moins populaires que Léda et Danaë. Car le cygne ou la pluie d'or sont plus éloquents et satisfaisants pour l'œil que la flamme qui enlève Egine et qui détruit Sémélé ou que le nuage qui enveloppe Io; rien de plus particulier ne se passe avec Antiope; Europe n'est jamais qu'enlevée sur le dos du beau bovin, alors que l'acte d'amour avec le taureau dépasse les normes de la bienséance et reste tabou. Priape enfin est une divinité moins noble que Jupiter.

Il est pareillement compréhensible que l'histoire de Danaë – qui se compose de plusieurs épisodes – soit plus communément représentée que la figure de Léda. Danaë pouvait être comprise comme une préfiguration de l'Annonciation à la Vierge, ainsi dans maintes représentations du Moyen Âge tardif et dans le célèbre tableau de Jan Gossaert de 1526 à Munich[2]; la pluie d'or fait figure d'inspiration divine. Cet épisode de Danaë, à la fois noble et éloquent, fut ainsi représenté par les plus grands peintres de toutes les écoles (à l'exception de Rubens): le Corrège, Titien, Tintoret, Véronèse, Giulio Romano, Primaticcio, Floris, Annibale Carracci, Spranger, Goltzius, Bloemaert, Lebrun, Antoine Coypel, Tiepolo... En revanche, je ne connais pas un seul exemplaire de Danaë en sculpture, ni de Io ou de Sémélé, ce qui doit tenir à la difficulté, pour ne pas dire l'impossibilité technique de la représentation de la pluie ou du rayon de lumière divine (encore que rien de tel n'eût véritablement été hors de portée pour le Bernin ou les virtuoses de la sculpture allemande du XVIIIe siècle).

Le thème de Léda pose un obstacle plus sérieux – la perversité de l'amour entre l'être humain et l'animal, et l'allusion sexuelle inhérente à l'oiseau dans la langue et l'imagerie de toutes les cultures occidentales. Les quatre gros œufs pondus par Léda ne sont guère plus aisés à admettre. Si le thème n'eût jamais été traité, on en expliquerait facilement la cause. Or il est au contraire fort populaire en peinture comme en sculpture. Il est vrai que le cygne est d'une part un animal associé à Apollon, aux muses, à Vénus, dont le char est tiré par une paire de cygnes; d'autre part, son apparence élégante, formée d'un corps ovoïde, de splendides ailes et surtout d'un long cou flexible, le tout en blanc et d'une taille acceptable, plus petite que l'être humain mais toutefois de mesure à lui servir de partenaire valable, est parmi tous les animaux celle qui est le plus affinée au corps féminin, la plus séduisante aussi pour les artistes en vertu de ses formes rondes et sinueuses. On est donc loin de l'amour bestial entre l'être humain et l'animal tel que, pour ne citer que deux exemples, l'amour de Théophané pour Jupiter métamorphosé en bouc, ou, mieux encore, la passion conçue par la reine Pasiphae pour un taureau, passion satisfaite grâce à l'ingénieux artisan Daedalus qui positionna la femme dans une vache de bois et lui permit de cette manière d'engendrer le Minotaure – sujet illustré assez rarement en peinture (Giulio Romano au palazzo del Tè de Mantoue, et quelques autres).

Il existe d'ailleurs en art une autre union de la femme et d'un grand oiseau – celle de la chaste Hébé et de l'aigle Jupiter, thème populaire surtout dans la sculpture du XIXe siècle. Malgré le fait que l'aigle ne séduit aucunement Hébé, les sculpteurs ont joué sur le contraste entre la belle jeune femme et l'oiseau aux grandes ailes écartées et au bec menaçant. Je me limite à citer les Hébé sculptées de Pradier vers 1840, François Rude vers 1853-55, Jules Frances-

chi 1868, et Carrier-Belleuse 1869 (Hébé endormie) et 1886[3].

La fréquence du thème de Léda est due en grande partie au fait que les maîtres de la Renaissance, Léonard, Michelange, Raphaël, le Corrège et leurs suiveurs respectifs, l'aient tous traité. Un rappel des principaux tableaux de Léda comprend en outre en Italie la peinture pompéienne, Peruzzi (Rome, Farnesina, fresque de Léda assise, à ses côtés le cygne et deux enfants), Pontormo (Florence, Offices, 1556, Léda debout, avec quatre enfants), Vasari (fresque à Florence, Palazzo Vecchio), Tintoret (Florence, Offices), Maratti; en gravure Enea Vico (d'après Salviati), Bonasone, Beham, Aldegrever, Etienne Delaune; dans l'école flamande et hollandaise Ambrosius Francken, Rubens, van der Werff; chez les Français, l'école de Fontainebleau, Antoine Coypel (Glasgow), François de Troy, Boucher (Stockholm), Charles-Paul Landon (Louvre), deux étonnants portraits allégoriques en Léda par Pierre Gobert (Mlle de Blois; Madrid, Prado) et par Antoine Pesne (la danseuse Santina Olivieri); Louis Riesener (1840, Rouen), Narcisse Diaz (1846).

Il n'existe pas d'étude approfondie sur l'iconographie de Léda[4]. Je me propose de réunir ici quelques éléments pour l'histoire du thème en sculpture, domaine dans lequel nous ne disposons que de quelques articles et listes d'œuvres très fragmentaires. L'accès aux œuvres est particulièrement difficile pour le XIXe siècle; la plupart des pièces documentées ne sont pas repérables. Pour d'autres, parfois cachées dans des réserves de musées, il s'est avéré impossible d'obtenir des photographies, de sorte que les exemples qui suivent restent fort incomplets et ne concernent en plus que l'art français et italien. On trouvera en note une liste complémentaire d'œuvres[5].

Les types iconographiques comprennent les possibilités suivantes: essentiellement la limitation à la femme, le cygne n'apparaissant que comme une sorte d'attribut; ou l'image du couple, ou encore la mise en scène narrative avec nymphes accessoires, baignade ou description de l'entourage. L'épisode représenté est l'acte d'amour ou le jeu préliminaire (Léda qui badine insousciante, se défend du cygne, le protège, ou – rarement – l'attire). Quant à la pose, Léda est soit debout, soit assise (étendue, accroupie) ou couchée, le cygne étant à côté, derrière ou entre les jambes de l'héroïne. Toutes ces variantes ont été exploitées, sans préférence sensible d'époque ou d'école pour l'une ou l'autre. Dans la peinture de la Renaissance, la scène est souvent enrichie, par anticipation, de deux œufs nécessairement gros, dont sortent les enfants du couple – Castor et Pollux, Clytemnestre et parfois la belle Hélène (cette dernière née cependant, selon Pindare, de la semence mortelle du royal époux Tyndare reçue la nuit même de la rencontre avec Jupiter). Œufs et enfants ne réapparaissent après le XVIe siècle que dans de rares reprises historisantes du XIXe siècle. L'époque baroque représente Léda souvent assise, tandis que le groupe pittoresque apparaît surtout au XIXe siècle.

Léda a parfois comme pendant Danaë ou Ganymède, et ceci dès la sculpture grecque du IVe siècle, exceptionnellement Vénus et Amour (Donner), Andromède (Soldani), Pan et Syrinx (Clodion), Pandore (Labrador).

Le thème se trouve surtout dans la sculpture italienne et française. Aucune conclusion définitive quant à la fréquence est possible. Aucun des sculpteurs les plus renommés n'a créé une Léda importante en ronde bosse qui eût pu s'imposer comme point de référence: point de Léda chez les maîtres italiens du XVe siècle, ni chez Cellini, Giovanni da Bologna, Goujon, Vischer, Bernini, Algardi, Duquesnoy, Puget, Coysevox, Pigalle, Houdon, Flaxman, Canova, Thorwaldsen, Carpeaux, Rodin, Maillol...

La statuaire gréco-romaine créa le sujet dans le relief, la peinture de vase et dans de nombreux gemmes et camées. Le relief reproduit ici (fig. 1), un parmi plusieurs du même type, montre la femme debout, légèrement fléchie, l'oiseau, de taille identique, s'agrippe à ses hanches. Elle tente de s'en défendre en écartant d'une main le cou du cygne, protégeant son sexe de l'autre et serrant ses jambes (ainsi que le fait voir la vue de côté). Cette défense vigoureuse ne réapparaît guère dans les exemples depuis la Renaissance. L'autre type principal de la Léda antique est celle dite du Capitole: debout, une jambe appuyée sur une base, le bras élevé et tenant la draperie, le cygne sur son genou[6].

Bien que cette étude soit consacrée à la sculpture, on ne saurait en écarter certaines peintures célèbres, d'autant que les deux genres se tiennent souvent de près et que le point de départ se situe dans la peinture de la Renaissance italienne. Les illustrations médiévales de Léda sont rares,

1. Art hellénistique.
Marbre. Venise, Palais Ducal.

malgré la célébrité que le mythe garda dans la littérature de l'époque. Léonard de Vinci se place au début de la vague moderne pour Léda. Deux dessins élaborés de sa main (à Chatsworth et à Rotterdam) la montrent accroupie, à ses côtés, d'une part le cygne, d'autre part les enfants à peine sortis des œufs. Léonard est le seul artiste à représenter Léda accroupie, avec un genou dans l'herbe[7]. Un tableau analogue de l'école de Léonard, sans le cygne mais avec les quatre enfants groupés différemment, est conservé dans la collection du prince de Wied.

La version définitive de Léonard (fig. 2) montre le couple heureux debout (le cygne placé sur un petit tertre), contemplant les enfants à peine éclos des œufs. Peint à une date inconnue, emmenée par l'artiste à Fontainebleau, où François Ier l'acquit en 1525, l'original se détériora par la suite et disparut après 1694, mais il nous est connu – et fut certainement connu de Pradier – par des copies d'école. Celles-ci diffèrent entre elles, principalement celle de la Galleria Borghese à Rome, avec les seuls Castor et Pollux et le cygne entièrement blanc.

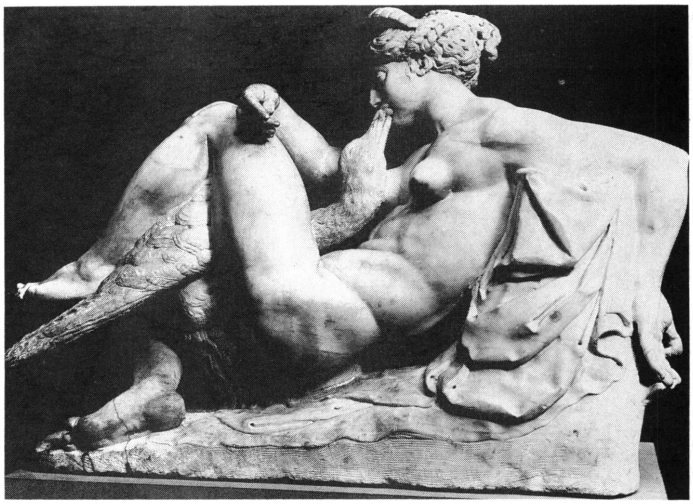
Cette invention de Léda devait déterminer pour des siècles la représentation du corps féminin dans un *contrapposto* compliqué. On ignore les circonstances qui donnèrent lieu à la création de cette œuvre (une initiative de l'artiste?), comme on ignore la signification qu'avait pour Léonard cette image troublante de la fécondité, fruit de l'union entre l'oiseau divin et la femme symbolisant peut-être la terre. Un point de référence antique pour Léda aurait pu être la statue de la *Vénus au bain*, debout, flanquée d'un dauphin en pose verticale, telle qu'elle existe en particulier dans la *Vénus Mazarin* du Musée Getty[8]. L'analogie entre la Léda de Léonard et cette statue ne réside pas dans le thème – le dauphin de Vénus ne fait que figure d'attribut – mais dans la forme.

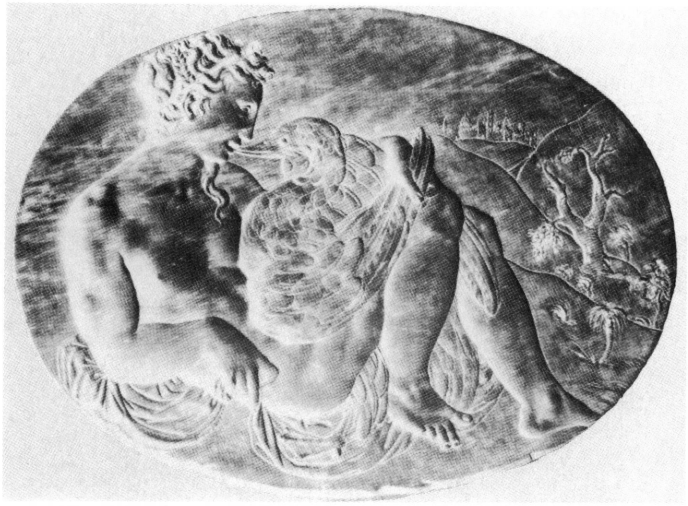
Raphaël copia la figure de Léda et du cygne créée par Léonard dans un beau dessin à la plume aujourd'hui à Windsor.

Le hasard veut que la seconde Léda de la Renaissance italienne, une peinture de Michelange, soit également perdue. Fait à Florence en 1529, d'abord destiné au duc Alphonse Ier d'Este mais jamais livré, le carton original fut donné par Michelange à son élève Antonio Mini, qui l'emmena en France. Il disparut par la suite. La version la plus fidèle en est la gravure de Cornelis Bos qui montre à côté de cette Léda couchée les deux œufs, comme chez Léonard, et trois enfants. De nombreux suiveurs jusqu'à Rubens, Liotard (œuvre perdue), Carrier-Belleuse (fig. 38) la copièrent avec plus ou moins de fidélité. Parmi eux un sculpteur, Bartolommeo Ammanati (fig. 3). Sa pièce correspond essentiellement au tableau de Michelange, avec des différences dans la tête plus droite, les mains plus molles, le cou du cygne moins sinueux. Si la composition de Michelange évoque le relief sculpté, le marbre d'Ammanati, quoiqu'en ronde bosse, a lui aussi un caractère de relief qui ne présente qu'une seule face principale.

2. D'après Léonard de Vinci. 132 × 78 cm. Rome, collection d'Etat.

3. Bartolommeo Ammanati. Marbre. Florence, Museo Nazionale.





4. Pierino da Vinci. Marbre. Berlin-Dahlem.

5. Le Corrège. 152 × 191 cm. Dresde.

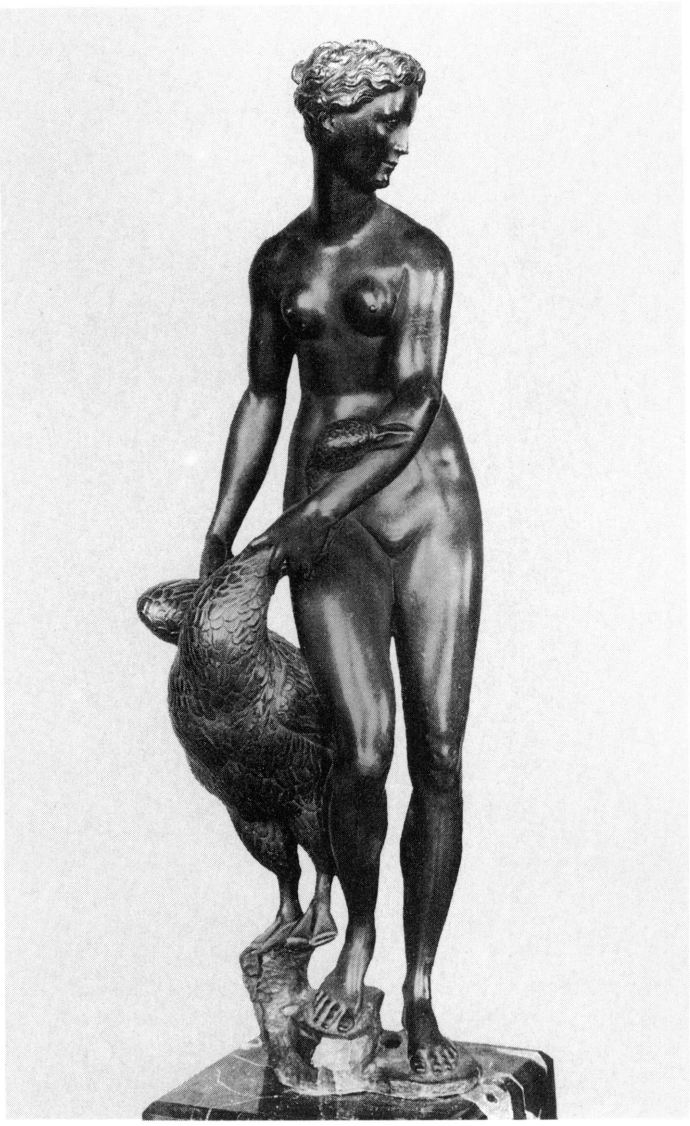
Michelange se voulait aussi différent que possible de Léonard. Il n'hésita pas à représenter le moment de l'accouplement, la femme colossale mi-couchée mi-assise, la jambe du côté spectateur repliée, le tout à la manière du «Jour» des tombeaux médicéens, le cygne entre les cuisses écartées, battant de ses immenses ailes et baisant la bouche de Léda. Pour des raisons techniques le sculpteur fut obligé d'omettre le battement des ailes, d'où son cygne apparaît mièvre. L'image monumentale de Michelange se compose du cygne à l'allure dramatique et de la femme qui est somme toute peu convaincante dans son énorme carrure, sa passivité et l'ensemble de sa pose tendue; sa tête s'avance, le bras est étiré vers l'arrière. A la différence de Léonard, Michelange montre l'union la plus intime entre le dieu et le mortel. Il ressent cette union comme une métaphore de la mort, ce qui explique son intérêt pour le thème. Cette conception de l'amour divin pour l'homme, aussi bien que l'image elle-même, remonte à l'antiquité, à travers la doctrine néoplatonicienne qui interprète le mythe en clé païenne et chrétienne et marqua profondément Michelange[9]. La spiritualisation de l'amour est aussi la raison pour laquelle l'œuvre n'est pas perçue comme une image érotique.

Des échos de la composition de Michelange se trouvent encore dans un relief attribué à Tiziano Minio (1517-52), où un satyre s'introduit dans la scène du côté des pieds de Léda en tirant un rideau de fond[10], et dans un autre de Pierino da Vinci (1531-54), le neveu de Léonard, qui mourut tôt (fig. 4)[11]. On y voit le motif nouveau, mais peu heureux, des ailes du cygne retenues par la main de Léda.

Le quatrième grand maître de la haute Renaissance, le Corrège, créa à son tour vers 1530-33 un chef d'œuvre du thème – l'image très différente de la joyeuse baignade dans un beau paysage, avec Léda entourée d'une demi-douzaine de compagnons (fig. 5). Elle est assise au centre, divertie par le cygne entre ses jambes. Deux enfants, sans doute les siens, se trouvent à côté d'elle. Conformément à la personnalité du Corrège, l'approche amoureuse est représentée avec une grâce qui restera le point de repère pour beaucoup d'œuvres, surtout du XVIIIe siècle. Le tableau est le pendant d'une Danaë (Rome, Galleria Borghese); deux autres amours de Jupiter, Io et Ganymède, s'y ajoutent[12].

Le sculpteur florentin Baccio Bandinelli (1493-1560), concurrent classiciste de Michelange, reprit dans une de ses rares statuettes (fig. 6) la Léda de Léonard en image de miroir, plus étirée, plus académique, moins dense. Par comparaison, la peinture de Léonard apparaît plus fortement modelée que la sculpture. Chez Léonard, Léda se tourne vers ses enfants; ici, sans les enfants, la tête détournée perd de sens et équivaut à un manque d'intérêt de la femme pour l'oiseau. Bandinelli réduit aussi les dimensions du cygne, comme le fera plus tard Pradier. Il semblerait que le rival de Bandinelli, Benvenuto Cellini (1500-71), fit en 1559 un petit marbre aujourd'hui inconnu d'une Léda avec les quatre enfants, probablement un relief. Un autre suiveur de Michelange, Vincenzo de Rossi (1525-87), fit, selon Baldinucci[13], une Léda en marbre qui se trouva plus tard à Rome dans la collection de Pierluigi Farnese.

Le thème est d'autre part absent du Titien et de Véronèse (mais présent chez le Tintoret). Le Titien, auteur d'un superbe enlèvement d'Europe, jugeait-il l'amour de la femme et du cygne un thème peu propice à la mise satisfaisante en image, ou cette absence n'a-t-elle pas de raison explicite? En revanche, il paya son tribut à la Léda de Michelange, puisque sa célèbre Danaë en reprend précisé-



6. Baccio Bandinelli. Bronze, 31 cm. Florence, Museo Nazionale.

ment la pose. C'est par ce chef-d'œuvre tardif du maître vénitien, dont plusieurs versions sont connues, que l'invention de Michelange aura un rayonnement supplémentaire.

Par la suite le motif des œufs et des enfants en train d'en sortir, motif délicat à admettre parce que trop terre à terre, ne réapparaît presque plus. Les mythes de la fécondité et de l'union de l'homme avec dieu sont remplacés par l'anecdote ou l'amour insolite, plus souvent représentés par l'approche du cygne, la juxtaposition des deux partenaires et le badinage amoureux, que par l'acte de la fécondation. Ce n'est plus le roi des dieux qui envahit la scène, mais la jeune femme qui se divertit avec un petit animal.

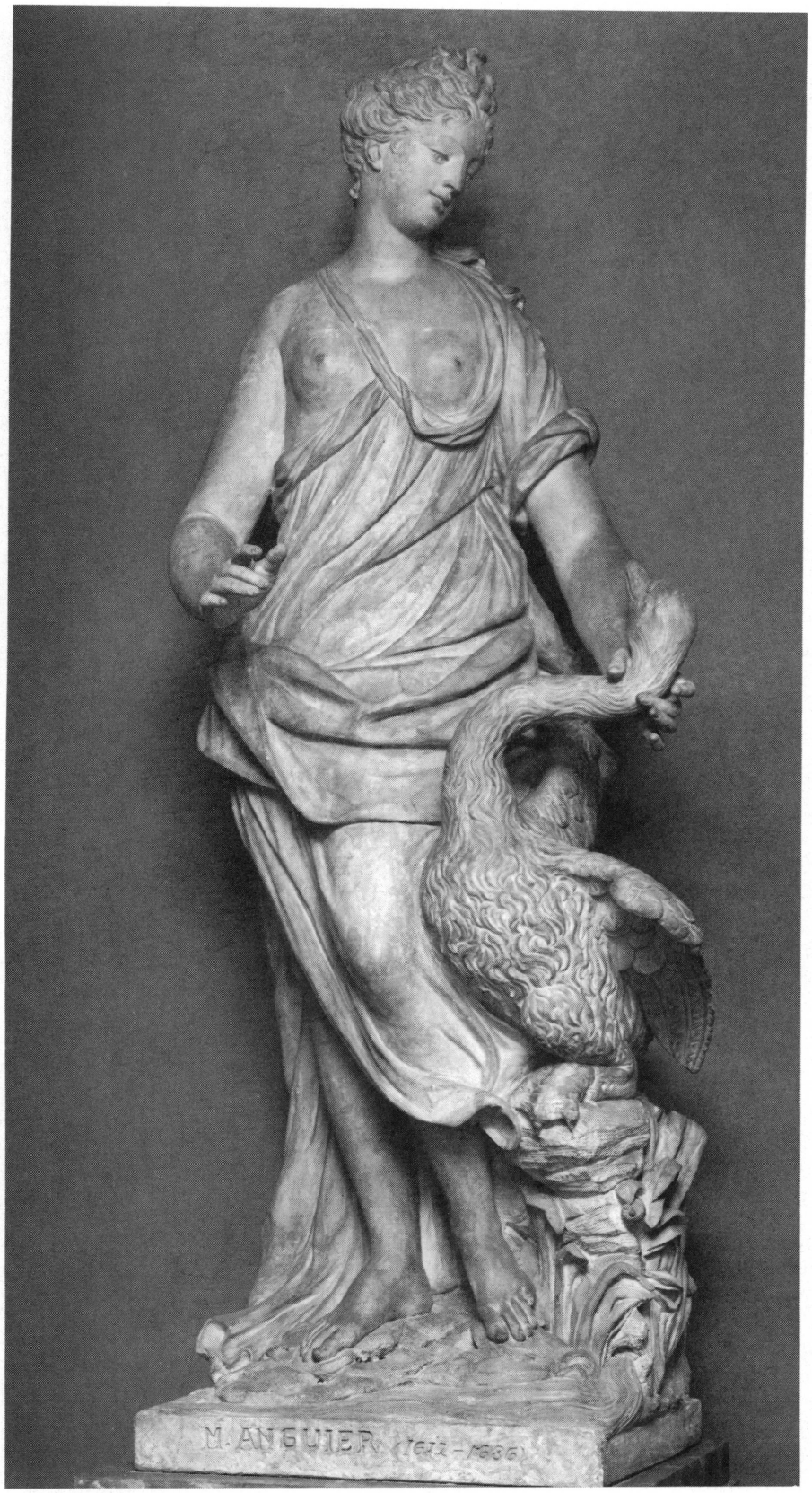
Nicolo Roccatagliata, actif de 1593 à 1636, est l'auteur d'une statuette de bronze qui montre Léda assise sur un siège et portant le cygne (fig. 7)[14].

Le thème fit fortune chez des sculpteurs français du XVIIe siècle qui furent, comme leurs collègues peintres, si fortement marqués par l'école romaine. Jacques Sarrazin (1592-1660), qui passa environ dix-huit ans à Rome avant son retour à Paris en 1628, est l'auteur d'une Léda de grandeur naturelle, mi-assise mi-debout, ayant l'aspect d'une divinité antique (fig. 8). Elle offre sa protection à l'oiseau, auquel un petit amour tient lieu de pendant[15].

Un autre maître d'orientation classique et courtoise, Michel Anguier (vers 1612-1686), passa la décennie de 1641 à 1651 dans l'atelier du grand Algardi à Rome. Il est l'auteur d'une Léda de grandeur naturelle, datée de 1654 et encore plus fortement empreinte de l'art de la Rome antique (fig. 9)[16]. Léda est élancée et en grande partie recouverte de sa tunique. Sa main droite exprime la délectation, de sa gauche elle tient le cou du cygne auquel elle donne refuge,

7. Nicolo Roccatagliata. Bronze. Vienne.

8. Jacques Sarrazin. Marbre, 160 cm. New York, Metropolitan Museum of Art.



9. Michel Anguier.
Pierre. 218,5 cm. 1654.
New York, Metropolitan Museum of Art.

10. France, XVIIe siècle. Bronze, 80 cm. Propriété privée.

11. France, vers 1690. Muse. Bronze. Autrefois Heim Gallery (London) Ltd.

12. Faïence danoise, 1754-61. Frederiksborg, château.

13. Gravure de Lindemann d'après Simon Hurtrelle.

afin de le contempler, tandis que celui-ci la charme en étendant une aile autour d'elle. Cette statue fit probablement partie de la galerie des dieux et déesses faite pour le château de Saint-Mandé près de Vincennes, la première résidence du surintendant des finances Nicolas Fouquet.

Deux autres exemples appartiennent à l'art français du XVIIe siècle. Un petit bronze anonyme (fig. 10) montre Léda dans un mouvement bien imaginé de surprise. Le cygne s'avance depuis derrière. A ses pieds un petit enfant dans lequel il faut, malgré l'absence d'ailes, voir un amour. Dans une statuette de bronze (fig. 11), la femme est drapée à l'antique, tenant dans ses mains un petit cygne. Est-ce bien une Léda? Il est vrai qu'il existe des prototypes anciens assez semblables, mais un peu moins drapés. D'autre part, le pendant de cette pièce est une vestale entièrement recouverte de sa tunique, ce qui suggère que la femme au cygne est dans ce cas une muse. Il convient d'avoir présent à l'esprit que le cygne peut être l'attribut des muses, qu'il habite la source castalienne et qu'il incarne parfois l'esprit d'un poète.

14. Jacques-Antoine Arlaud. Plume et bistre, rehauts de lavis gris sur pierre noire, 320 × 203 mm. Genève, Musée d'art et d'histoire, Cabinet des dessins.

16. Jean Thierry. Bronze, 80 cm. Propriété privée.

C'est sous la génération suivante des grands décorateurs de Versailles, François Girardon et Antoine Coysevox, que la sculpture française s'épanouit dans le sens plein du baroque. Nous ne leur connaissons pas de Léda, mais une importante statue de marbre de ce sujet fut créée pour Versailles par Corneille van Cleve (1645-1735): très étirée, légèrement drapée, dans un mouvement souple, retenant le cou du cygne qui ouvre ses ailes derrière elle. L'original est perdu mais nous est connu par une gravure de Louis Desplaces, par une réduction en bronze de 1719 à l'Albertinum de Dresde due à Jean-Joseph Vinache, par une version en pierre de 1734 au parc de Bruxelles due à Jean-Baptiste van der Haeghen, enfin par des versions en faïence danoise de Kastrup, 1754-61 (fig. 12) et d'autres en porcelaine[17].

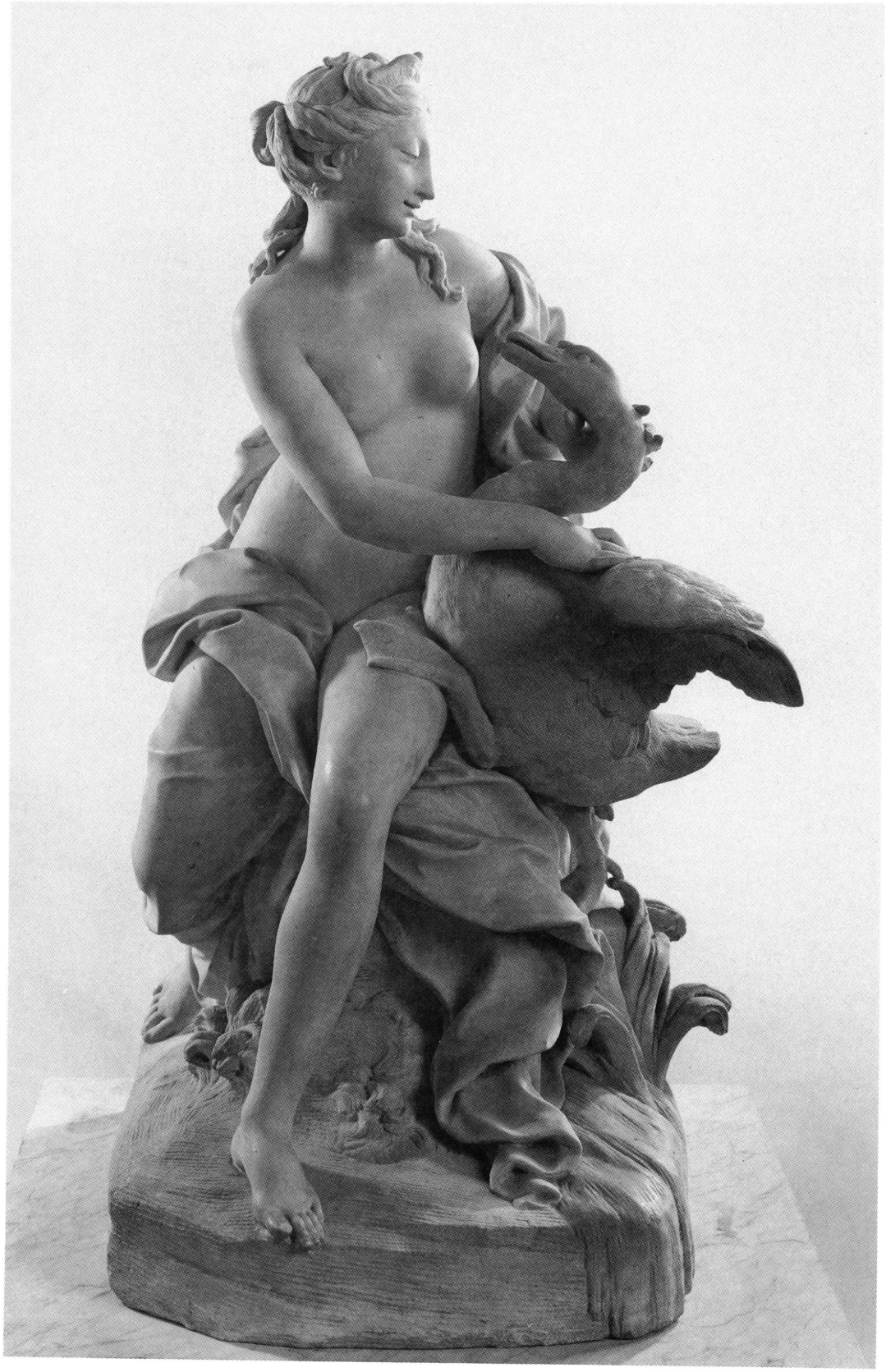
Un groupe de marbre de Simon Hurtrelle (1648-1724), datant de peu après 1715, ne nous est connu que par une gravure de 1773 (fig. 13)[18]. C'est désormais la scène de genre, les trois acteurs assis par terre – Léda, un petit cygne (quasiment une oie) à ses côtés, un petit amour qui l'avertit.

A la même époque appartient un dessin du peintre Jacques-Antoine Arlaud (1668-1743), présenté ici parce qu'il s'agit de la première apparition du thème chez un artiste genevois (fig. 14). Reprenant quelque peu l'idée du Corrège, Arlaud assied Léda contre un arbre, le cygne entre ses jambes[19].

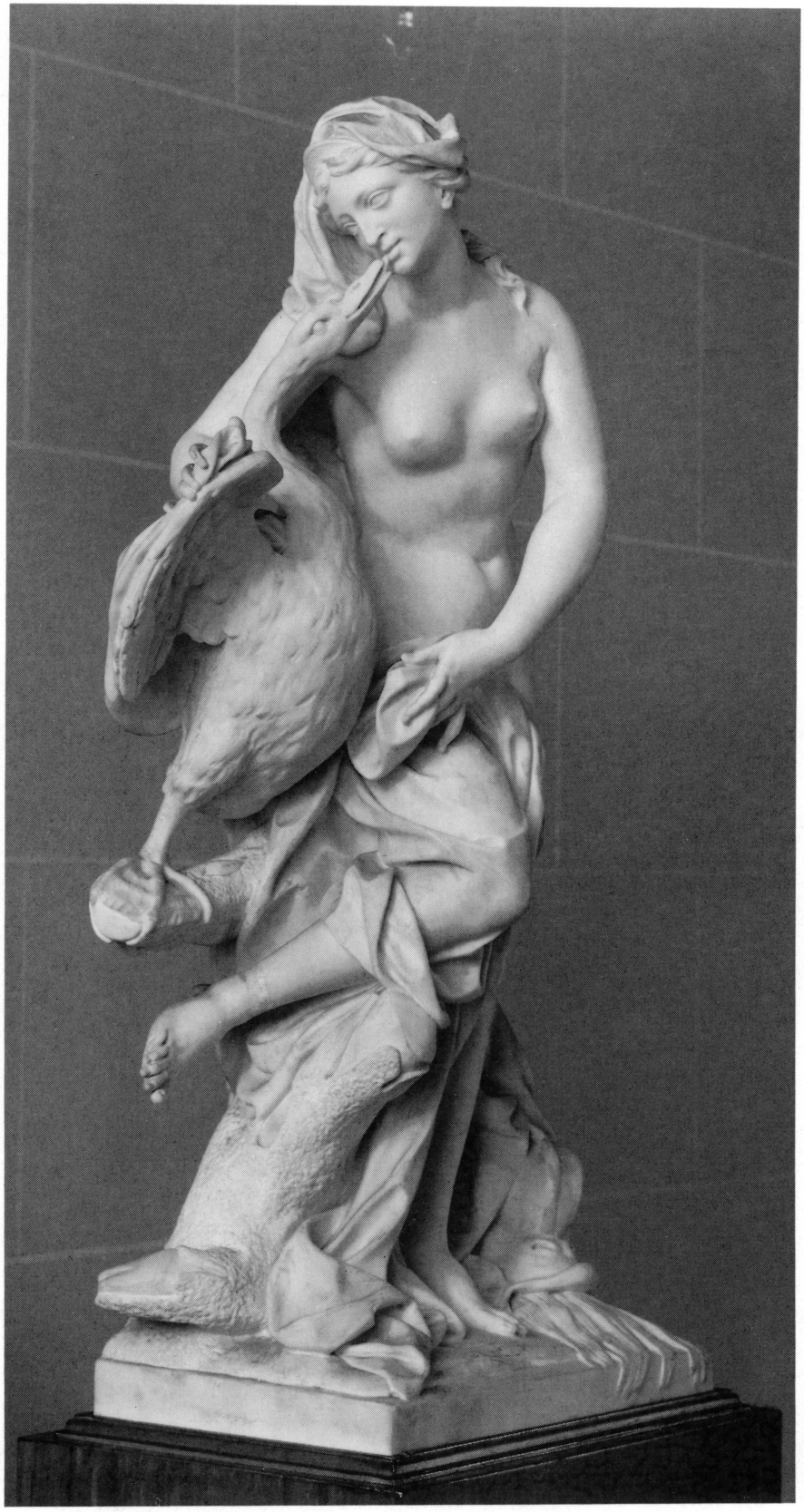
Une pièce mignonne est le marbre de Jean Thierry (1669-1739) qui servit de pièce de réception à l'académie en 1717 (fig. 15). Contemporaine de Watteau, c'est une œuvre dans la grande tradition de Coysevox et de Nicolas Coustou, les maîtres de Thierry, et à travers eux, en dernier ressort, du Bernin. Elle dérive des grandes statues de Couston faites en 1710 pour Marly (au Louvre), en particulier de la Nymphe à la Colombe et de la Nymphe de Diane. Comparée à Anguier, la mise en scène est plus dégagée et frivole. Le groupe est conçu avec beaucoup de fantaisie et de justesse. Léda, très lisse et polie, est pleine de mouvement, à moitié découverte par une draperie qui se fait autonome, sa tête royale est couronnée d'un diadème, une jambe est repliée en arrière. Elle est appuyée sur un tertre orné de quelques plantes aquatiques – un motif déjà présent chez Anguier et repris plusieurs fois par la suite – et s'intéresse au cygne qui lui fait du charme. La vue de dos est plus agitée, consistant en une draperie, des feuillages et la chevelure. J'en reproduis aussi un bronze (fig. 16), le seul connu, qui pourrait fort bien avoir été coulé par l'artiste lui-même, car on sait qu'il a également travaillé le bronze et le plomb.

Dans le sillon direct de cette pièce nous trouvons une autre œuvre magistrale, le marbre de Christophe-Gabriel Allegrain (1710-95), le beau-frère de Jean-Baptiste Pigalle (fig. 17)[20]. Il retourne à la pose debout, se sert d'un tronc d'arbre pour y appuyer une jambe de Léda et surtout le cygne, et agrémente la base d'un dauphin. Le motif de l'arbre est ingénieux mais encombrant et n'a pas été suivi.

Le thème fut sans doute répandu dans la sculpture baroque italienne, mais peu d'exemples ont été repérés. S'il manque chez les grands maîtres de l'école romaine (où le thème du lien insolite entre l'être humain et l'animal était



15. Jean Thierry. 1717.
Marbre, 81 cm.
Paris, Louvre.



17. Christophe-Gabriel Allegrain.
Marbre, 87,5 cm. Propriété privée.

largement satisfait par le groupe omniprésent de la louve allaitant Romulus et Rémus), il est présent chez un des plus grands florentins, Massimiliano Soldani-Benzi (1656-1740). Il créa vers 1710-20 un groupe fort pittoresque de bronze laqué sur base de marbre, différent de toutes les autres représentations (fig. 18). On y voit Léda nue, en baigneuse, appuyée sur un rocher contre un arbre, tandis que le cygne aux ailes écartées et surmonté d'un petit amour gesticulant est perché sur un rocher et s'approche par le haut. Cette pièce a comme pendant un groupe analogue avec Andromède et le dragon[21].

Une autre œuvre florentine est une paire de bronzes – technique préférée de cette école – de Léda avec le cygne (fig. 19, 20) et de Ganymède avec l'aigle. Elle est attribuée à Giuseppe Piamontini (1664-1742), qui pratiqua le bronze surtout dans la dernière partie de sa vie, mais le nom de son élève Antonio Montauti (mort après 1740) a également été proposé[22]. Le motif nouveau est le nuage turbulent qui encercle la figure sur toute sa hauteur comme une espèce de tornade et sert de base au cygne qui est de taille modeste. Très habilement imaginé dans le cadre de cette petite statue, le nuage n'est toutefois pas requis par le thème et n'a pas été repris par d'autres artistes.

Dans l'école allemande du XVIIIe siècle, Georg Raphael Donner (1693-1741) modela une Léda mince, vaguement assise sur un rocher, se découvrant et caressant l'oiseau qui reste discret malgré ses ailes étendues (fig. 21). Cette statuette fait pendant à une de Vénus et Amour et à un groupe de trois femmes drapées avec des fleurs et des fruits[23].

Nous avons déjà vu que le thème existe également dans le domaine de la porcelaine et du biscuit. Le groupe en porcelaine de Chelsea du flamand Joseph Willems (décédé en 1766), qui fut actif d'abord à Bruxelles et Tournai, puis longtemps à la manufacture de Chelsea (fig. 22), contient les mêmes motifs que celui de Hourtrelle, mais disposés en pyramide[24]. Un biscuit de Sèvres de 1764 par Etienne Falconet (1716-91) (fig. 23) est la copie d'un tableau de Boucher de 1741 (à Stockholm, acquis après 1742 par la reine de Suède). Par nécessité technique le sculpteur dut replier les bras et jambes afin de les unir au tronc de la sculpture. Tout en différant dans le détail, Boucher s'inspira du modèle du Corrège en montrant Léda en compagnie d'une nymphe.

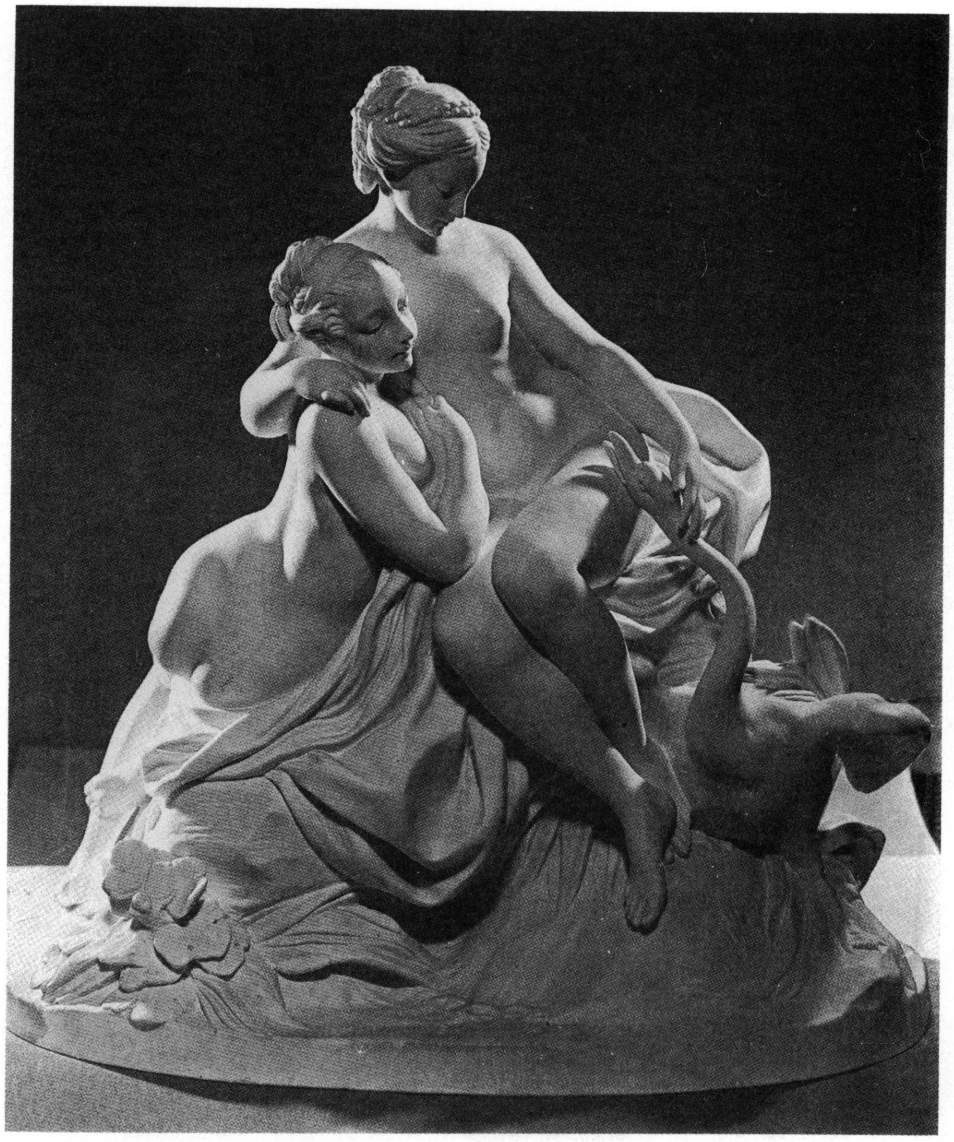
Une Léda fort différente apparaît dans le petit marbre qui est traditionnellement attribué au même Falconet

18. Massimiliano Soldani. Bronze, 50 × 64 cm. Propriété privée.

19, 20. Attribué à Giuseppe Piamontini. Bronze, 47 cm. Minneapolis, Institute of Art.

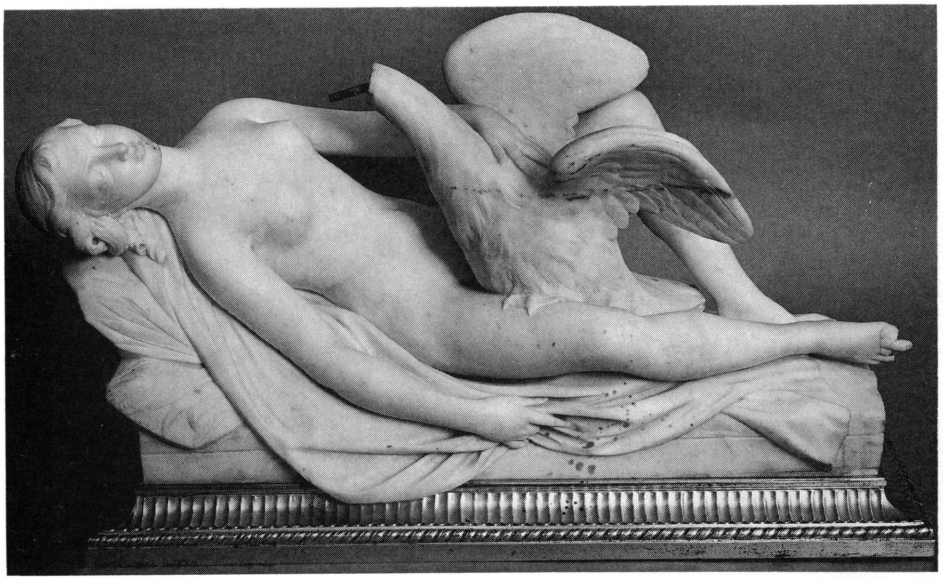
21. Raphael Donner. Plomb, 29,5 cm. Propriété privée.

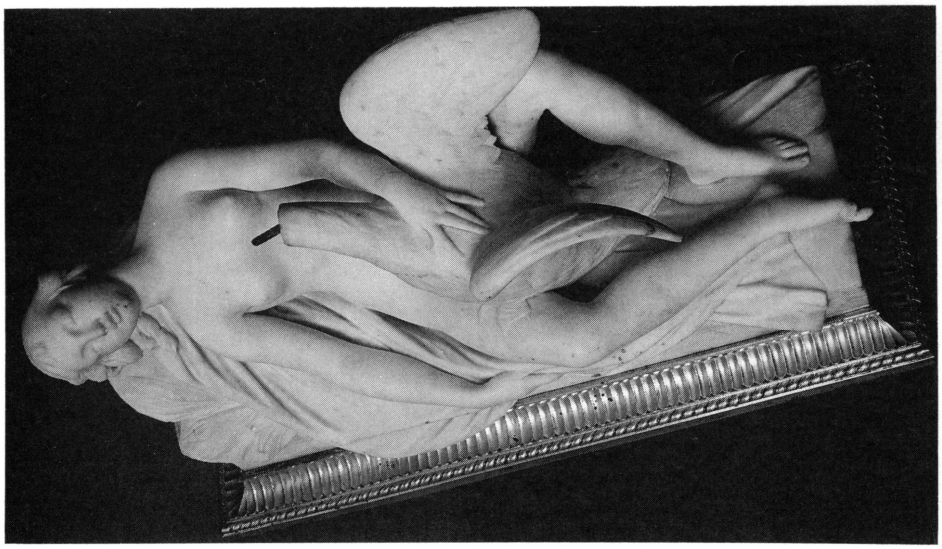
22. Joseph Willems. Porcelaine de Chelsea, 1763.



23. Etienne Falconet d'après Boucher. Biscuit de Sèvres, 1764.

(fig. 24, 25, sur monture du XVIIIe siècle). Léda y est étendue sur un matelas, la tête penchée en arrière, les yeux fermés. Elle semble passive, tout en serrant l'oiseau contre son ventre. Le bec du cygne, à présent cassé, devait comme dans d'autres pièces rejoindre la bouche de Léda. Cette œuvre semble être la première à exploiter le potentiel érotique du thème, surpassé un siècle plus tard par la pièce de Feuchère. Il faut en effet se rendre compte que l'acte d'amour entre homme et femme (ou entre un dieu classique en figure humaine et un partenaire humain) était, après l'antiquité, tabou, à moins de donner explicitement dans la pornographie, comme c'est le cas par exemple de certaines gravures de l'école de Fontainebleau ou d'Agostino Carracci. Les amours des dieux en apparence humaine ne sont jamais représentés sous forme d'accouplement[25]. Cependant le cygne ne tombait pas sous les lois de la bienséance. De surcroît, l'artiste pouvait dans ce cas se concentrer sur l'expression de la femme en extase, vu que l'expression de l'oiseau n'intéresse pas. Mais ce nouveau thème (dont les seuls précurseurs, mais combien importants, sont la Io du





24, 25. Etienne Falconet.
Marbre, 50 cm de long.
Paris, Galerie Ratton-Ladrière.

Corrège et, dans le registre spiritualisé, la Sainte-Thérèse du Bernin) ne signifie pas pour autant une libération sexuelle de la femme. Celle-ci reste au contraire un objet de délectation pour le spectateur mâle[26].

On pouvait également s'attendre à trouver le thème chez Clodion (1738-1814). On lui doit en effet une de ses charmantes terres-cuites (signée, 19 × 37 cm) qui montre Léda couchée contre un rocher, couverte par l'oiseau, le tout servi sur une base ovale. La pose est comparable à celle de Falconet, mais moins stylisée. La texture sensuelle et le vérisme de l'ensemble sont les marques distinctives de l'art de Clodion. Le Louvre possède en outre de sa main un relief sur lequel Léda, debout dans un paysage aquatique et accompagnée de nymphes, se défend faiblement contre l'approche du cygne aux ailes ouvertes[27].

Une autre variante de la pose couchée se trouve dans un bronze de Lorenzo Bartolini (1777-1850) (fig. 26), avec la différence que le cygne surgit à côté de Léda, ce qui donne à la pièce un caractère moins sensuel et une qualité de relief. La femme est étendue sur une draperie placée par

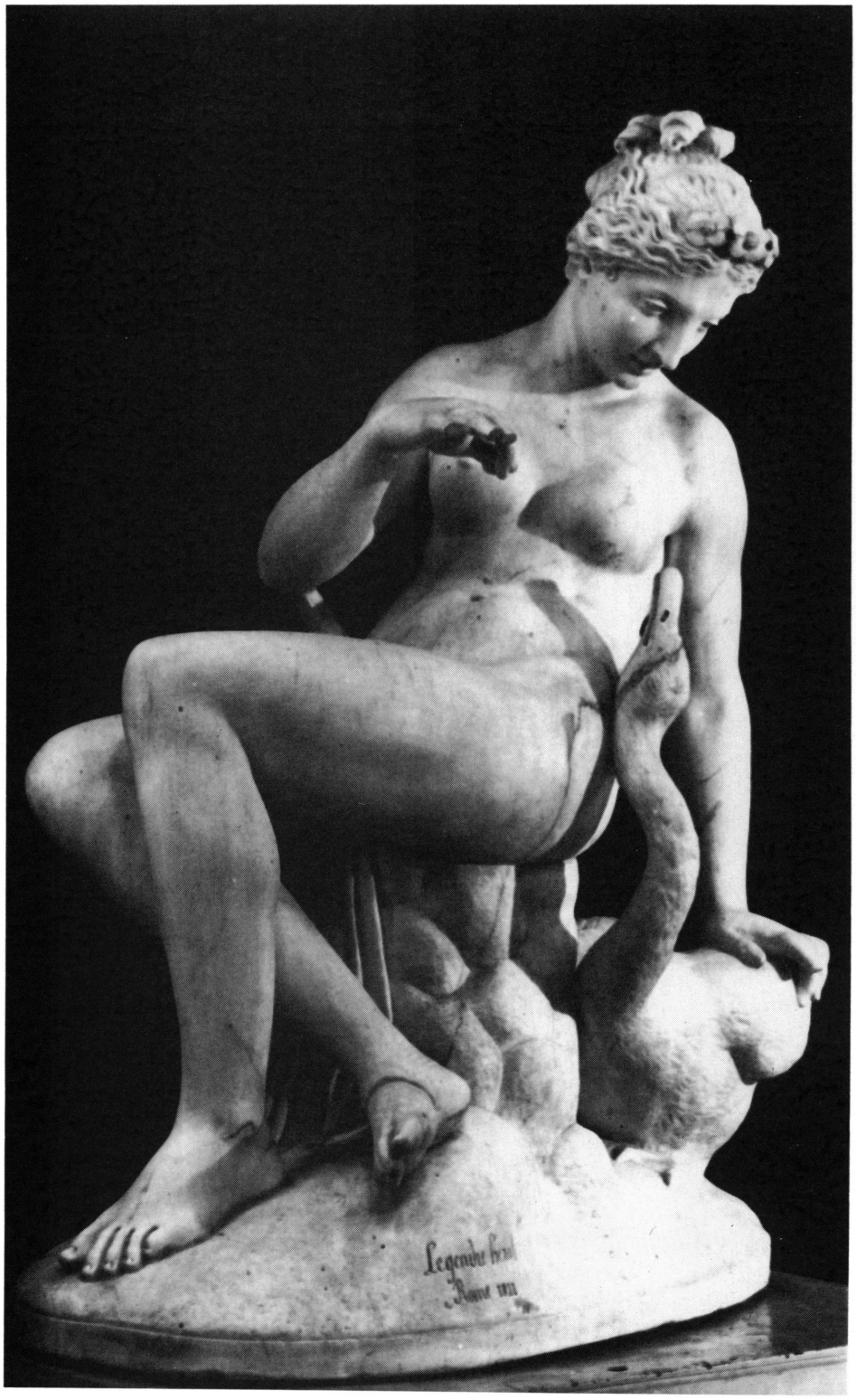
26. Lorenzo Bartolini. Bronze, 28 × 42 cm. Autrefois Heim Gallery (London) Ltd.

terre, avec des roseaux et un fragment de rocher sous sa tête.

Une œuvre importante du début du XIXe siècle est le grand relief de Léda couchée du très jeune Achille Valois (1785-1862), signée de 1807, (120 × 180 cm), qui se trouve depuis 1863 sur la face postérieure de la fontaine Médicis au Jardin du Luxembourg à Paris (modèle au Salon de 1822).

Le sculpteur lyonnais Jean-François Legendre-Héral (1796-1851) créa en 1821 à Rome une Léda assise, nue, jouant avec le petit cygne qui s'approche d'elle depuis derrière (fig. 27) (Salon de 1822). Le goût de l'époque pour la sculpture de l'antiquité romaine ressort particulièrement en comparaison avec l'œuvre de Thierry d'un siècle plus tôt.

On se rapproche ainsi du temps de Pradier (1790-1852), dont la Léda date de 1849-50. Charles-Emmanuel-Marie Seurre (1798-1858), prix de Rome de 1825, fit pendant son séjour italien un marbre de Léda en pied, exposé en 1830 à Rome, en 1831 au Salon de Paris, où il fut acquis par l'Etat et placé au palais de Saint-Cloud, puis au Palais Royal. Disparue ensuite, elle nous est connue par une gravure de Nor-



27. Jean-François Legendre-Héral. Marbre, 119 cm. 1821. Lyon, Musée des Beaux-Arts.

28. Gravure de Normand d'après Charles Seurre, 1831.

29, 30. Jean-Jacques Feuchère. Bronze, 18 × 22,5 × 12,5 cm. Vers 1840-50. Propriété privée.

mand fils (fig. 28) publiée par Tardieu en 1831. La pose de la figure dérive de la Vénus de Cnide du musée du Vatican. Il est permis de penser que cette statue influença Pradier, l'ainé de huit ans de Seurre, pour sa Chloris de 1847[28] et sa Léda. Un ruban d'or qui servait d'attache au manteau était destiné à cacher une veine du marbre[29].

Une autre œuvre que Pradier devait connaître est celle de son jeune élève Antoine Etex (1808-88), qui exposa au Salon de 1835 un groupe de marbre de Léda de grandeur naturelle. Selon une ancienne photographie, Etex choisit la pose unique de Léda à genou, couverte par le cygne. L'original fut vendu par l'artiste à M. Odiot, une réplique de marbre et trois réductions (deux bronzes, un marbre au Salon de 1861) sont également documentées, mais aucune de ces œuvres n'est connue à présent, même par une photographie. Il est à noter qu'un des dessins préliminaires de

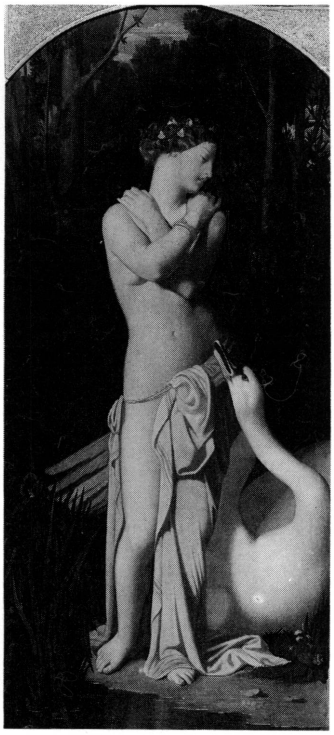
Pradier pour sa Léda montre comme première pensée, ensuite abandonnée, une petite Léda agenouillée pressant contre elle le cygne qui est entre ses jambes (voir article Claude Lapaire, p. 58).

Il est fort probable qu'une autre Léda d'un artiste plus jeune et très proche de Pradier précède de quelques années la sienne: le petit bronze signé de Jean-Jacques Feuchère (1807-52) (fig. 29, 30). Cet auteur d'ennuyeuses sculptures décoratives monumentales, fit aussi de petites œuvres intimes et personnelles, dont ce bronze. Recourbée sur elle-même dans une pose précaire, appuyée uniquement sur ses fesses, un pied et une main, la tête penchée en arrière, les yeux fermés, Léda étreint le cygne dont le cou décrit une grande courbure[30]. La statuette, fort populaire en vertu de son modernisme étonnant et, en tout premier lieu, de son érostisme suggestif, existe en de nombreux exemplaires souvent signées à tort du nom plus important de Pradier[31].

Il faut enfin tenir compte des très nombreuses *Léda* peintes qui peuvent avoir animé les sculpteurs. Je me limite à un seul exemple, celui du peintre aujourd'hui presqu'inconnu Edmond de Labrador (né en 1821), de 1848 (fig. 31), pendant d'une Pandore[32]. Ces deux personnages, qui n'ont point de lien thématique, sont immobiles, d'un classicisme ingresque proche d'Amaury-Duval.

La Léda de Pradier[33], faite en 1849-51 – l'artiste avait alors soixante ans – (plâtre original de 44 cm reproduit à la page 59), s'inscrit donc dans une tradition bien établie que

32. James Pradier. Plâtre, 44 cm. Angers, Musée (cliché Musées d'Angers).



31. Edmond de Labrador. 125 × 60 cm. 1848. Bordeaux, Musée des Beaux-Arts.

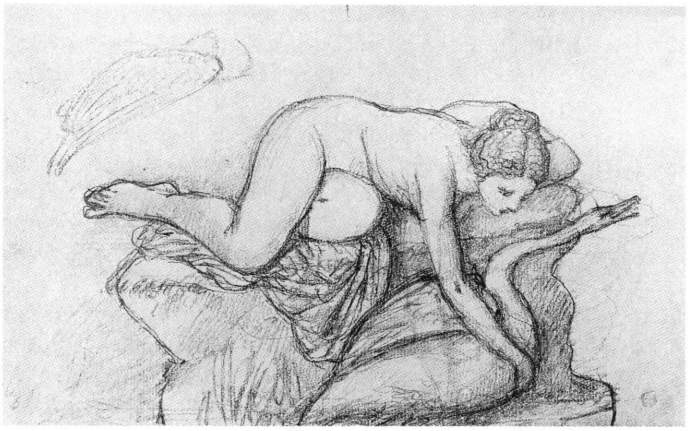
l'artiste respecte à tous égards en se référant à la pièce de Seurre, mais aussi au tableau de Léonard (avec lequel il partage en particulier le motif d'une aile du cygne qui enveloppe par derrière les jambes de la femme). Les dessins préparatoires sont étudiés et reproduits dans l'article de C. Lapaire. Ils montrent que Pradier avait d'abord envisagé de placer le cygne sur une base plus haute, un peu comme dans la statuette de Piamontini. Je reproduis également un exemplaire postérieur du plâtre (fig. 32)[34].

La version finale de la statue, de 1850, en format plus grand (66 cm), est en ivoire, or, argent et turquoise. L'exécution en est due aux soins de l'orfèvre renommé F.-D. Froment-Meurice, qui œuvra en étroite collaboration avec Pradier, seul signataire de la pièce. La technique chryséléphan

tine déplace la figure définitivement de la sphère du mythe vers celle de la préciosité. Comme le fait remarquer Claude Lapaire, l'inspiration immédiate pour le choix de cette technique pouvait partir de la reconstitution monumentale de la Minerve de Phidias commandée dès 1846 à Pierre-Charles Simart par le duc de Luynes et toujours conservée au château ducal de Dampierre[35]. Selon un article de P. Burty sur Froment-Meurice paru dans la *Revue des Arts Décoratifs*, 1882-83, p. 227, «cette tentative fut fort discutée. Les figures semblèrent lourdes, épaisses qu'elles sont par le peu de vibration d'une matière en quelque sorte inerte» – une déclaration qui étonne aujourd'hui, si elle reflète effectivement des opinions émises en 1850. Si la Léda est le seul exemple d'un tel mélange de matériaux chez Pradier, la technique mixte est ancienne. Elle remonte à l'antiquité et peut être suivie à travers toute l'histoire de l'orfèvrerie et de la sculpture en ivoire, surtout depuis le XVIe siècle, avec une forte poussée à l'époque néoclassique (l'Hébé de Canova) qui continue au XIXe siècle (Louis-Ernest Barrias), pour aboutir à l'Art Nouveau.

A l'exposition «Le décor de la vie sous le Second Empire» tenue en 1922 au Pavillon de Marsan à Paris figura sous le numéro 1076 de «Pradier et Feuchère: Toilette de Vénus; et Léda, deux groupes en ivoire et orfèvrerie, montrés à l'exposition de 1855,» propriété du comte Frédéric Pillet-Will. Faute de temps je n'ai pas pu poursuivre ces indications surprenantes, ignorées jusqu'à présent. Quelle est la place de cette pièce de Pradier dans l'histoire du thème? Notre artiste reprend la pose debout, plus fléchie et souple que chez certains précurseurs (courbure donnée aussi par la forme de la dent d'ivoire), tout en continuant d'adhérer de manière magistrale à un canon classique. Il invente le détail du cygne voulant enlever de son bec le dernier morceau de draperie, ce que Léda essaye d'empêcher, et le couvre-chef formé d'une guirlande de feuilles de nénuphar qui font allusion au bain. Dans l'ensemble on est cependant frappé par le fait que la forme et l'interprétation du thème adhèrent à la tradition. On peut même s'étonner que cet artiste souvent si sensuel n'ait pas cédé au potentiel voluptueux du sujet mais soit resté d'une grande discrétion.

Très probablement au même moment Pradier créa une version entièrement différente du thème en forme de petit groupe narratif (fig. 34) qui renoue avec une typologie précédemment explorée par Soldani et Bartolini. Mais Pradier propose une nouvelle tournure pour cet épisode en attribuant l'initiative à Léda. Coiffée des mêmes feuilles de nénuphar, elle est couchée sur un tertre et cherche, non sans effort, à s'attirer le cygne qui émerge des flots bordés de roseaux, plutôt récalcitrant qu'intéressé. Le dessin préparatoire (fig. 33) diffère dans les détails et la pose, qui est moins convaincante. Selon l'optique d'aujourd'hui, cette Léda devient un symbole du désir féminin libéré. En réalité Pradier ajoute à la scène surtout une dimension du monde naturel qui n'est pas requise par le thème mais qui provient de «l'attirance qu'il éprouvait pour le monde naturel et, particulièrement, aquatique» attestée maintes fois dans sa correspondance[36]. Allant plus loin dans cette direction, Böcklin poursuivra souvent la mythisation des forces de la fécondité.

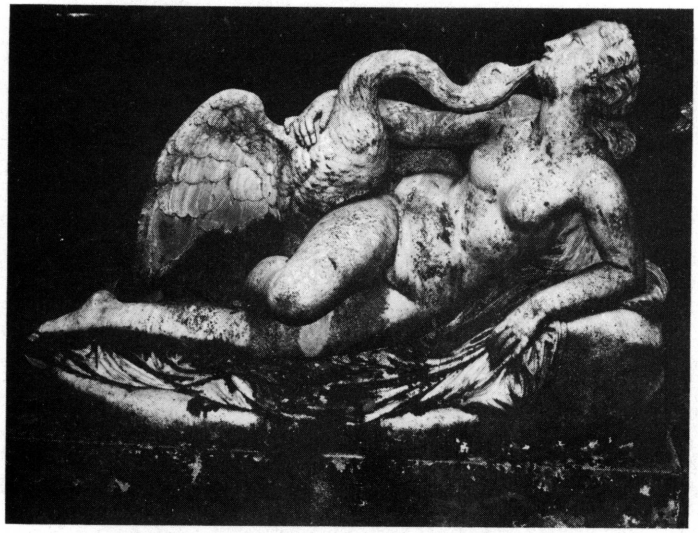


33. James Pradier. Mine de plomb sur papier bleu, 140 × 230 mm. Genève, Musée d'art et d'histoire, Cabinet des dessins.

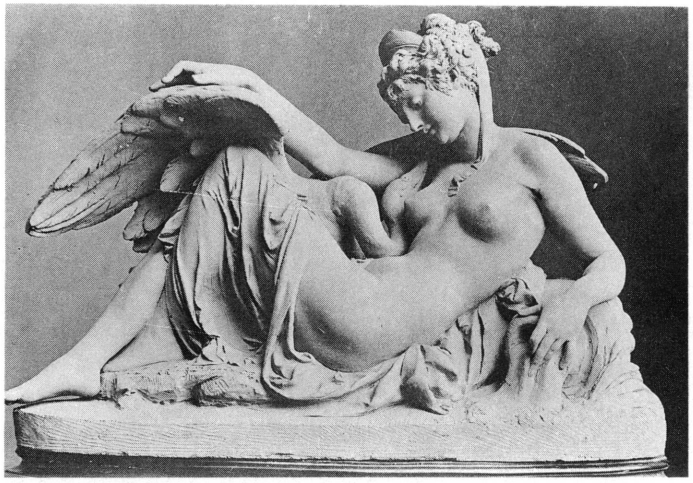
34. James Pradier. Plâtre patiné, 16,5 × 26 cm. Genève, Musée d'art et d'histoire.

35. Antoine Barye.
Bronze, 11 cm. Paris, Louvre.

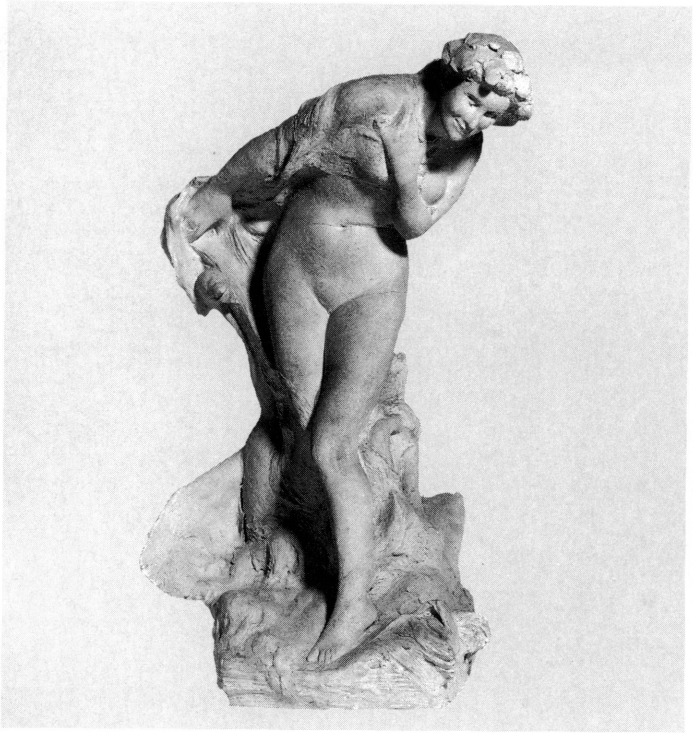
36. Alexandre Schoenewerk.
Marbre, 107 × 158 × 61 cm. 1862.
Compiègne, Parc du château.



37. Auguste Clésinger. Marbre, 96 × 162 × 57 cm. 1864. Amiens, Musée de Picardie, dépôt au zoo.



38. Albert Carrier-Belleuse. Plâtre. Vers 1860. Localisation inconnue.



40. Jean-Baptiste Hugues. Terre-cuite, 35 cm. Paris, Louvre.

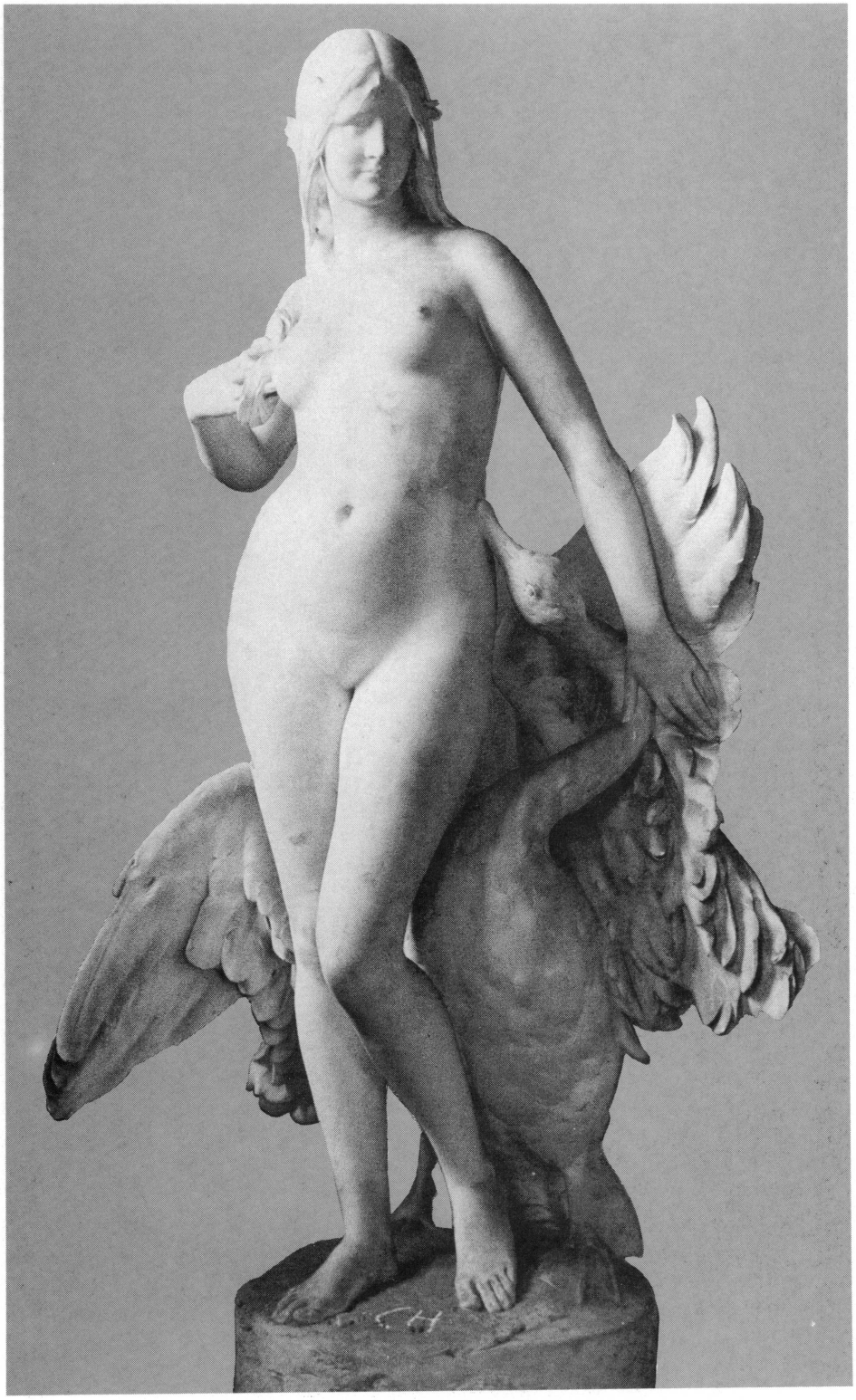
La seconde moitié du XIXe siècle marque ce qui semble être l'apogée du thème en sculpture, du moins du point de vue quantitatif. Un goût fantaisiste anime la statuette de l'animalier Antoine Barye (1796-1875), qui devait lui aussi être attiré par le motif. Il le traita dans une statuette (fig. 35) pour laquelle il inventa une nouvelle pose, acrobatique, peut-être suggérée par la sculpture érotique hindoue.

De la main d'Alexandre Schoenewerk (1820-85) nous tenons un grand marbre de 1862 (Salon de 1863) (fig. 36) qui fut placé dans le parc du château de Compiègne. Léda est allongée dans une pose élégante sur ce qui semble être un banc, regardant vers le loin. Le cygne géant est paisiblement couché sous elle et rapproche sa tête.

Deux ans plus tard, Auguste Clésinger (1814-83) s'en inspira pour une pièce de dimensions semblables, datée de 1864 (fig. 37). Cette statue fut à son tour placée dans un parc, le zoo d'Amiens, visiblement avec l'idée que le sujet conviendrait à une ménagerie. Clésinger y adopte une formule traditionnelle et décorative qui rappelle quelque peu la statuette de Bartolini (et aussi la Danaë de Rembrandt). Léda est étendue sur une draperie, tournée sur le côté à l'antique, l'oiseau apparaissant au-dessus d'elle. Une réduction en petite statuette montre le drap placé non pas sur un matelas, mais sur un lit de plantes aquatiques (comme chez Bartolini).

Le plus prolifique des sculpteurs de son temps, Albert Carrier-Belleuse (1824-87), fit de Léda deux statuettes en plâtre, inédites, dont je dois la connaissance à June Hargrove. L'une (fig. 38) reprend, dans un historicisme caracté-

39. Albert Carrier-Belleuse. Plâtre. Vers 1860-70. Localisation inconnue.



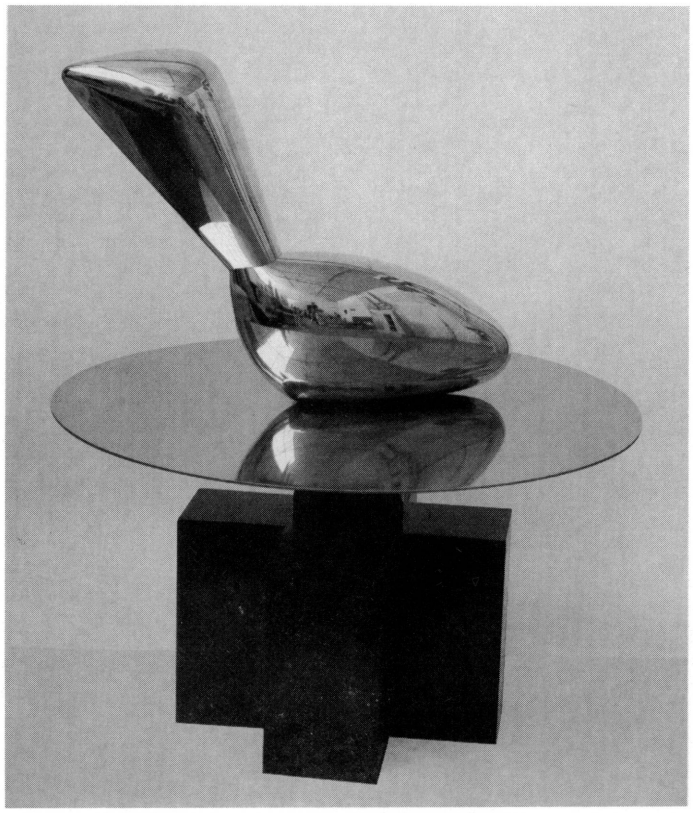
41. Jean-Pierre Roulleau. Marbre, 216 × 99 cm. 1890. Amiens, Musée de Picardie.

42. Jules Desbois. Marbre. Parçay-les-Pins, maison natale de Desbois (dépôt du Louvre au musée de Saumur).

ristique de l'époque, l'invention de Michelange, tout en adhérant plus à la gravure de Cornelis Bos qu'à la variante sculptée d'Ammanati. Carrier-Belleuse infuse néanmoins une plus grande souplesse à son groupe et étend les ailes du cygne, dont l'une va jusqu'à encadrer l'épaule de Léda. L'autre statuette (fig. 39) est au contraire dans l'esprit d'une pirouette néo-rococo et montre l'héroïne, presqu'une enfant, assise sur un cygne de taille plus grande qu'elle – il fallait l'inventer – avec une des ailes enveloppant une fois de plus le corps de Léda jusqu'à la tête.

Une terre-cuite de Jean-Baptiste Hugues (1849 – après 1900), prix de Rome de 1875 (fig. 40), met l'accent sur la figure de la femme, représentée en baigneuse, entrant dans l'eau en laissant glisser de ses épaules une draperie; elle est surprise par le cygne peu visible qui s'approche depuis derrière.

La Léda grandeur nature de Jules-Pierre Roulleau (1855-95), exposée au Salon de 1890 (fig. 41) (plâtre exposé au Salon de 1884), est une jeune femme calme, une figure monumentale de la fécondité, qui s'inscrit en dernier lieu



43. Constantin Brancusi. Bronze, 54 × 70 cm. 1925. Paris, Musée national d'art moderne.

dans le sillon de Léonard. Elle se détache devant l'oiseau qui agite ses magnifiques ailes (évoquant quelque peu l'aigle du Ganymède de Rubens) et qui forme, pour la première fois avec autant de fougue, un puissant contraste avec la femme.

Le nombre de poses nouvelles à inventer devait finir par se restreindre. Jules Desbois (1851 – après 1900) parvint toutefois à en imaginer une dans un grand marbre (fig. 42). Léda, assise sur le sol, est pliée en avant, croisant ses bras étirés sur le cygne qui est entre ses jambes, les ailes grandes ouvertes: un ensemble pour le moins dramatique, qui cherche pour la première fois à donner expression au trouble de Léda devant la situation impossible. Vue de profil, elle intériorise son émotion en se renfermant sous une silhouette arquée; vue de face, l'effet est totalement différent, les grandes surfaces pointues des ailes ouvertes contrastent avec le volume abstrait du corps féminin.

Avec l'avènement de notre siècle le thème cesse presqu'abruptement, comme la plupart des autres thèmes classiques encore actifs au XIXe siècle. Ce n'est que dans des exemples marginaux qu'il survit ci et là en peinture et en littérature. En sculpture on le trouve semble-t-il chez un seul artiste important, Constantin Brancusi (1876-1957), qui créa en 1920 un marbre blanc intitulé Léda (Chicago, Art Institute) dont il tira en 1925 un bronze (fig. 43). Plus tard il en dit: «Je ne pouvais imaginer que le Dieu des Dieux eût consenti à se transformer en cygne. Je pensais au contraire qu'il avait trouvé bon de métamorphoser le cygne en femme.» Si cet objet symbolique de l'union entre femme et cygne – d'autant plus admirable dans la pureté et l'élégance de sa forme après les titillations anecdotiques de certaines œuvres précédentes – est conforme à l'art et la façon de voir de Brancusi, il n'est toutefois plus une Léda[37].

Crédit photographique:
Documentation de l'auteur.

[1] Je tiens à exprimer ma reconnaissance à Mmes et MM. Joanne Barnes, Maurice Besset, Jacques de Caso, Jean-Luc Daval, June Hargrove, Henry Hawley, Anne Pingeot, Joseph Baillio et François Souchal; je leur dois aussi certains documents photographiques.

[2] On trouve encore une trace de cette allusion dans le grand tableau de Rembrandt.

[3] Pradier: catalogue de l'exposition *Statues de chair: sculptures de James Pradier (1790-1852)*, Genève, 1985, n° 81. Rude, Franceschi: P. FUSCO, H. JANSON, catalogue de l'exposition *The Romantics to Rodin*, Los Angeles, 1980, nos 139, 213. Carrier-Belleuse: J. HARGROVE, *The Life and Work of Albert Carrier-Belleuse*, New York, 1977, pl. 17, 18.

[4] Le seul article sérieux sur l'iconographie de Léda est de E. KNAUER, *Léda*, dans: *Jahrbuch der Berliner Museen*, N.F. XI, 1961, pp. 5-35. Je ne connais pas l'ouvrage de G. CATINELLA, *Il mito di Leda*, Bari, 1937.

[5] Certaines œuvres sont citées dans S. LAMI, *Dictionnaire des Sculpteurs de l'Ecole française*, 4 vols., Paris, 1914-21; A. DE HEVESY, *Léda et le cygne*, dans: *L'Amour de l'Art*, XII, 1931, pp. 469-80; A. PIGLER, *Barockthemen*, II, Budapest, 1974, pp. 156-60. Voici d'autres œuvres:

Peter Flötner (vers 1485-1546), plaquette.
Pierre-Etienne Monnot (1657-1733), 1692, à Kassel, Marmorbad.
Pierre Legros le Jeune (1666-1719), trois esquisses en terre-cuite, 23 cm: Léda, Danaë, Ariane et Bacchus.
Jakob Schletterer (1699-1774), statue, 1738, au Stift Altenburg, Autriche.
Claude Francin (1702-73), petit modèle pour une commande royale annulée, vers 1743-45.
Vincent-Honoré Hubert, petit bronze, 1752.
Pierre Flamen (1712-93), une Léda et un Ganymède, statues en pierre, 1770.
Jean-Pierre Tassaert (1727-88), petit plâtre sous verre.
Barthélemy Blaise (1738-1819), statue, Salon de 1787.
Pierre Julien, statue de 3 pieds, Salon de 1789.
Emmanuel Bardou (1744-1818), statue, 1789.
Charles Ricourt (né vers 1749?), plâtre, grandeur demi-nature, Salon de 1795.
J.-J. Castex, statuette, Salon de 1796.
Joseph Chinard (1756-1813), statuette en marbre, 95 cm, 1796 (reproduit dans *Les Arts*, nov. 1909, 28).
Gabriel Lestrade (mort en 1825), terre-cuite, Salon de 1796.
Jean-Martin Renaud (1746-1821), *Léda au milieu de sa famille*, bas-relief, Salon de 1802.
Juan Adàn (1741-1816), *Léda*, envoyée vers 1775 de Rome à Madrid.
Felice Festa (mort en 1826), vers 1800.
Abbé Visconti, exposé à Parme en 1812.
Edmé Gois (1765-1836), prix de Rome de 1791, petite statue en marbre, Salon de 1810. *Léda regardant sortir de l'œuf Castor et Pollux*, Salon de 1814. *Léda regardant ses quatre enfants sortir de leur coquille*, Salon de 1827.
Guillaume Boichot (1735-1814), *Léda et ses enfants*, bas-relief en plâtre.
Augustin-Félix Fortin (1763-1832), bas-relief en terre-cuite, Salon de 1819.
Sylvestre-Joseph Brun (1792- vers 1855), Salon de 1824.
Louis-Alexandre Romagnési (né en 1777), bas-relief, Salon de 1824.
Jean-Baptiste Révillon (1819-69), groupe en plâtre, Salon de 1845.
Famin, bas-relief, 1842-52.
Xavier Courtet (1821-91), statue en bronze, Salon de 1850.
Statuette de bronze, Salon de 1881.
Jacques-Léonard Maillet (1823-95), groupe en plâtre, Salon de 1870.
Jean-Esprit Marcellin (1821-84), groupe en marbre, Salon de 1874.
Victor-François Chappuy, groupe en plâtre, Salon de 1876.
Paul Duboy (1830 – avant 1887), statue en plâtre, Salon de 1876.
Adolphe Thabard (1831-1905), *Léda, Narcisse*, esquisses en bronze, Salon de 1888.
Louis Kley (1833-1911), œuvre reproduite dans BERMAN I, 519.
Albert Mulot (1847-1922), *Le sommeil de Léda*, 1894; statue en pierre, 1899.
Théophile Barrau (1848-1913), bronze argenté, Salon de 1896.
Alfred Lanson (1851-98), statue en marbre, Salon de 1897.
Jef Lambeaux (1852-1908), «Femme ou Léda», au Louvre; ce n'est qu'un portrait en buste.
Maurice Ferrary (1852-1904), statuette en marbre, ivoire et autres matières, Salon de 1898.
Emmanuel Fontaine, *Léda surprise*, Salon de 1902.
Vincent, statue, Salon de 1902.
Flamand, vers 1905, œuvre reproduite dans BERMAN III, 2297.
Ödön Moiret (né en 1883).
Paul Silvestre (1884 – après 1937), *Léda*, à Béziers.
Je n'ai pas pu consulter les 4 vols. d'illustrations sur les bronzes publiés par Harald BERMAN à Chicago.

[6] G. LIPPOLD, *Leda und Ganymedes*, dans: *Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, 1954, Heft 3, et *idem*, *Handbuch der Archäologie*, III, I, pl. 79:3.

[7] Etex devait le suivre en 1835; voir ci-dessous.

[8] P. BOBER, R. RUBINSTEIN, *Renaissance Artists and Antique Sculpture*, Oxford, 1986, fig. 15; découverte à Rome vers 1509.

[9] E. WIND, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, New Haven, 1958, p. 130, et BOBER-RUBINSTEIN (voir ici note 8), pp. 53-54.

[10] Munich, Bayerisches Nationalmuseum. L. PLANISCIG, *Venezianische Bildhauer der Renaissance*, Vienne, 1921, p. 399.

[11] KNAUER (*loc. cit.* dans la note 4), p. 30.

[12] E. VERHEYEN, *Correggio's «Amori di Giove»*, dans: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXIX, 1966, pp. 160-92.

[13] *Notizie de'professori del disegno*, V, 1702, p. 168.

[14] PLANISCIG (*op. cit.* dans la note 10), p. 626.

[15] Lors de l'acquisition de la statue par le musée en 1979, elle était attribuée à Nicolas Guillain, dit Cambrai (mort en 1639), le maître de Sarrazin. Elle ne figure pas dans l'ouvrage de M. DIGARD, *Jacques Sarrazin*, Paris, 1934.

[16] J. DRAPER, *For the Love of Leda*, dans: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 1971, pp. 51-58. La date se trouve sous la patte du cygne. L'inscription au bas de la statue est moderne.

[17] V. SLOMANN, dans: *Kunstmuseets Aarsskrift*, 1933-34, pp. 104-112; et *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, 1939, p. 167.

[18] Dans *Recueil des marbres qui se trouvent dans la Galerie du Roy de Pologne à Dresde*, 1773, pl. 218. F. SOUCHAL, *French Sculptors of the 17th and 18th Centuries, the Reign of Louis XIV*, Oxford, 1977, paru en 1986, p. 161 (le troisième volume de cette publication ne m'a pas été accessible). La sculpture fut envoyée à Dresde par Leplat.

[19] Le portrait d'Arlaud par Largillierre de 1714 (copié par Arlaud dans son autoportrait de 1727 aux Offices) montre l'artiste en train de copier la Léda de Michelange, copie qu'il détruisit en 1738 avant de rentrer de Paris à Genève. Voir mon étude: *Les Autoportraits suisses à Florence*, dans: *Genava*, n.s., t. IV, 1956, p. 102.

[20] Provient de la vente du comte du Barry, Paris, 21 nov. 1774, lot 152.

[21] Cette pièce fut tirée en cire en 1744 et en porcelaine de la manufacture de Doccia vers 1750. Soldani fit en outre une version différente du thème, sans arbre, connue par une porcelaine de Doccia dont le pendant est un Ganymède. Voir le catalogue de l'exposition *Gli ultimi Medici*, Detroit et Florence (Pitti) 1974, n°s 71, 247, 248.

[22] J. MONTAGU, dans: *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, 1975, p. 20; pour le Ganymède, alors seul connu, mais de la même main.

[23] *Archiv für Kunstgeschichte*, II, 1915, pl. 129-31.

[24] W. TAPP, *Joseph Willems China Modeler*, dans: *Connoisseur*, avril 1938, p. 176.

[25] D'autres rares exceptions sont dues à Giulio Romano (palazzo del Tè), aux maîtres de Prague et aux maniéristes hollandais (Wtewael, *Vénus et Mars surpris par Vulcain)*.

[26] Comme le dit JANSON (*op. cit.* dans la note 3), 322, «des objets tels que celui-ci étaient destinés à être savourés par des hommes dans le fumoir, sans la présence de dames».

[27] Louvre, inv. RF 4103, pendant d'un relief avec Pan et Syrinx. Provenant de l'hôtel Chanac de Pompadour, puis de Besenval, Paris.

[28] Catalogue exposition Pradier (voir ici note 3), n° 14.

[29] A. LE NORMAND, catalogue de l'exposition *La tradition classique et l'esprit romantique*, Rome, Académie de France, 1981, n° 22.

[30] H. HAWLEY, *Some Intimate Sculptures of Feuchère*, dans: *The Bulletin of The Cleveland Museum of Art*, 1981, pp. 75-83. Il propose la date 1840-50. Une version en biscuit, vendue à Londres en 1981 (Christie's East, 14 nov., lot 178, repr.), est marquée à la base LH PARIS G. MEUR et signée Gracliez. Il existe aussi une version en marbre de cette pièce, de même grandeur, non signée.

[31] Un exemplaire non signé, de même taille, au Metropolitan Museum of Art de New York, est publié par JANSON (*op. cit.* dans la note 3), n° 184, sous Pradier, mais comme étant d'un artiste plus jeune. L'attribution correcte à Feuchère n'était pas encore connue. Il existe en effet une certaine proximité stylistique avec le petit groupe de Léda par Pradier (fig. 34).

[32] B. GAUDICHON, dans: *Bulletin de la société d'histoire de l'art français*, année 1984, 1986, pp. 231-33.

[33] Catalogue exposition Pradier (voir ici note 3), n° 84.

[34] Exposition centennale de l'art français, Paris, 1900, n° 1769.

[35] Bronze, argent, or, ivoire, lapis-lazuli; terminée en 1855. Voir LE NORMAND (*op. cit.* dans la note 29), p. 75.

[36] Catalogue exposition Pradier (voir ici note 3), n° 83.

[37] P. HULTEN et al., *Brancusi*, Paris, 1986, 136, 137, 296, 304.