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

**Artikel:** Léda et le cygne de James Pradier
**Autor:** Lapaire, Claude
**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-728615

**Nutzungsbedingungen**
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. Siehe Rechtliche Hinweise.

**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. Voir Informations légales.

**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. See Legal notice.

**Download PDF:** 02.02.2025

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

# Léda et le cygne de James Pradier

Par Claude LAPAIRE

Lorsque la belle Léda, épouse de Tyndare, roi de Sparte, succomba aux ardeurs de Zeus transformé en cygne, elle n'imaginait pas que des milliers d'années après, on parlerait encore de son aventure. Les poètes et les artistes n'ont pas cessé, depuis lors, d'évoquer cette étonnante rencontre.

Ovide raconte dans *les Métamorphoses*, comment Arachné tissa une tapisserie où se voyait «Léda couchée sous les ailes du cygne» (VI, 109). Thimothéos sculpta Léda, debout, serrant le cygne contre son sein. Ce marbre grec classique, disparu, survit à travers des répliques romaines comme celle conservée au Capitole.

Léonard de Vinci reprit ce thème ignoré par les artistes du Moyen Age. Il peignit une Léda debout avec un grand cygne à côté d'elle. Le tableau original a disparu mais il en existe de nombreuses répliques. Jean-Etienne Liotard en possédait une dans la collection qu'il laissa à ses héritiers en 1789.

Michel-Ange, à son tour, peignit une Léda, couchée, s'offrant aux embrassements du cygne. Le tableau a disparu, mais est connu par la gravure et de nombreuses répliques. L'une de celles-ci était l'œuvre du Genevois Jacques-Antoine Arlaud. Un portrait peint par Largillière, conservé au Musée d'art et d'histoire, montre Arlaud copiant la Léda de Michel-Ange. Notons qu'Arlaud, pris de scrupules moraux, détruisit sa Léda avant de rentrer à Genève.

Les Léda de Léonard de Vinci et de Michel-Ange inspirèrent les plus grands peintres jusqu'à aujourd'hui. Par contre, peu de sculpteurs modernes ont traité ce sujet. Ni Giambologna, ni Cellini, ni Le Bernin ne s'y sont essayé, pas plus que les statuaires travaillant pour la cour de France aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. Seuls quelques artistes flamands ont laissé des statuettes de Léda, directement inspirées de la tradition antique.

Curieusement, les grands maîtres du néoclassicisme, comme Canova ou Thorwaldsen n'ont pas abordé le sujet et il semble que Pradier ait été l'un des premiers à s'aventurer sur ce thème, délaissé par la sculpture occidentale depuis l'antiquité grecque et romaine.

En choisissant de traiter le sujet en ivoire et non en marbre ou en bronze, Pradier innovait tout autant. Certes, la statuette d'ivoire avait connu à l'époque gothique un essor sans pareil. A l'époque baroque, elle avait été surtout le fait d'un artisanat d'une exceptionnelle virtuosité, créateur d'objets d'art précieux, généralement de petite taille et destinés – sauf les grands crucifix – à être pris dans la main. Dans la première moitié du XIX^e^ siècle, les artisans ivoiriers poursuivirent cette tradition. Quelques sculpteurs taillèrent l'ivoire, comme Jean-Auguste Barre (1811-1896) avec une statuette de la comédienne Rachel, exposée au Salon de 1848[1] ou Henri Triqueti (1804-1874) avec des groupes *Bacchante et enfants* et *Sapho et l'Amour*, achevés en 1848[2].

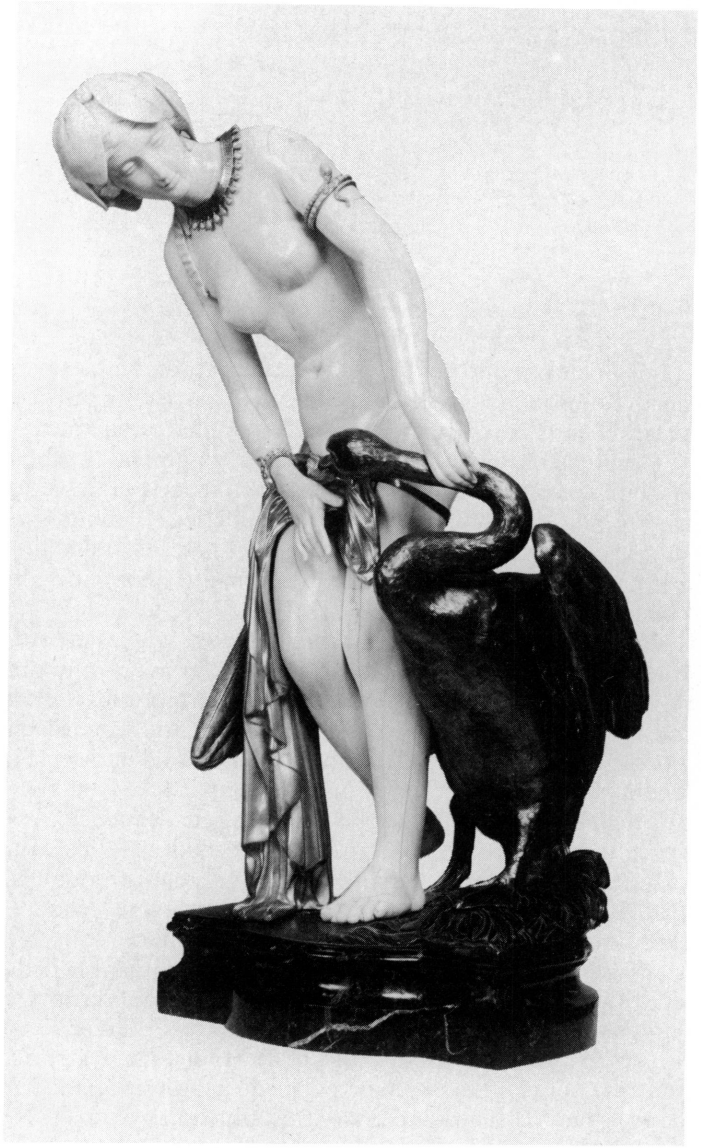
Par contre, les grandes sculptures d'ivoire faites en Europe sont rares. La Grèce classique avait confié à ses meilleurs artistes la réalisation de statues colossales en ivoire et en or, comme l'Athéna du Parthénon, dite chryséléphantine, sculptée par Phidias. Ces divinités en bois, recouvertes de plaques d'ivoire et d'or, disparues depuis longtemps, ont hanté l'imagination des archéologues et des artistes du XIX^e^ siècle. Quatremère de Quincy en parle longuement dans son *Essai sur le goût de la sculpture polychrome*, paru en 1815.

En 1846, le duc de Luynes commanda à un élève de Pradier, Pierre-Charles Simart (1806-1857) une reconstitution de l'Athéna du Parthénon pour son château de Dampierre. Haute d'environ 3 m, faite d'ivoire et d'argent, elle fut réalisée avec la collaboration de l'orfèvre Edmond Duponchel (1795-1868) et présentée à l'Exposition Universelle de 1855[3].

Ces recherches pour faire revivre une technique antique participent des premières tentatives visant à réintroduire dans la sculpture occidentale les ressources de la polychromie, abandonnées depuis la fin du Moyen Age. On attribue à John Gibson (1790-1866) la paternité de la plus ancienne statue en marbre peint du XIX^e^ siècle. C'est le *Portrait de la reine Victoria*, commencé à Rome en 1844, exposé à la Royal Academy en 1847 et conservé dans les collections royales, au Palais de Buckingham. Mais, à cette date, Pradier avait déjà exposé au Salon de 1845 sa *Phryné* et à celui de 1846 sa *Poésie Légère*, marbres rehaussés d'or et partiellement colorés à l'origine[5], renouant avec les tentatives de Canova qui n'avaient guère été appréciées des amateurs du début du siècle.

C'est dans ce climat de renouveau de la sculpture polychrome et des expériences de la nouvelle «toreutique», cherchant à allier dans la sculpture les matières aussi diverses que le bronze, les métaux précieux, l'ivoire et la joaillerie[6], que Pradier se mit au travail en 1849 pour réaliser la Léda chryséléphantine.

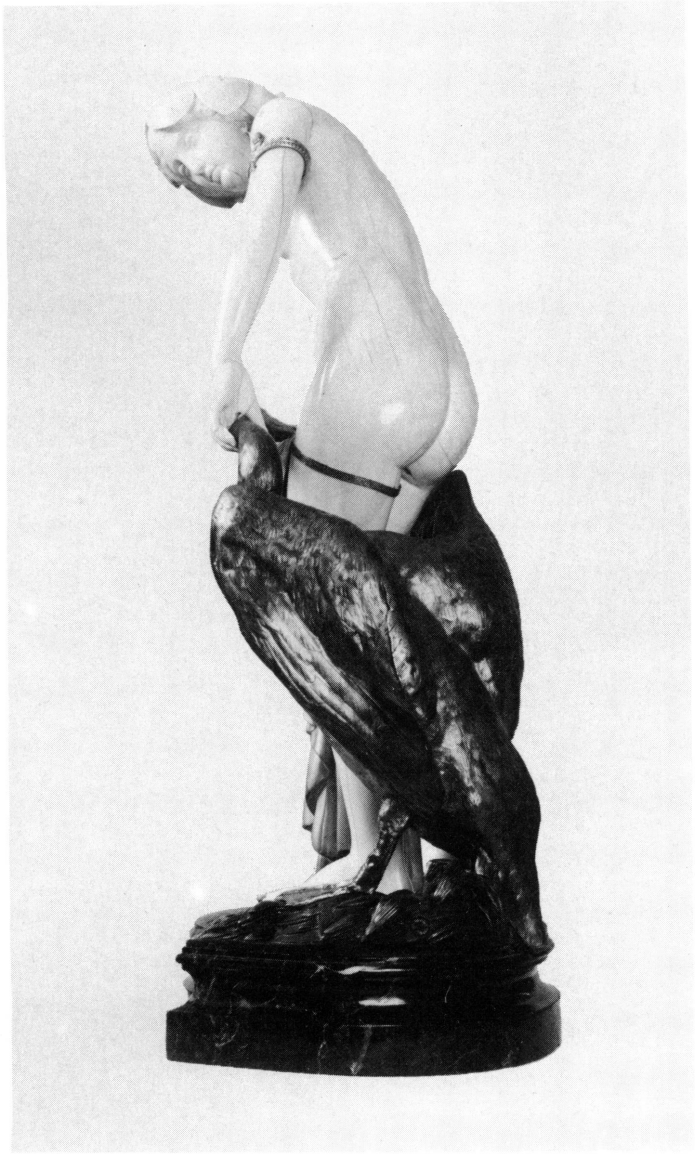
L'histoire de la Léda de Pradier est évoquée dans la correspondance de l'artiste dès le 8 janvier 1850. Prévoyant l'ef-



fet spectaculaire de son œuvre, Pradier écrit à cette date à son ami genevois Paul Marin: «Je fais ici pour une autre loterie une petite statue qui sera en or, en argent et ivoire. C'est une Léda. C'est alors que les bouches s'ouvriront et resteront en extase. C'est malheureux que ces travaux ne me rapportent que la jalousie de mes confrères. Attendons, espérons encore, voilà[7]».

La statue fut mise en vente à l'occasion de la «Loterie des Artistes» qui eut lieu le 16 avril 1851. Elle formait le deuxième lot et était décrite de la façon suivante: «une statuette d'ivoire, d'or et d'argent, par Pradier. 20.000 fr.»[8]. Nulle part n'est mentionnée la collaboration de l'orfèvre Désiré Froment-Meurice. Celle-ci n'est affirmée qu'à l'occasion de l'Exposition Universelle de Londres, en 1851, où la statue est présentée dans la section des arts industriels comme envoi de Froment-Meurice, sans mention du nom de Pradier: «1720, Statue in ivory "Leda and the Swan" represented in plate 260»[9].

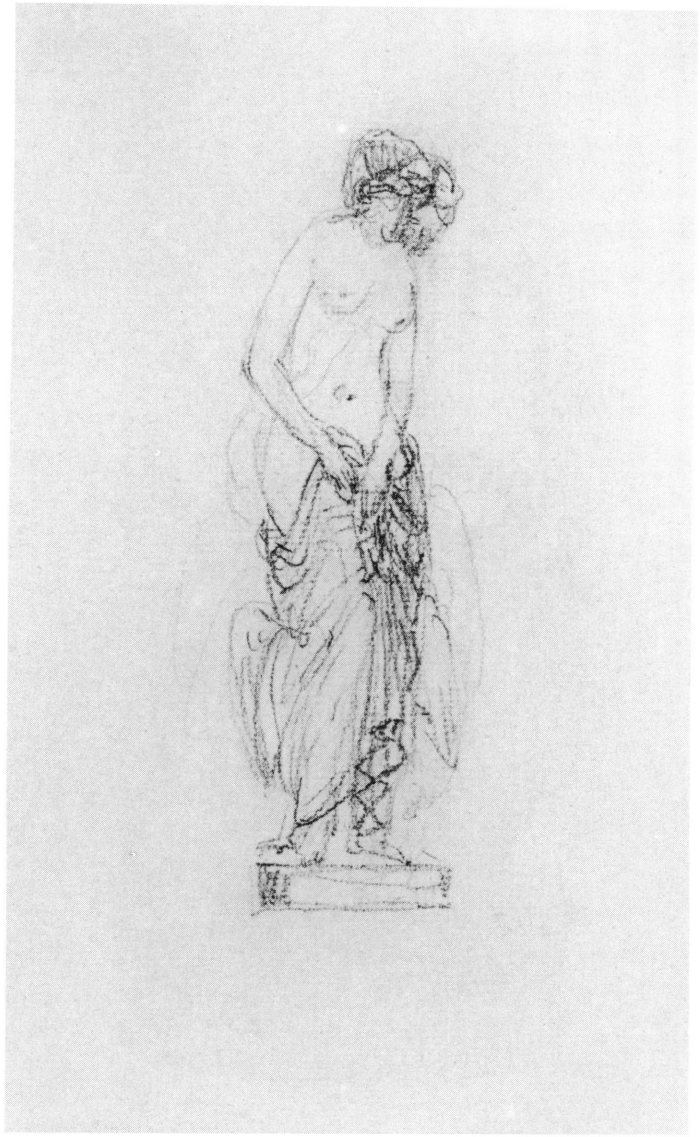
Nous sommes pour l'instant sans information concernant la part prise par le célèbre orfèvre parisien Froment-Meurice dans la réalisation de la Léda qui porte unique-



ment la signature de Pradier et n'a pas le moindre poinçon sur les parties en or ou en argent. Par contre, il est établi que Pradier travailla lui-même à cette statue, aidé par ses collaborateurs. Le 28 juin 1850, il écrivait à son praticien Poggi: «Je suis embêté avec cette figure en ivoire. Si vous étiez là, nous aurions bientôt fini... Cependant je vais toujours faire mettre au point quelques morceaux par Boucher, qui est correct, et puis nous verrons si vous pouvez vous y mettre quand nous serons de retour à Paris»[10].

L'ouvrage fut en effet difficile à réaliser, comme en témoigne cet écho paru dans la presse parisienne le 13 novembre 1850: «Il y a quelques semaines, au moment où le praticien, à force de râper l'ivoire, l'avait presque mis au point, son instrument s'arrêta tout-à-coup en grinçant devant un fer de lance [...] qui, dans la jeunesse du géant des forêts, l'avait frappé [...] Pradier a été obligé de recommencer son travail»[11].

Pradier ne paraît pas avoir hésité longuement pour l'ordonnance générale de sa statue. Trois dessins, conservés au musée d'art et d'histoire, restituent ses premières idées:



Mine de plomb. Papier blanc. 22,5 × 14 cm.
Genève, Musée d'art et d'histoire. Cabinet des dessins. Inv. 1852-34.

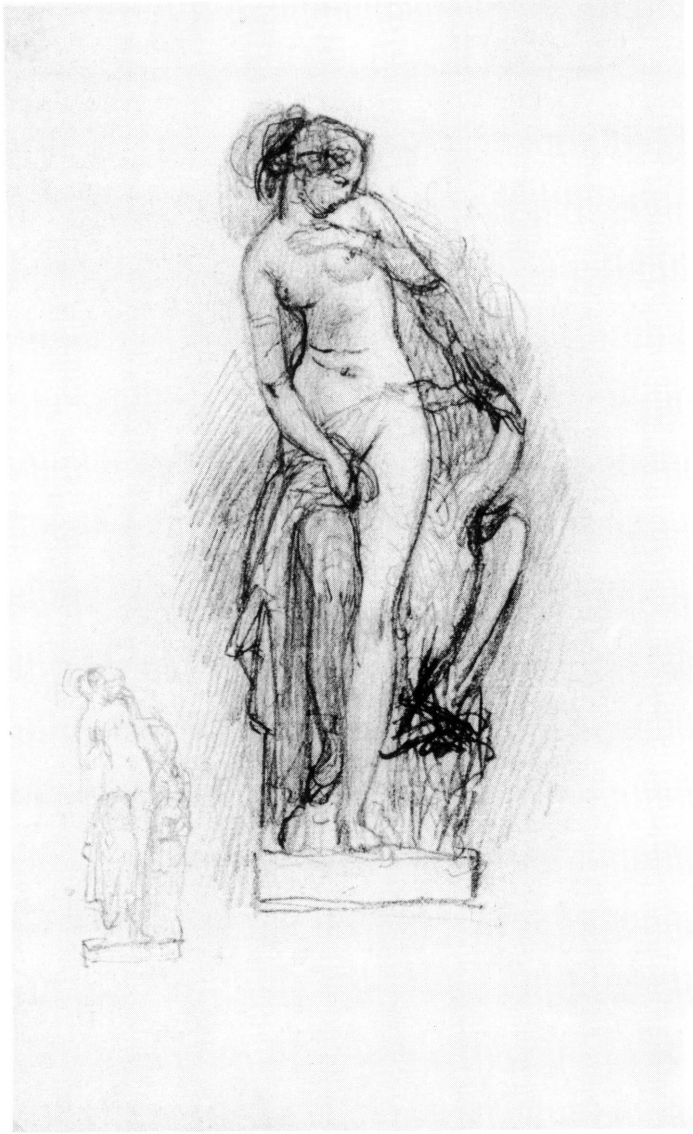
Mine de plomb. Papier blanc. 22,5 × 14 cm.
Genève, Musée d'art et d'histoire. Cabinet des dessins. Inv. 1852-44.

*Inv. 1852-34 verso:* Léda est debout. Elle retient les pans de son vêtement tombant sur ses hanches. Le cygne paraît se trouver derrière elle.

*Inv. 1852-44:* Léda est debout. Elle a passé le bras gauche autour du corps du cygne, perché sur des pierres formant un haut piédestal. Deux croquis plus petits montrent Léda agenouillée, serrant le cygne entre ses jambes ou debout, le cygne lui baisant la bouche.

*Inv. 1852-45:* Léda est debout, dans l'attitude de la Vénus pudique. Le cygne, dressé sur un rocher, tend son bec vers ses seins (reprise: vers sa hanche gauche). Un croquis plus petit montre Léda debout, portant sa main droite au sein et passant le bras gauche autour du cygne, dressé sur un haut piédestal.

Cet ensemble de croquis a vraisemblablement été exécuté en 1849. Le modèle – une des jeunes femmes de l'atelier – est coiffé d'un chignon et ne porte pas de bijoux. Pra-



Mine de plomb. Papier blanc. 23 × 14 cm.
Genève, Musée d'art et d'histoire. Cabinet des dessins. Inv. 1852-45.

Plâtre patiné. Haut. 44,5 cm.
Genève, Musée d'art et d'histoire. Inv. 1910-122.

dier se décida finalement pour une composition différente, n'offrant que de vagues rapports avec ses dessins. Dans la petite maquette en plâtre, haute de 44 cm, qui servit plus tard à une édition en bronze[12] et dans l'original en ivoire, il coiffe Léda de grandes feuilles de nénuphars, symbolisant le milieu aquatique et transformant la femme du roi de Sparte en une véritable nymphe. Il renonce à surélever le cygne sur un rocher et fait reposer les deux pieds de Léda directement sur le socle, ce qui lui permet de ployer fortement le corps de la belle pour lui faire épouser la courbure de la dent d'éléphant. Il agence les bras le long du corps, tant pour laisser les seins en pleine lumière que pour amener les mains à jouer un rôle essentiel à la compréhension de l'action qui consiste à retenir et, tout à la fois, à guider le bec fureteur de l'animal divin.

La Léda quitta l'atelier de Pradier à l'instant même de son achèvement. Deux ou trois jours après, le 16 avril 1851, le sort l'attribuait au gagnant de la «Loterie des Artistes» qui accepta de l'envoyer immédiatement à l'Exposition Universelle s'ouvrant à Londres le 1er mai. Elle y fut présentée sous le nom de Froment-Meurice, selon un usage qui permettait, par exemple, au fondeur Victor Paillard d'y exposer sous son propre nom la *Sapho debout* de Pradier. Pradier était en outre représenté par plusieurs œuvres: *Venus et l'Amour, Pandore* et *Phryné*. Cette dernière lui valut la seule «médaille du Conseil» attribuée à un sculpteur. Léda fut très probablement vendue en Angleterre, pendant l'Exposition Universelle qui ferma ses portes à la fin d'octobre.

Elle ne put donc pas être exposée au Salon de 1852 (il n'y avait pas eu de Salon en 1851 à cause de l'Exposition Universelle) et elle n'a pratiquement pas été vue par la critique française. La mort de Pradier, le 4 juin 1852, reléga peu à peu dans l'oubli cette sculpture, gardée dans quelque demeure britannique. Il ne faut donc pas s'étonner que la fortune critique de la Léda soit inexistante jusqu'au moment de sa réapparition dans l'exposition de Genève, en 1985.

Conçue par Pradier au temps de sa pleine maturité, *Léda et le cygne* est une œuvre qui fait la synthèse des pensées et des recherches stylistiques de l'artiste. Elle appartient à la mythologie, ce langage conventionnel par lequel le XVIII[e] et la première moitié du XIX[e] siècle expriment l'élévation et la noblesse de l'âme. Mais elle relève de la part la plus souriante de l'Antiquité, qui s'épanouit dans les *Métamorphoses des Dieux* et pour laquelle l'École de Fontainebleau, puis la cour de Louis XV eurent un penchant marqué. Pradier prend avec les modèles antiques les plus grandes libertés, indifférent à l'exactitude archéologique et soucieux du seul résultat formel.

Le sujet véritable de la Léda c'est le corps féminin et l'expression du désir, formulée dans des mouvements empreints d'une intense émotion qui repoussent et attirent tout à la fois l'objet aimé. Les recherches plastiques se concentrent sur la sinuosité des profils, la subtilité du passage des plans et la perfection de l'équilibre des masses, aboutissant à une sculpture en ronde-bosse qui «tourne» parfaitement dans l'espace et permet une multitude de points de vue dont aucun n'est dépourvu de tension ni de surprises.

Enfin, *Léda et le cygne* est une étonnante recherche d'harmonisation de matériaux nobles, divers dans leurs couleurs, leurs textures et leurs façons de réfléchir la lumière. Chacun d'eux est traité avec une volonté de perfection dans le rendu des surfaces.

Œuvre synthétisant les recherches plastiques de Pradier, la Léda renoue avec les grandes statues de jeunesse de l'artiste, comme la *Vénus* en marbre, de 1829, aujourd'hui au Musée des Beaux-Arts d'Orléans, elle-même issue d'une confrontation avec la *Venere Italica* de Canova et les modèles antiques. Elle se relie également aux travaux entrepris depuis l'été 1845 à la *Fontaine de L'Esplanade* à Nîmes et achevés seulement en 1851, notamment à la figure de *Nemausa*, nymphe coiffée de nénuphars pour laquelle Pradier fit de nombreux dessins dont quelques-uns semblent préfigurer certains aspects de Léda. Elle évoque enfin la *Danaïde*, mise en chantier à la fin de l'année 1849 et datée de 1852, si remarquablement composée, elle aussi, pour «tourner» dans l'espace.

Il a paru nécessaire que *Léda et le cygne*, enfin retrouvée après bien des péripéties, reste à Genève. Non seulement parce que cette statue est exceptionnelle et l'un des sommets de la sculpture du XIX[e] siècle, mais parce que Pradier est un enfant de Genève.

Grâce à la sagacité de nos prédécesseurs, le Musée d'art et d'histoire possède le plus grand ensemble de statuettes et le plus grand ensemble de dessins de Pradier qui soit au monde. Il conserve également quelques plâtres originaux parmi les plus remarquables, mais il n'a malheureusement aucun des grands marbres de la maturité de l'artiste. Ceux-ci ont été achetés par l'Etat français pour ses collections publiques et, à vues humaines, il n'y a aucune chance pour que Genève reçoive un jour l'un de ces marbres.

Même si nous appartenons à une génération sensible à la spontanéité de l'esquisse et au *non finito*, il faut se rappeler l'importance que les artistes des siècles passés attachaient à la perfection finale de l'œuvre achevée, au choix et au traitement des matériaux, aux subtiles nuances de l'épiderme des sculptures. *Léda et le cygne* est l'une de ces sculptures totalement achevées et pleinement équilibrées de Pradier qui manquait à Genève[13].

[1] Catalogue de l'exposition *La sculpture française au XIX[e] siècle*, Paris, Grand Palais, 1986, p. 257, cat. 146.
[2] Stanislas LAMY, *Dictionnaire des sculpteurs de l'école française au XIX[e] siècle*, Paris, 1914, tome IV, p. 322.
[3] Meredith SHEDD, *Phidias at the universal exposition of 1855: the duc de Luynes and the Athena Parthenos*, dans: *Gazette des Beaux-Arts*, 1413, octobre 1986, pp. 123-134.
[4] Ruppert GUNNIS, *Dictionnary of British Sculptors*, London, 1953, p. 171. – Benedict READ, *Victorian Sculpture*, London, 1982, p. 132, pl. 157 (illustration de la réplique, non peinte, à Osborne).
[5] Catalogue de l'exposition *Statues de chair, sculptures de James Pradier*, Genève, Musée d'art et d'histoire, 1985, Paris, Palais du Luxembourg, 1986, n[os] 10 et 11.
[6] CLARAC, *Musée de Sculpture*, Paris, 1841, I, p. 91 définit la toreutique comme l'art de mettre à contribution toutes les branches de la sculpture en opérant par une division du travail.
[7] Douglas SILER, *James Pradier et ses amis genevois les Marin*, dans: *Genava*, n.s., t. XXVII, 1979, p. 143.
[8] *Journal des débats*, mercredi 16 avril 1851 (le tirage de la loterie des gens de lettres et des artistes dramatiques).
[9] *The great exhibition of the works of industry 1851. Official descriptive and illustrated catalogue*, vol. III, *Foreign States*, p. 1258.
[10] Citée dans le catalogue de l'exposition *Statues de chair...* p. 278, note 6.
[11] *Ibidem*, p. 278, note 12.
[12] Cette maquette se trouve également au Musée d'art et d'histoire, inv. 1910-212, si bien que le Musée possède une documentation complète sur le processus d'élaboration de la *Léda*.
[13] Jacques de Caso a le premier, dans le catalogue de l'exposition de 1985, souligné l'importance de cette sculpture. Ce bref article doit beaucoup aux informations qu'il a réunies dans sa notice (n° 84, pp. 276-278).

*Crédit photographique:*
Maurice Aeschimann, Onex, Genève.
Musée d'art et d'histoire, Yves Siza, Genève.

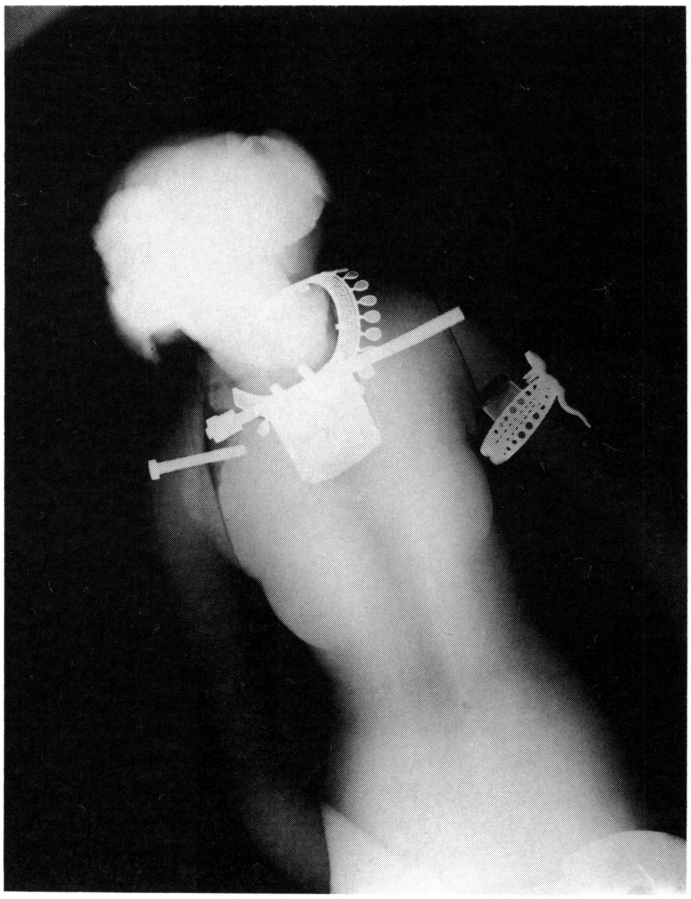
*Léda et le cygne au laboratoire*

Fallait-il dépoétiser ce chef-d'œuvre de Pradier en l'examinant au laboratoire? La complexité de la statue est telle qu'une analyse de ses composants et de sa construction apportent des informations intéressantes sur les méthodes de travail du sculpteur et de ses collaborateurs qui feront peut-être pardonner l'indiscrétion commise.

Le laboratoire de recherches du Musée d'art et d'histoire, dirigé par M. François Schweizer, a procédé tout d'abord à l'identification des métaux constituant la statue:

- les bijoux de Léda (bracelets, collier) sont de l'or contenant des traces de cuivre et d'argent
- le vêtement qu'elle laisse tomber est en laiton doré
- le cygne est en argent avec 1 à 1,5% de cuivre. L'argent est recouvert d'une couche noire. L'analyse par diffraction de rayons X, montre qu'elle est composée de sulfure d'argent ($Ag_2$ S) et qu'elle a été obtenue probablement par l'application en surface de foie de soufre ($Na_2$ S). Le cygne était donc «noir» dès l'origine
- la base est en laiton, avec des traces de fer et de plomb. Cette base repose elle-même sur un soubassement original en marbre gris, veiné de blanc.

L'examen du cygne permet de comprendre la façon dont il a été réalisé. Il est fait de plaques d'argent ciselées, dont l'épaisseur varie entre 1 et 2 millimètres, assemblées par soudure. Ces plaques ont été obtenues par coulée de métal dans des moules ayant la forme requise.

Enfin, la radiographie révèle la méthode d'assemblage des divers éléments d'ivoire. (L'appareil utilisé est un ANDREX 140, 105 kv, 2,5 mA. Exposition 3 minutes. Distance film-tube 1 mètre. Film STRUKTUVIX D4 Agfa). Le corps se compose de six pièces d'ivoire: tête, bras gauche, bras droit, tronc, jambe gauche, jambe droite. La tête est munie d'un cylindre qui prolonge le corps et pénètre profondément dans le tronc. Les bras sont fixés au tronc par des vis métalliques. Chaque joint est recouvert par un bijou (collier, bracelet, anneau de jambe) ou caché par le manteau ou l'aile du cygne. Accessoirement, la radiographie révèle la présence de la cavité pulpaire de la dent d'éléphant et montre la courbure originaire de l'ivoire.

On conçoit que la réalisation de la statue ait mis en œuvre le savoir de plusieurs artisans spécialisés et nécessité un travail d'une très haute précision.