



Tableaux et dessin
du XVII^e au XX^e siècle

Galerie Hubert Duchemin

Tableaux et dessin du XVII^e au XX^e siècle

Catalogue

Amélie du Closel
Ambroise Duchemin
Marie-Caroline Le Guen

Galerie Hubert Duchemin
8, rue de Louvois | 75002 Paris
www.hubertduchemin.com

REMERCIEMENTS

Que soient ici vivement remerciés de leur aide,
de leur écoute patiente et de leurs conseils avisés :

François Alvado, Hélène André, Antoine Béchet,
Julian Bondroit, Étienne Bréton, David Champion,
Jean-Pierre Cuzin, Cécile Debray, Florence Delteil,
François Devinat, Gilles Drappier, Michel Dubau,
Mathieu Foirien d'Alépée, Christian Gonnachon, Philippe Grunchech,
Roman Herzig, Anne Hupel, Charles-Antoine Hupel,
Eric Hupel, Christophe Janet, Jean Joyerot, Samy Kinge,
Sidonie Lemeux-Fraitot, Jane MacAvock, David Mandrella,
Thibaut Maurin, Alain Mouttet, Jan-Stefan Ortmann,
Marie-Christelle Poisbelaud, Jacques Sargos, Philippe Sebert,
Guillaume Selle, Sylvie Tailland, Valérie Tailland et Jean-Pascal Viala.

Traduction : Jane MakAvock

© Galerie Hubert Duchemin, Paris, 2017.

Ce nouveau catalogue est,
fortuitement, révélateur du goût,
du spectre large de notre galerie.

Il est aussi, par sa rigueur documentaire
et ses surprises (cette fois-ci toutes les
œuvres n'ont pas été « découvertes »),
l'illustration de notre méthode :
le Bourdon, le Girodet, le Gericault,
le Lefebvre sont, eux, de pures
découvertes ; le Fragonard également,
mais exhumé des profondeurs d'un
stand du Marché aux puces il y a vingt
ans, il a depuis été publié ; le Hugo a une
provenance rêvée ; le Despujols, icône
des années vingt, surprendra ; le Brauner
était inconnu des spécialistes...

Hubert Duchemin

This new catalogue, fortuitously,
reveals the taste, the broad
spectrum of our gallery. It is also,
thanks to its documentary rigour and its
surprises (this time, not all the entries
have been “discovered”), the illustration
of our methods: the Bourdon, the Girodet,
the Gericault, the Lefebvre are all pure
discoveries; the Fragonard too, but
exhumed from the depths of a stand at a
flea market twenty years ago, it has been
published since; the Hugo has a dream
provenance; the Despujols, icon of the
1920s, will be a surprise; the Brauner was
not known to experts...

Sommaire



Sébastien Bourdon 6
Paysage classique



Jean-Honoré Fragonard 14
Portrait d'homme en buste



Anne-Louis Girodet-Trioson 20
Étude pour la tête de Galatée



Théodore Géricault 38
Étude du naufragé



Victor Hugo 48
Hydre



Jules Lefebvre 54
La Vérité



Jean Despujols 64
La Vie passe la coupe au Bien, au Mal, à la Douleur, à la Joie, à la Beauté, à la Laideur



Victor Brauner 68
Composition surréaliste

Sept tableaux et un dessin



Sébastien Bourdon,
Paysage classique,
vers 1660,
huile sur toile,
80 x 106 cm.

Sébastien Bourdon

(Montpellier 1616 – 1671 Paris)

Paysage classique

Fils d'un maître peintre et vitrier établi à Montpellier, Sébastien Bourdon quitte tôt sa ville natale protestante pour entrer dans l'atelier d'un peintre parisien méconnu, Barthélémy. S'étant engagé comme officier, il délaisse rapidement les armes pour reprendre ses pinceaux et participer aux chantiers royaux. En 1636, il part s'installer à Rome, admire les pastorales de Giovanni Benedetto Castiglione, les paysages d'Annibal Carrache et les compositions de Nicolas Poussin, qui le marquent durablement. S'il s'essaye aux « bamboches » exécutées à la façon de Pieter Van Laer, son contemporain l'historien d'art Joachim von Sandrart fait remarquer qu'il réalise dès cette période « des grands paysages avec des images, des animaux, et des sujets historiques tirés des Saintes Écritures notamment de l'Ancien Testament¹ ». Mais la menace qui pèse sur les réformés de la cité pontificale l'amène à fuir la ville en 1638.

1. Joachim von Sandrart, *L'Academia Todeasca della Architectura, Scultura & Pittura : Oder Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste [...]*, Nuremberg, 1675, cité par David Mandrel, « Quelques nouveautés concernant Sébastien Bourdon (Montpellier 1626-Paris 1671) », *La Tribune de l'Art*, février 2017.

Le retour en France marque le début d'une période de production prolifique et variée qui s'étale jusqu'à l'automne 1658. Rapidement, il acquiert une aisance financière et assied durablement son « statut de protestant grave et respecté² », tout en s'octroyant la liberté d'exécuter des œuvres de dévotion religieuse. En 1642, la corporation des orfèvres lui confie la réalisation du *May* de la cathédrale Notre-Dame de Paris. En répondant à cette prestigieuse commande, Bourdon saisit l'occasion

2. Jacques Thuillier, *Sébastien Bourdon*, [exposition, musée Fabre, Montpellier, juillet-octobre 2000], Paris, 2000, p. 110.

de s'affirmer comme l'un des plus grands peintres de son temps. Avec son atmosphère argentée si spécifique, *La Crucifixion de saint Pierre* (Paris, cathédrale Notre-Dame, dépôt du musée du Louvre) recueille les éloges et participe de la renommée du peintre, alors âgé de vingt-sept ans. En 1648, au moment où sa réputation s'affermi, il prend activement part à la création de l'Académie royale de Peinture. Mais s'il compte parmi les douze « Anciens », notre peintre peine à trouver sa place aux côtés de Charles

ill. 1 : Sébastien Bourdon, *Paysage au moulin*, vers 1653-1657, huile sur toile, 86 x 105 cm, Providence, Museum of Art, Rhode Island School of Design.



ill. 2 : Annibal Carrache, *La pêche*, vers 1585-1588, huile sur toile, 136 x 255 cm, Paris, musée du Louvre.

Le Brun et Charles Errard. En 1653, après un bref séjour à la cour de Suède, qui le considère comme premier peintre de la Reine Christine, Bourdon revient à Paris, profitant du regain d'intérêt pour les arts jusqu'alors amoindri durant la Fronde. Ce contexte florissant de commandes coïncide avec l'épanouissement de son style qui se déploie dans les premiers paysages peints pour eux-mêmes.

Par sa composition rigoureusement construite, aérée et calibrée, où la terre, l'eau et le ciel se mêlent par un jeu de plans successivement étagés, notre paysage est la parfaite illustration de son œuvre. Les troncs d'arbres, dont la verticalité scande l'horizontalité des radiers retenant les eaux, servent de cadre

à l'espace naturel et guident le regard vers le lointain, comme ceux du *Paysage au moulin* conservé à Rhode Island (ill. 1).

Comparables par leurs dimensions, leur composition et leur facture aussi légère qu'enlevée, notre toile et celle de Rhode Island reprennent la formule développée par Annibal Carrache dans *La pêche* du musée du Louvre (ill. 2). Jacques Thuillier précise que, si le Montpelliérain emprunte « ce mélange contrasté de sol, de ciel et d'eau, c'est que le Bolonais avait ainsi créé un type de paysage accueillant et sauvage à la fois, où les trois éléments s'associent et se repoussent en un perpétuel mouvement³ ».

3. Jacques Thuillier, « L'influence des Carrache en France : pour un premier bilan », *Les Carrache et les décors profanes. Actes du colloque de Rome (2-4 octobre 1986)*, Rome, 1988, p. 421-455, p. 431.



ill. 3 : Sébastien Bourdon,
Paysage au moulin, détail de l'ill. 1.

Notre artiste porte effectivement une attention particulière à la notion d'« harmonie du tout-ensemble » autant qu'aux variations atmosphériques. Alors que la nature devient un sujet d'étude, l'artiste applique dans ses tableaux les théories qu'il présente à l'Académie. Il aborde la question de la lumière et ses effets sur le paysage dans sa conférence du 9 février 1669. À partir de l'observation des phénomènes physiques et naturels, il met en parallèle l'intensité lumineuse et l'activité des figures en fonction des heures représentées. Ainsi, selon le résumé que fait Guillet de Saint-Georges de cette conférence, « l'aube du jour, consacrée au silence, était la première de ces six parties. Le lever du soleil, propre à la joie, faisait la seconde. Il considérait pour la troisième la position du soleil entre le levant et le midi, ce qui figurait le travail. Ensuite, il regardait le midi comme le temps destiné au repos. Après il passait à la position du soleil entre le midi et le couchant, et dit qu'elle représentait la licence. Enfin le couchant faisait sa dernière partie et était réservée



ill. 4 : notre paysage, détail.



ill. 5 : notre paysage, détail.



ill. 6 : Sébastien Bourdon,
Paysage au moulin, détail de l'ill. 1.

pour les plaisirs⁴ ». Cette explication éclaire la lecture de notre paysage. À l'ombre de l'arbre, l'homme abreuve les porcs tandis que la femme derrière lui trait une vache. Si nous suivons sa théorie, le temps du labeur entre le lever du soleil et le midi est donc le sujet du tableau. Or « la lumière ayant trop de force, [cette heure] est peu favorable pour les tableaux si elle n'est affaiblie par une représentation de nuages, de pluies et de tempête [...] »⁵.

4. Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel, *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, tome 1, *Les Conférences au temps d'Henry Testelin 1648-1681*, vol. 1, Paris, 2006, p. 294.

5. *Idem.*

Dans ces compositions, la ligne d'horizon s'abaisse afin de laisser au ciel la place nécessaire à cette expression du temps. Le ciel de notre paysage s'assombrit progressivement et plonge la rive gauche dans une obscurité envahissante que le bœuf, par son beuglement, semble annoncer. Sur l'autre rive, comme dans le *Paysage au moulin*, le couple affairé est drapé d'étoffes saturées et brillantes (ill. 3-4) qui se détachent à l'ombre des grands arbres aux feuilles frappées par le vent (ill. 5-6).



7.



8.



9.

ill. 7 : Sébastien Bourdon, *Jésus guérissant le possédé*, 1655-1658, huile sur toile, 111 x 143 cm, Montpellier, musée Fabre.

ill. 8 : notre paysage, détail.

ill. 9 : Sébastien Bourdon, *Jésus guérissant le possédé*, détail de l'ill. 7.

ill. 10 : notre paysage, détail.

ill. 11 : Prou, *Herminie parmi les bergers*, détail, estampe d'après Sébastien Bourdon, Paris, BnF.

ill. 12 : Sébastien Bourdon, *La sortie du troupeau*, détail, estampe gravée de sa main, Paris, BnF.

Au loin, le relief naturel dévoile une architecture plongée dans une atmosphère vaporeuse et bleutée, typique de Bourdon, et visible notamment dans le paysage avec *Jésus guérissant le possédé* du musée Fabre de Montpellier (ill. 7, 8 et 9). Sa touche aérienne donne l'impression que l'air circule entre les éléments. Par comparaison avec le *Paysage au moulin* (ill. 1), la structure de la composition est alors adoucie. Les masses organiques de notre tableau se libèrent effectivement de la géométrie artificielle présente dans les paysages des années 1650, sans pour autant exprimer la frénésie fantastique et chaotique de la dernière période (1665-1671). De ce fait, notre toile correspond au style des paysages de la maturité (1658-1665), dont jusqu'ici nous ne conservions le souvenir que grâce aux gravures réalisées d'après ses dessins. Notre paysage empreint de sérénité est animé par une femme affairée, dont le motif se trouve reproduit à deux reprises dans les gravures des *Paysages fantastiques* caractéristiques de la fin des années 1660 (ill. 10, 11 et 12).

Parfaite illustration des théories des « Heures du jour », notre séduisant et très évocateur paysage trouve parfaitement sa place dans l'œuvre de Sébastien Bourdon. Si le *Paysage au moulin* est l'exemple le plus exemplaire des toiles exécutées par le peintre au cours des années 1650, et constitue selon Jacques Thuillier « l'une de ses œuvres les plus personnelles et l'un des paysages les plus originaux du XVII^e siècle⁶ », notre tableau est un très rare témoignage de la période de maturité qui advient au tournant des années 1650 et 1660.

Marie-Caroline Le Guen

6. Jacques Thuillier, *op. cit.*, 1988, p. 431.

10.



11.



12.





Jean-Honoré Fragonard,
Portrait d'homme en buste,
huile sur panneau, 17 x 13 cm,
étiquette « 1025 » (au verso).

Taille réelle

Jean-Honoré Fragonard

(Grasse 1732 – 1806 Paris)

Portrait d'homme en buste

Bibliographie :

Jean-Pierre Cuzin, « Quelques nouveautés et quelques questions », *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg, peintures et dessins en France et en Italie, XVIIe – XVIIIe siècle*, Paris, 2001, p. 177-178 (repr.).

Notre portrait constitue un rare exemple de la production tardive de Fragonard. En effet, peu d'œuvres de l'artiste réalisées après 1780 sont documentées ou datées. À partir de cette époque, Fragonard renonce aux audaces picturales des années



ill. 1 : Marguerite Gérard et Jean-Honoré Fragonard,
Le baiser volé, 1787-1788,
huile sur toile, 45 x 55 cm,
Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage.



ill. 2 : Jean-Honoré Fragonard, *La fontaine d'Amour*, 1785, huile sur toile, 63,5 x 50,7 cm, signé « Fragonard », Londres, Wallace Collection.

précédentes et se consacre, d'une part, à des scènes de genre raffinées, très finies, dans le goût des petits maîtres hollandais du XVII^e siècle, parfois en collaboration avec sa belle-sœur Marguerite Gérard (ill. 1), et d'autre part, à des allégories nocturnes (ill. 2). En 1788, le décès de sa fille, Rosalie, anéantit l'artiste. Ce dernier quitte Paris avec sa femme et sa belle-sœur pour s'installer à Grasse au début des années 1790, chez leur cousin Alexandre Maubert. De retour à Paris en 1791, Fragonard participe à diverses commissions en vue de la création des collections du musée du Louvre.

La fin de la carrière de l'artiste est marquée par la réalisation de quelques portraits aux modelés adoucis, qui diffèrent significativement des figures aux gestes expressifs et aux drapés

vigoureux des années 1760-1770, brossées largement. Fragonard se consacre principalement aux portraits d'enfants, de petites dimensions. La naissance, en 1780, de son fils Alexandre-Évariste Fragonard, surnommé Fanfan, lui donne l'occasion de se livrer à l'un de ses exercices favoris, la représentation de l'enfance : dans les nombreuses effigies de bambins réalisées à cette époque, l'artiste rend hommage aux peintres nordiques, en privilégiant une palette presque monochrome et l'utilisation d'un clair-obscur rembranesque.

Notre portrait est stylistiquement très proche d'un *Portrait d'enfant à la collerette* peint vers 1783-1785 (ill. 3, voir page 18). Les deux œuvres se caractérisent par la surprenante transparence des glacis et le fondant des coloris tendres. Dans ses portraits tardifs, Fragonard emploie généralement une lumière colorée très douce, faite de camaïeux de brun, de caramel blond, et une matière picturale fine, posée par petites touches aiguës. L'artiste adopte également, dans ses allégories tardives, ce type de lumière sépulcrale et une gamme de couleurs réduite (ill. 2). En 2001, Jean-Pierre Cuzin expose les raisons qui lui ont permis d'identifier la main de Fragonard : « La finesse du modelé en clair-obscur, la touche à la fois douce et hachée, et précisément, la subtilité de l'expression, nous convainquent aujourd'hui de l'attribution. »

Le costume porté par notre modèle, tout comme ses favoris descendant sur les joues, nous permettent d'envisager une datation vers 1795-1800. Cette thèse est soutenue par Jean-Pierre Cuzin qui considère ce portrait comme une œuvre des dernières années de Fragonard. La tenue de notre homme reflète le goût pour la simplicité et l'adoption des modes anglaises au cours du Directoire : il porte une redingote sur un gilet droit, qui laisse entrevoir sa chemise en coton à haut col autour duquel est nouée une cravate blanche.

En dépit de quelques mentions de portraits d'hommes perdus pouvant correspondre à notre panneau¹, nous ne sommes malheureusement pas en mesure d'identifier précisément le modèle. Cependant, le linge blanc noué sur la tête, que l'on retrouve dans certaines effigies de peintres au XVIII^e siècle (on pense à l'autoportrait de Chardin), pourrait suggérer un portrait d'artiste. Jean-Pierre Cuzin exclut toutefois la possibilité d'un autoportrait : le peintre vieillissant est en effet décrit comme étant « extraordinairement replet », et les représentations de Fragonard à la fin de sa vie ne correspondent pas à la physionomie de l'homme dépeint dans notre panneau (ill. 4). Le cadrage serré, la position frontale du modèle et le format réduit de l'œuvre confèrent cependant à ce portrait un caractère intimiste. Il s'agirait donc plus vraisemblablement d'un proche de l'artiste.

1. Vente Godefroy, 2 avril 1794, n° 24 : « Deux tableaux, portraits d'homme et de femme » ; vente Salvin, 27 avril 1805, Christie's Londres, n° 31 : « Paire of small heads, highly finished ».

Émouvant témoignage de l'activité du peintre à la fin de sa carrière, notre tableau prouve que Fragonard n'a jamais vraiment cessé de peindre, en dépit de ce que l'on a pu affirmer, et qu'il est toujours, quelques années avant son décès, en pleine possession de ses moyens.

Le regard interrogateur, reflet des troubles révolutionnaires, a pu dérouter : un tel souci psychologique semble inhabituel chez un artiste souvent considéré comme le peintre de la frivolité et de l'insouciance heureuse. À une époque où les sujets « érotiques et galants » semblent passés de mode, Fragonard montre qu'il est encore capable de se renouveler en nous offrant ici un portrait profond et inquiet, qui n'est pas sans évoquer les œuvres de Goya et de Géricault.

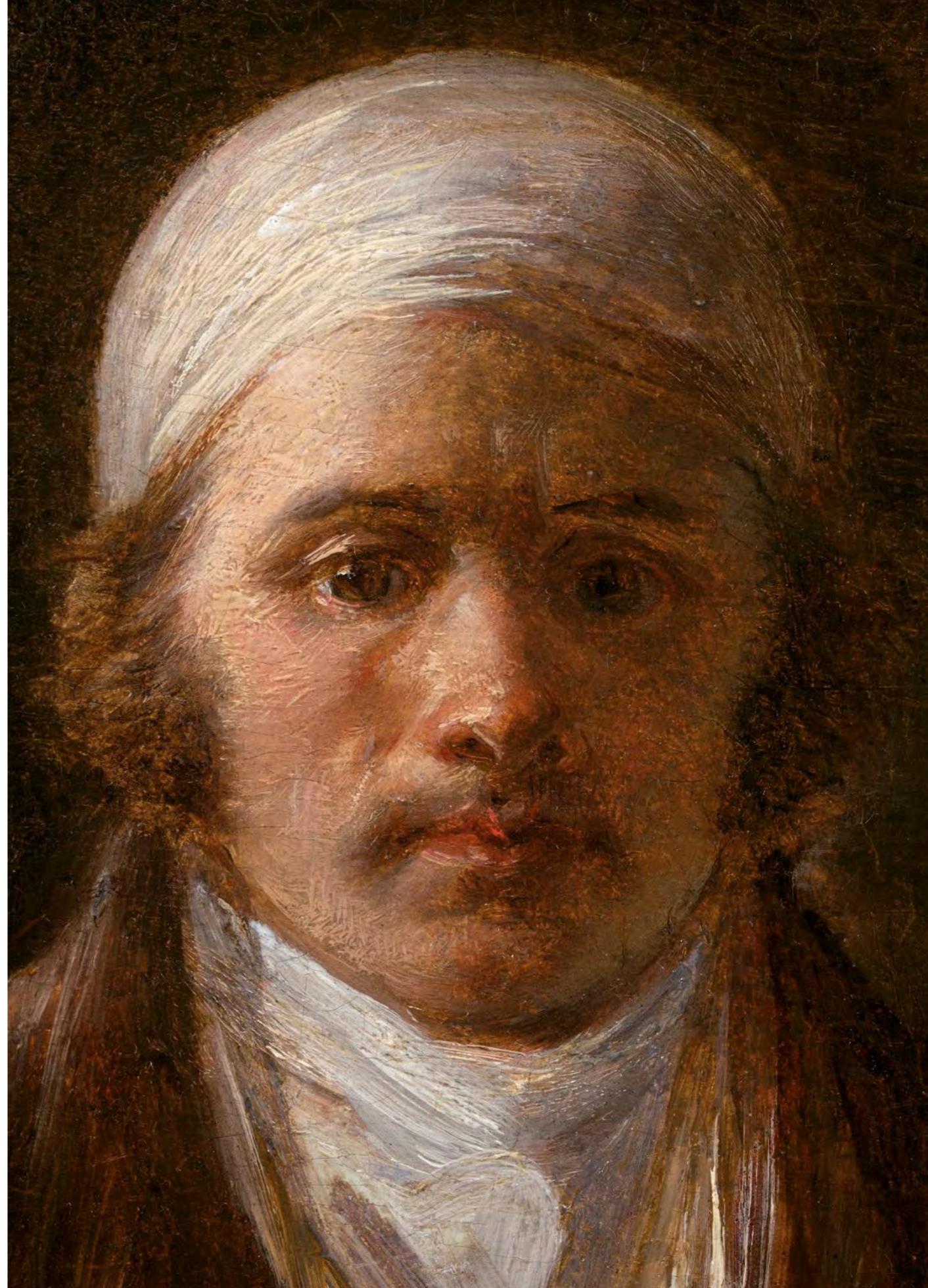
Amélie du Closel

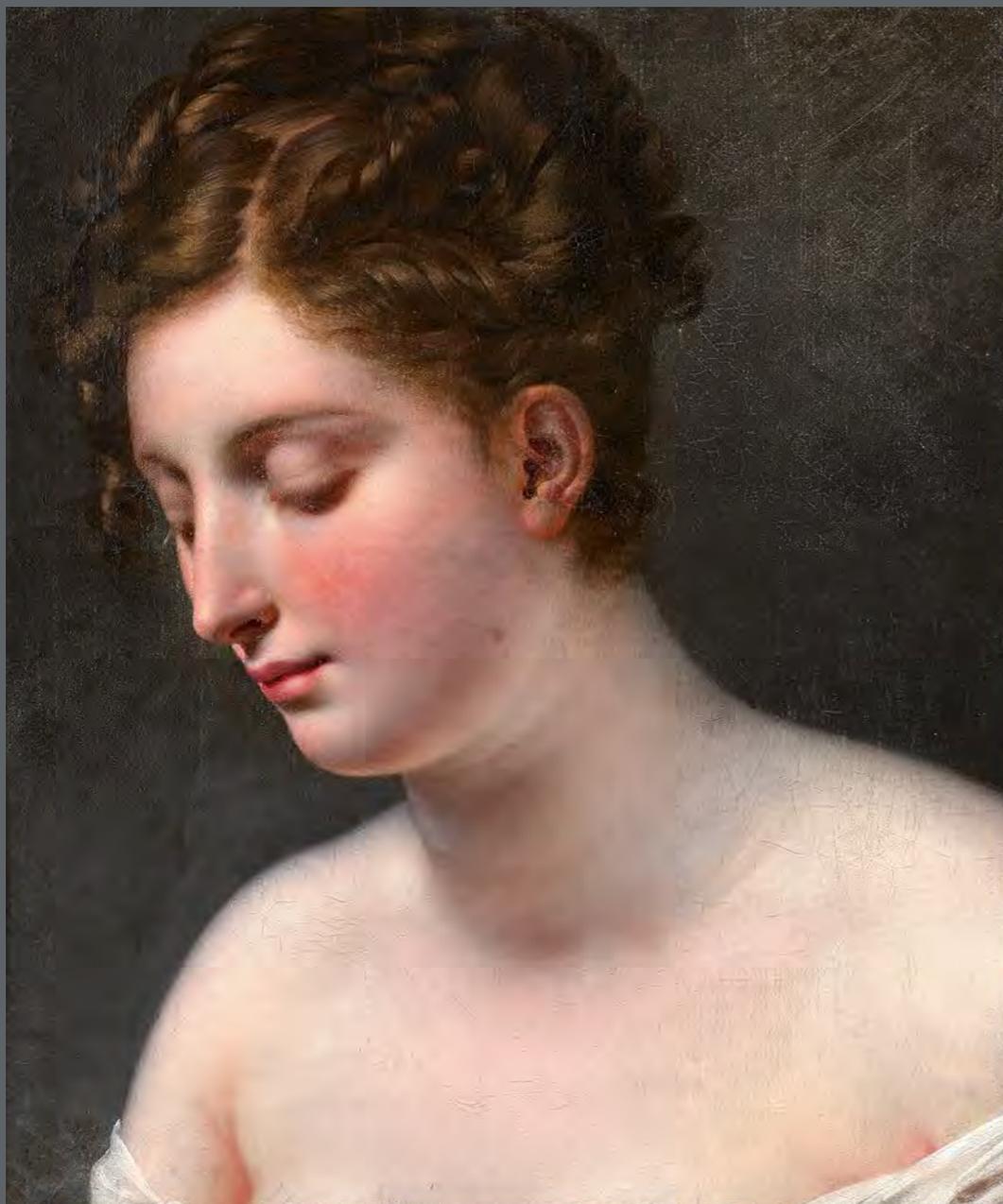


ill. 4 : Jean-Honoré Fragonard, *Autoportrait tourné vers la gauche*, 1780, pierre noire, 130 x 128 mm, Paris, musée du Louvre.



ill. 3 : Jean-Honoré Fragonard,
Portrait d'enfant à la collerette (Alexandre Évariste Fragonard ?),
vers 1783-1785,
huile sur toile ovale, 21,5 x 19 cm,
San Malino, Californie, The Huntington Library.





Anne-Louis Girodet-Trioson,
Étude pour la tête de Galatée,
huile sur toile, 46 x 39 cm.

Anne-Louis Girodet-Trioson

(Montargis 1767 – 1824 Paris)

Étude pour la tête de Galatée

Provenance :

(Probablement) vente Girodet-Trioson, Paris, 11 avril 1825 et jours suivants, *Catalogue des tableaux, esquisses, dessins et croquis, de M. Girodet-Trioson [...], et de divers ouvrages faits dans son école, rédigé par M. Pérignon, son élève, commissaire expert des musées royaux*, n° 53 : « Tête de jeune femme brune, les yeux baissés. Étude pour la Galatée. T. h 17. L. 14 p. [46 x 38 cm] », adjugé 665 francs à Antoine-Claude Pannetier.

(Probablement) collection d'Antoine-Claude Pannetier (1772-1859), élève et ami de Girodet.

(Probablement) sa vente, Paris, Drouot, 28 avril 1857, *Tableaux de diverses écoles [...]*, n° 33 : « Jeune femme brune les yeux baissés (Étude faite pour le tableau de Galatée). »

Anne-Louis Girodet-Trioson, originaire de Montargis, rejoint l'atelier de David en 1785. Il est lauréat du prix de Rome en 1789 avec une toile représentant *Joseph reconnu par ses frères*. Il part pour l'Italie l'année suivante et séjourne à Rome, à Naples et à Venise, avant de rentrer définitivement à Paris en 1795. Il est l'auteur de nombreux tableaux clés de l'Empire, tels que *L'Apothéose des Héros français morts pour la patrie pendant la guerre de la Liberté* (1802), la *Scène de déluge* (1806), *Les funérailles d'Atala* (1808), *L'Empereur recevant les clés de Vienne* (1808), et *La révolte du Caire* (1810).

Girodet se détache progressivement de l'influence de son maître David et développe un style personnel, mêlant sensualité et raffinement intellectuel. Dès 1807-1808, il illustre les *Odes* d'Anacréon, *L'Énéide* de Virgile, les poèmes de Sapho et *Les Métamorphoses* d'Ovide. Il établit ainsi les bases du style anacréontique : sa source d'inspiration principale n'est plus l'épopée grecque mais la poésie légère et gracieuse des dessins au trait décorant les vases antiques.



ill. 1 : Anne-Louis Girodet-Trioson, *Pygmalion et Galatée*, 1813-1819, Salon de 1819, huile sur toile, 253 x 202 cm, Paris, musée du Louvre (acquis en 2002).

Notre portrait de femme, les yeux baissés, les épaules découvertes et les cheveux bruns relevés en chignon bouclé se rattache à la genèse de la dernière grande composition de Girodet, *Pygmalion et Galatée*, réalisée entre 1813 et 1819 (ill. 1). Le commanditaire, Giovanni Battista Sommariva, est un ancien membre du Directoire de la République cisalpine. Ce Milanais installé à Paris rassemble dès 1808 une collection d'œuvres néoclassiques de Prud'hon, Canova, Guérin, Gérard et David (*L'Amour et Psyché* achevé en 1817) célébrant le goût anacréontique. Il envisage dans un premier temps d'acquiescer le *Sommeil d'Endymion* de Girodet, avant de s'accorder avec le peintre sur la réalisation d'un nouveau tableau. Les œuvres de sa collection sont choisies pour leur caractère allégorique et puisent leurs sources dans la poésie antique galante. Le sujet exact de l'œuvre commandée à Girodet est défini en 1812. Bien que tenu secret, il est précisé dans une lettre du 31 mars 1813 : le tableau « représentera Pygmalion, de grandeur naturelle, au moment où sa statue s'anime ». Dans *Les Métamorphoses* d'Ovide, Pygmalion est un célèbre sculpteur chypriote qui se voue au célibat. Il crée la femme idéale en albâtre et en tombe amoureux. Ayant demandé à Vénus une épouse aussi belle que sa statue, la déesse donne vie à l'œuvre d'art. Girodet choisit de représenter l'instant où Pygmalion voit sa statue s'éveiller.

Le tableau n'est pas terminé à temps pour figurer au Salon de 1814, comme

Sommariva l'espérait. Notre artiste fait part de ses difficultés dans sa correspondance. Ainsi, en été 1817, il affirme : « Voici la cinquième année que j'ai commencé le tableau de *Pygmalion* que je n'ai pu parvenir à terminer encore¹ », et en juin 1819 : « Je suis fort occupé encore d'un tableau qui me tient depuis longtemps, et que j'ai recommencé plusieurs fois sans succès, ne sachant même pas si je serai plus heureux cette dernière². »

Lors de sa présentation au Salon de 1819, le style anacréontique est presque déjà passé de mode, et la portée philosophique et esthétique de l'œuvre n'est saisie que par un petit nombre de critiques. Cette toile, considérée par certains comme le dernier manifeste d'un néoclassicisme déclinant, fait contrepoint au *Radeau de la Méduse* de Géricault, parangon du romantisme. Toutefois, si Girodet reste sensible à la recherche de la beauté idéale des néoclassiques, son *Pygmalion et Galatée* est paradoxalement imprégné d'une poésie qui n'est pas totalement étrangère à la pensée romantique³.

Sommariva doit donc patienter près de sept ans pour recevoir ce tableau, destiné à devenir un chef-d'œuvre de l'école française. Afin d'atteindre cet idéal de

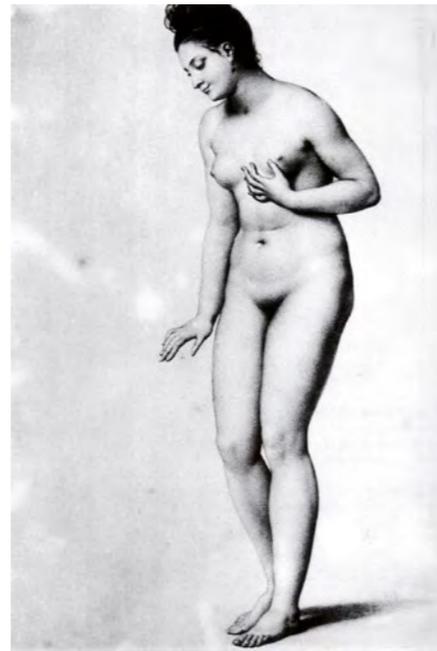
1. Lettre de Girodet adressée à Turpin de Crissé, été 1817, citée dans Sylvain Bellenger (dir.), *Girodet, 1767-1824*, [exposition, musée du Louvre, Paris, 22 septembre 2005-2 janvier 2006], Paris, 2005, p. 465.

2. Lettre de Girodet adressée à Fabre, 20 juin 1819, citée dans Sylvain Bellenger (dir.), *op. cit.*, p. 464.

3. Voir à ce sujet : Sidonie Lemeux-Fraitot, *Ut poeta pictor : les champs culturels et littéraires d'Anne-Louis Girodet-Trioson (1767-1824)*, thèse sous la dir. de E. Parragon, Paris, Panthéon-Sorbonne, 2003.

perfection, Girodet, travailleur acharné, pense longuement sa composition et suit une méthode de travail précise. La genèse de son projet voit le jour après une première phase de méditation et la réalisation de croquis. Le catalogue de la vente après décès fait état d'une dizaine de dessins, plus ou moins finis, au crayon et à l'estompe, qui attestent des recherches de l'artiste⁴. Les quelques dessins qui nous sont parvenus (des études d'après le modèle vivant, représenté nu, sous différents angles⁵), exécutés vers 1813, montrent que l'attitude générale des figures est déjà fixée à cette date.

Le tableau de Girodet doit initialement rendre un « hommage mérité aux incomparables talents⁶ » d'Antonio Canova (1757-1822) : la *Vénus Italica* et la *Terpsichore* du sculpteur italien sont pressenties comme modèles pour la figure de Galatée. Cependant, les dessins préparatoires de Girodet mettent en scène un nu féminin plus proche des Vénus antiques que des statues canoviennes vêtues de draperies (ill. 2). En effet, le regard baissé et l'avant-bras gauche replié



ill. 2 : Anne-Louis Girodet-Trioson, *Étude de femme, d'après nature, pour Galatée*, 1813, crayon noir et craie blanche sur papier, 200 x 165 mm, Lisbonne, Museu Nacional de Arte Antiga.

de la Galatée semblent plutôt calqués sur la *Vénus Médicis*. Cette attitude tout en retenue permet de rendre visuellement la pudeur et la virginité du personnage féminin.

Les visages des protagonistes font l'objet d'études peintes. Pérignon retient, dans le catalogue de la vente posthume de l'artiste, une « étude en buste pour Pygmalion ; cette étude, de grandeur nature, est terminée⁷ » (n° 46) et une « Tête de jeune fille blonde, très fraîche de couleur, et ayant les yeux baissés ;

7. Vente Girodet, Paris, 11-25 avril 1825, n° 46 : T. h. 26 p. l. 22 p. Adjugé 2 415 francs à Jacob.

ill. 3 : Anne Louis Girodet-Trioson, *Étude pour la tête de Galatée*, vers 1818, huile sur toile, 46 cm x 38,5 cm.

Provenance :
Atelier de l'artiste.

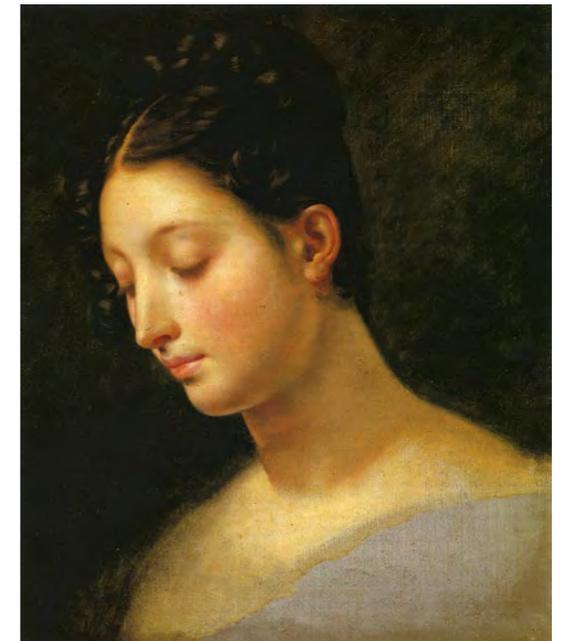
Collection Rosine Becquerel-Despréaux,
nièce et unique héritière de l'artiste.

Par descendance, collection Edmond Filleul.

Par descendance, collection de la famille
Peyriague.

Vente Sotheby's Paris, *Tableaux anciens
de la collection Peyriague*, 21 juin 1991, n° 28.
Commerce d'art new-yorkais
(exp. 1994, New York, Feigen, cat. 24).

Collection particulière.



ébauche très avancée⁸ » (n° 52). Ces deux études ne sont pas localisées à ce jour.

Il est également fait mention d'une « Tête de jeune femme brune, les yeux baissés. Étude pour la Galatée⁹ » (n° 53), qui attire particulièrement notre attention, puisque la description et les dimensions indiquées s'appliquent à notre tableau.

Une ébauche de tête de Galatée, provenant de la collection de l'héritière de Girodet, Rosine Becquerel-Despréaux, présentée à l'exposition de Montargis en 1967, vendue

8. *Idem*, n° 52 : T. h. 15 p. l. 12 p. Adjugé 999,95 francs à Coutan. Coupin précise que « plusieurs traits de crayon indiquent que Girodet voulait reprendre les contours dans quelques parties, et qu'il se proposait de mettre un voile sur la tête. Cette étude est d'une finesse de modelé extraordinaire et d'un modelé charmant ».

9. *Ibidem*, n° 53 : T. h. 17 p. l. 14 p. (46 x 38 cm). Adjugé 665 francs à Pannetier.

chez Sotheby's Monaco en 1991, avant de passer dans le commerce new-yorkais en 1994 (ill. 3), a été identifiée avec le n° 53 de la vente après décès¹⁰. Nous aimerions remettre en cause cette identification : à la mort de l'artiste, les héritiers de Girodet ont conservé quelques œuvres provenant de son atelier, non parues à la vente. C'est vraisemblablement le cas de cette esquisse et d'autres œuvres de Girodet, qui étaient encore entre les mains des Peyriague, descendants de Rosine Becquerel-Despréaux, au moment de leur dispersion en 1991. Il est donc peu probable qu'il s'agisse du n° 53, adjugé 665 francs à l'élève et ami de Girodet,

10. Sylvain Bellenger (dir.), *op. cit.*, p. 465.

4. Vente Girodet, Paris, 11-25 avril 1825, section « Dessins, études diverses » : 123. 125. 126. 127. 128. 206. 222. 226. 250. 264. 266. 285.

5. *Galatée et l'Amour*, crayons noir et blanc, 540 x 375 mm, signé des initiales et daté en bas à gauche « GT 1813 », New York, collection particulière ; *Académie de femme*, crayon noir, 600 x 455 mm, collection particulière ; *Étude de femme, d'après nature, pour Galatée* (cf. ill. 2) et *Étude d'homme, d'après nature, pour Pygmalion*, 1813, deux études au crayon noir et craie blanche sur papier, 200 x 165 mm chacune, Lisbonne, Museu Nacional de Arte Antiga (des contre-épreuves de ces deux études sont conservées au musée des Beaux-Arts d'Orléans) ; *Pygmalion et Galatée*, crayon noir et estompe sur papier vergé, 240 x 180 mm, vente Sotheby's, Paris, 27 juin 2013, lot 79.

6. Lettre de Sommariva adressée à Canova, 13 janvier 1813, citée dans Sylvain Bellenger (dir.), *op. cit.*, p. 465.



ill. 4 : Joseph Dassy
d'après Anne-Louis Girodet-Trioson,
Première étude pour le tableau de Galatée,
estampe, Paris, BnF.

Antoine-Claude Pannetier (1772-1859)¹¹, puis remise en vente par ce dernier à Drouot le 28 avril 1857¹².

Par ailleurs, Pérignon précise très souvent le degré d'achèvement des toiles dans le catalogue de la vente après décès. Si le n° 53 correspondait à la toile issue de la collection Becquerel-Despréaux, dont le buste est en partie inachevé, l'auteur n'aurait sans doute pas manqué de commenter cet aspect du tableau.

Notre étude, qui correspond en tous points (technique, dimensions et description) au n° 53 de la vente après décès, pourrait constituer l'original perdu de la tête de Galatée de Girodet. Cette correspondance est renforcée par la proximité de notre œuvre avec la gravure de Joseph Dassy (1791-1865), titrée *Première étude pour le tableau de Galatée* (ill. 4), qui reprend exactement l'image de notre tableau. On connaît également une version dessinée de ce portrait, conservée au musée de Montargis¹³ (ill. 5).

11. Voir P. A. Coupin, *Œuvres posthumes de Girodet-Trioson*, Paris, 1829.

12. *Catalogue de tableaux des diverses écoles [...]*, Drouot, 28 avril 1857, n° 33 « Jeune femme brune les yeux baissés (Étude faite pour le tableau de Galatée) » comme Girodet.

13. Identifiable avec le n° 206 de la vente Girodet, Paris, 11-25 avril 1825 : « Un dessin pour le sujet de Galatée, à l'estompe et au crayon sur papier blanc », vendu 600 francs à Coutan, et inscrit à sa vente le 9-10 mars 1829, n° 98 : « Dessin terminée pour la Galatée ».



ill. 5 : Anne-Louis Girodet-Trioson,
Étude du modèle de Galatée,
crayon noir et estompe, 500 x 430 mm
(bande de papier rajoutée sur la gauche),
Montargis, musée Girodet, don d'Edward Vignot.

La tête de Galatée a fait l'objet d'une multitude de répliques peintes de dimensions similaires (environ 46 x 38 cm). La grande majorité des versions ne peuvent être considérées comme autographes. La seule étude de tête cataloguée comme un authentique Girodet fut exposée au château d'Antibes jusqu'en 1978, et passa trois fois en vente dans les années 1980 (ill. 6). Parmi toutes les versions retrouvées, c'est celle qui se révèle être la plus proche de notre œuvre en matière de proportions (en effet, elles sont presque homothétiques), mais la

photo en noir et blanc ne nous permet pas d'apprécier pleinement sa qualité.

De nombreuses répliques, de moindre facture, attestent du succès de cette œuvre dans l'atelier de Girodet. Parmi les copies qui ont refait surface entre la fin du XX^e siècle et aujourd'hui, on peut citer les œuvres vendues chez Christie's à New York en 2004 (ill. 7), chez Sotheby's à Paris en 2015 (ill. 8) et enfin chez Tajan en juin dernier (ill. 9). Des copies sont également conservées au musée Girodet de Montargis et au musée des Beaux-Arts de Lyon (ill. 10 et 11).

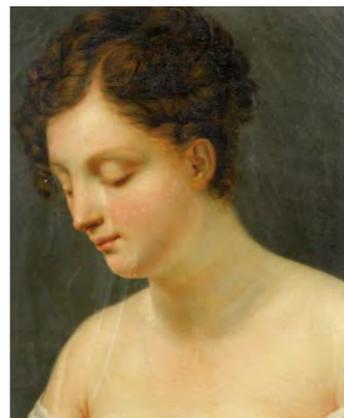
6.



7.



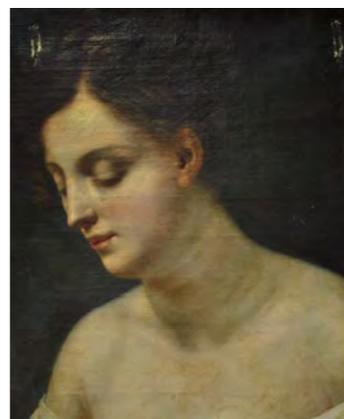
8.



9.



10.



11.

ill. 6 : Anne-Louis Girodet-Trioson (?), *Tête de Galatée*, huile sur toile, 46 x 38 cm, exposée à Antibes, château Grimaldi, en prêt jusqu'en 1978 ; vente Christie's, Londres, 19 juin 1981, n° 54, comme « Girodet » ; vente anonyme, Christie's, Londres, 28 mai 1982, n° 36, comme « Girodet » ; vente, Sotheby's, Monaco, 22 février 1986, n° 313, comme « Girodet » (non vendu).

ill. 7 : d'après Anne-Louis Girodet-Trioson (?), *Tête de Galatée*, huile sur toile, 45,7 x 37,9 cm, vente Christie's, New York, 23 janvier 2004, n° 115, comme « suiveur de Girodet ».

ill. 8 : d'après Anne-Louis Girodet-Trioson (?), *Tête de Galatée*, huile sur toile, 46 x 38,5 cm, vente anonyme, Paris, Sotheby's, 17 juin 2015, n° 82, comme « entourage de Girodet ».

ill. 9 : d'après Anne-Louis Girodet-Trioson (?), *Tête de Galatée*, huile sur toile, 46,8 x 37,7 cm, au revers, sur la toile, une inscription : « Lise 1824 », vente Sotheby's, Monaco, 21-22 juin 1986, n° 248, comme « entourage de Girodet » ; vente Tajan, 22 juin 2017, n° 55, comme « attribué à Girodet ».

ill. 10 : d'après Anne-Louis Girodet-Trioson (?), *Tête de Galatée*, huile sur toile, 45,5 x 37 cm, Montargis, musée Girodet.

ill. 11 : d'après Anne-Louis Girodet-Trioson (?), *Tête de Galatée*, huile sur toile, 46,2 x 38,2 cm, Lyon, musée des Beaux-Arts.

ill. 12 : François-Louis Dejuinne, *Portrait de Girodet peignant « Pygmalion et Galatée »*, 1821, huile sur toile, 65 x 54,5 cm, signé et daté (b.g.) : « Dejuinne, 1821 », Montargis, musée Girodet.



Nous proposons de voir, dans notre tableau, le prototype qui a servi de modèle pour les nombreuses répliques d'atelier citées plus haut. Le rendu de la lumière sur le visage, peint sur un fond sombre, renvoie au contexte de production de l'œuvre. Depuis 1804, Girodet a pris l'habitude de peindre entre chien et loup, la nuit, aux chandelles, ou grâce à « un appareil d'éclairage mobile dont la lumière pouvait véritablement remplacer celle du soleil¹⁴ ». Cette invention mise au point pour l'artiste par Antoine-Claude Pannetier¹⁵, fournit

14. Coupin, *op. cit.*, p. xliij. et p. xlv.

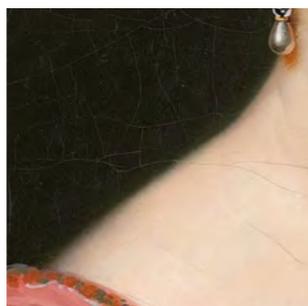
15. Coupin écrit « Pannetier ». Pannetier est aussi l'acquéreur du n° 53, « Étude de tête de Galatée », dans la vente posthume de 1825.

un éclairage vif et stable, et permet au peintre de prolonger les séances de pose la nuit, tout en faisant naître une atmosphère mystérieuse propice à la création. François-Louis Dejuinne, l'un de ses nombreux élèves, nous offre un témoignage de cette pratique dans son fascinant *Portrait de Girodet peignant Pygmalion et Galatée en présence de Sommariva*¹⁶ (ill. 12) : à droite, on aperçoit le modèle posant pour Galatée. La lumière artificielle se fond à la lueur naturelle de la lune, visible à travers la fenêtre haute, et dont les rayons caressent les épaules de la jeune femme.

16. Voir à ce sujet : Richard Dagorne, *Sidonie Lemeux-Fraitot, Girodet sous le regard de Dejuinne : portrait du maître dans son atelier*, Montargis, 2006.



ill. 13 : détail de notre tableau.

ill. 14 : Anne-Louis Girodet-Trioson, *Portrait de la reine Hortense*, détail, vers 1813, huile sur toile, 60,9 x 49,8 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.ill. 15 : Anne-Louis Girodet-Trioson, *Portrait de Madame Reizet*, détail, monogrammé et daté « G-T 1823 », huile sur toile, 60 x 49 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.

Notre étude de tête hérite de la lumière d'*Endymion* et annonce l'inégalable maîtrise dans le rendu de la chair dont Girodet va faire preuve dans son *Pygmalion et Galatée*. Un léger sfumato trouble les contours du visage et des épaules de notre jeune femme, qui prennent une teinte gris bleuté (ill. 13). On retrouve, dans le *Portrait de la reine Hortense* (ill. 14) ou encore dans le *Portrait de Madame Reizet* (ill. 15), ce traitement subtil de la carnation, qui se détache progressivement du fond sombre en se colorant par degré. Cet état entre ombre et lumière permet à Girodet de mieux saisir ce flou, manifestation de ce qu'il nomme lui-même la « grâce¹⁷ ».

Ces subtils passages de l'ombre à la lumière qui construisent le volume (ill. 16) font défaut dans les copies.

Dans la réplique de la vente Tajan, les contours de la figure sont, au contraire, nets et découpés : les couleurs n'irradient pas, l'air et la lumière ne circulent pas entre la figure et le fond, qui semblent presque ramenés sur un même plan, au détriment de l'effet de profondeur (ill. 17). L'aspect plat et terne du visage (ill. 19) contraste avec la rondeur et la fraîcheur des joues, le modelé délicat des chairs et la confondante harmonie bleu-rose violacée de notre Galatée (ill. 18).

Dans notre portrait, l'artiste accorde une grande importance au dessin : le tracé de la mâchoire, le délicat profil, le placement et la forme de l'oreille sont mieux maîtrisés que dans les versions d'atelier. Girodet considère ce savoir-faire comme essentiel pour saisir dans un portrait « l'exacte ressemblance, l'expression qui plaît et la grâce qui séduit¹⁸ ».



16.



17.



18.



19.

ill. 16 et 18 : détails de notre tableau.

ill. 17 et 19 : d'après Anne-Louis Girodet-Trioson (?), *Tête de Galatée*, détails de l'ill. 9 (vente Tajan 2017).

17. Voir à ce sujet : Adrien Goetz, « "La lumière amoureuse de la déesse des nuits", Exactitude mythologique et divagations astronomiques : Girodet, les astres et les Ombres », dans Sylvain Bellenger (dir.), *op. cit.*, p. 121-122.

18. Girodet, « Les veillées », dans Coupin, *op. cit.*, t. I, p. 396.

Le métier porcelainé, le goût pour la belle matière, le dessin impeccable de notre œuvre sont ceux dont Girodet ne s'est jamais départi malgré sa tendance à s'affranchir de l'emprise académique. Dans le grand tableau de *Pygmalion et Galatée*, la gageure de Girodet est de peindre sa Galatée « clair sur clair », avec des ombres très légères, en suggérant subtilement le passage du marbre à la chair vivante. Dans notre étude, une lumière presque intérieure émane de la gorge et de la peau. Le peintre met en valeur le teint clair du modèle, dont la carnation, presque translucide, est proche de celle d'un nouveau-né. Une teinte bleutée, presque mauve, se dévoile

par endroits dans la transparence de la chair diaphane. Girodet ne manque cependant pas d'insuffler la vie à sa figure par l'adjonction de glacis rouge rosé qui colorent les joues, les lèvres, les narines, le coin de l'œil et l'oreille. Cette gamme chromatique très subtile et cette délicatesse de la touche trahissent la main de l'artiste (ill. 20 à 23). Girodet accorde également un grand soin à la coiffure, qui sera modifiée dans le tableau final. Les cheveux lourds, épais et brillants, comme s'ils étaient mouillés ou laqués, sont également sa signature. Enfin, l'expression mystérieuse, douce, idéale et l'attitude naturelle, peu affectée sont typiques de ses portraits féminins tardifs.

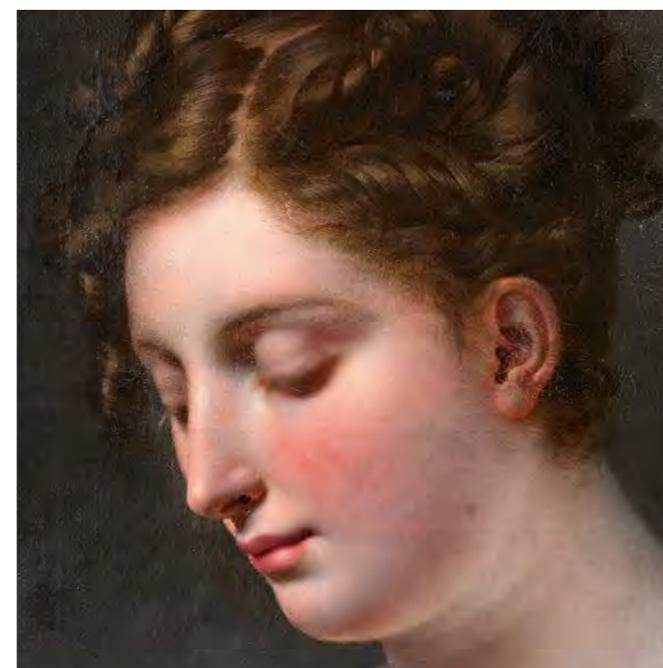
ill. 22 : Anne-Louis Girodet-Trioson, *Tête de femme au turban*, vers 1820, huile sur toile, 41 x 33,5 cm, Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage.



ill. 20 : Anne-Louis Girodet-Trioson, *Portrait de femme*, huile sur toile, 45 x 59 cm, musée de Châteauroux.



ill. 21 : Anne-Louis Girodet-Trioson, *Portrait de Madame Reizet*, détail, monogrammé et daté « G-T 1823 », huile sur toile, 60 x 49 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.



ill. 23 : détail de notre portrait.

Le franc repentir (l'artiste a clairement modifié la position de la draperie blanche afin de couvrir le bras droit du modèle) renforce l'idée d'une œuvre autographe, tout en témoignant des hésitations et des recherches de Girodet, guidé par un extrême souci de perfection (ill. 24).

Julie Candaille (1767-1834), musicienne, actrice et auteur dramatique ayant entretenu avec Girodet une relation platonique, a prétendu être la vraie Galatée : « Je sais que vous faites Pygmalion : cela sera beau. Vous savez ce que c'est que d'animer une femme. Quand vous me rendîtes ce service, j'étais déjà une assez vieille Galatée... depuis vous, mon cœur ne paie qu'en fausse monnaie. Jamais homme – non mon ami – jamais homme n'eut sur une femme un tel empire. Pensez à moi en terminant Pygmalion¹⁹. » Cependant, si l'on peut voir dans le récit de Pygmalion et Galatée une métaphore de leur relation, Julie Candaille, presque âgée de cinquante ans au moment de la réalisation du tableau, n'a pas pu poser pour la figure de Galatée²⁰. Madeleine Vincent proposait de voir, dans la copie de notre étude conservée au musée de Lyon (ill. 11), un portrait de Mademoiselle Georges (1787-1867), brillante tragédienne²¹. Il est plus vraisemblable que Girodet ait fait appel à un modèle professionnel,



ill. 24 : détail de notre tableau (repentir).

disponible pour poser de longues heures, de jour comme de nuit. Une inscription ancienne « Lise 1824 » au revers de la version vendue récemment chez Tajan (ill. 9) pourrait nous fournir un indice sur son identité. « Lise » est le diminutif d'Élisabeth, qui est le nom d'un modèle qui posa fréquemment dans l'atelier de Girodet, dont on ne connaît pratiquement rien. Lors de la vente posthume, Antoine-Claude Pannetier fait l'acquisition d'un portrait de femme désignée comme *La Belle Élisabeth* (n° 15)²². Les critiques contemporains rendent hommage à la grâce du modèle dont le sourire suspendu rappelle la retenue spirituelle des visages de Léonard de Vinci²³. Ce tableau est connu par une gravure qui restitue la

22. Le lot est décrit par Pérignon comme « une étude de femme, vue en buste et ayant la gorge découverte ; d'une main elle retient ses cheveux. Cette étude, peinte avec le plus grand soin, d'après un modèle d'une rare beauté, était toujours revue avec un nouveau plaisir parmi les admirateurs du talent de M. Girodet. Elle était connue dans son atelier sous le nom de la belle Elisabeth ».

23. Voir à ce sujet : Jean-Marie Voignier, « La fortune de Girodet », *Société d'émulation de l'arrondissement de Montargis*, Bulletin n° 128-129, troisième série, avril 2005, p. 93-94.



ill. 25 : Hyacinthe Aubry-Lecomte d'après Girodet, *La Belle Élisabeth*, estampe, Paris, BnF.

physionomie de la jeune femme (ill. 25). « La belle Élisabeth », modèle de prédilection de l'artiste, a donc pu prêter ses traits à notre Galatée, qui renvoie également l'image d'une beauté classique nourrie aux sources antiques.

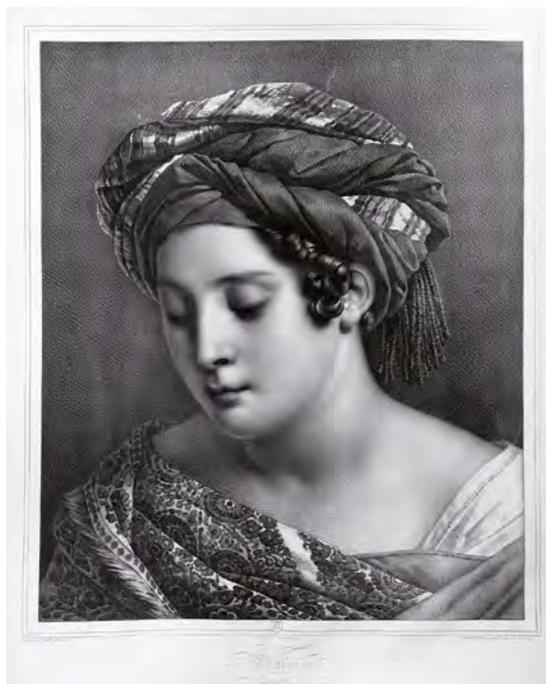
Quel statut donner à notre effigie ? S'agit-il d'un travail préparatoire ou d'un *ricordo* postérieur au *Pygmalion et Galatée* ? Nous pensons que notre tête s'inscrit dans le cadre des recherches de Girodet pour ce grand tableau destiné à devenir son testament artistique. Pendant la phase de conception, le peintre concentre toute son attention sur la figure

de Galatée, qui doit atteindre le sublime. On peut considérer la tête de Galatée issue de la collection Rosine Becquerel-Despréaux (ill. 3), laissée inachevée dans sa partie basse, comme une première esquisse brossée rapidement par l'artiste d'après le modèle vivant. Cette ébauche anticipe notre tableau, traité plus méticuleusement, à la manière d'un portrait achevé : ici l'enjeu de Girodet n'est plus seulement de fixer les traits et l'attitude du modèle, mais surtout de décrire la carnation de la jeune femme avec une subtilité confondante, pour suggérer la matière s'éveillant à la vie. Notre œuvre révèle ainsi la volonté de

19. Lettre de Julie Candaille adressée à Girodet, 14 septembre 1814, vol. 3, f° 33, Montargis.

20. Voir à ce sujet : Anne Lafont, *Girodet*, Paris, 2005, p. 81-89.

21. Madeleine Vincent, *Catalogue du musée de Lyon, La peinture des XIX^e et XX^e siècles*, Lyon, 1956, p. 19-20, cat. 7.



ill. 26 : Hyacinthe Aubry-Lecomte
d'après Girodet,
Tête d'Odalisque, estampe,
Paris, BnF.

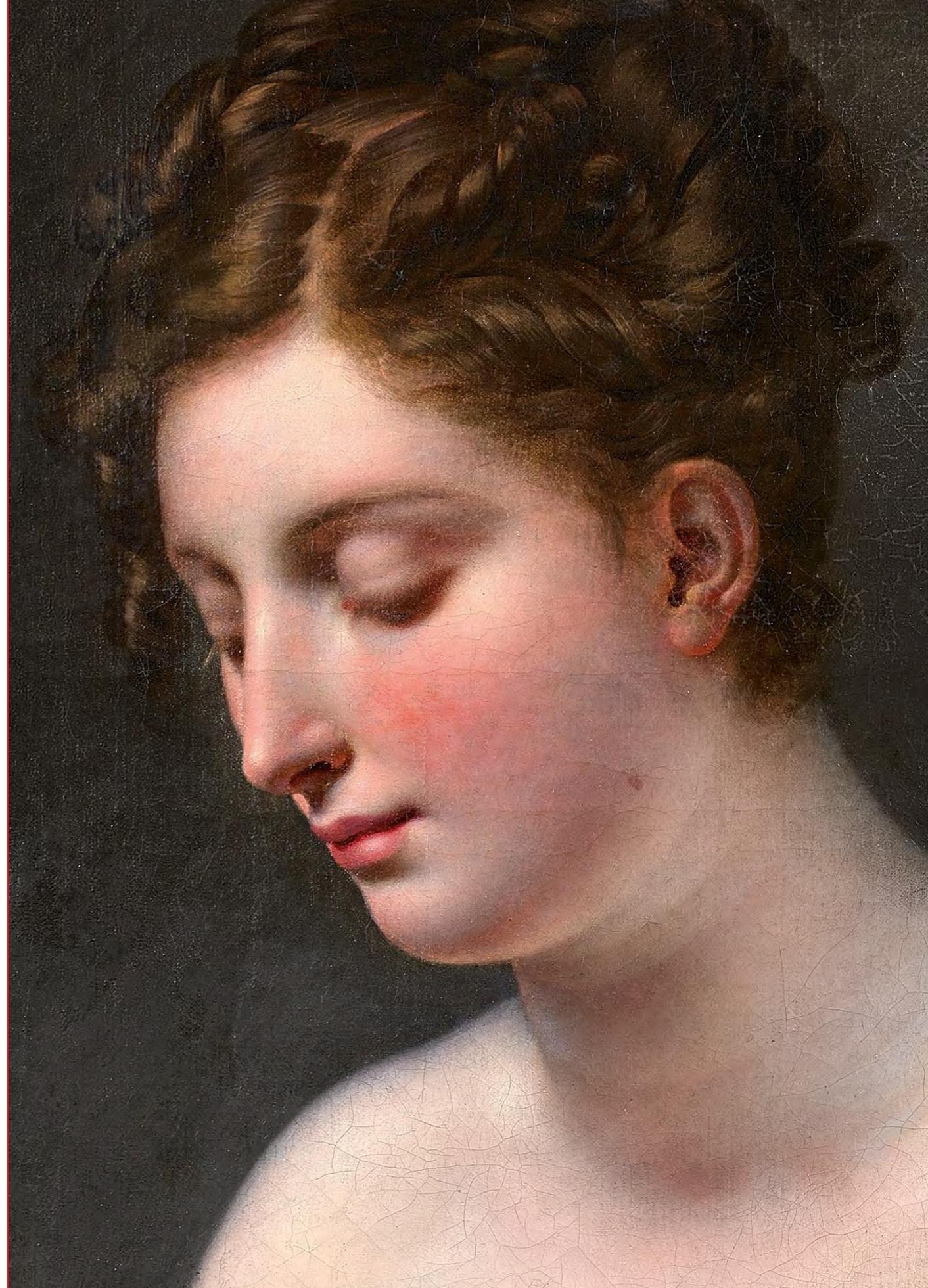
perfectionnement manifeste du peintre. Au-delà de sa fonction préparatoire, notre Galatée devient une tête d'expression indépendante : elle peut être rapprochée de la série des têtes féminines peintes par Girodet, dont un grand nombre sont perdues ou ont survécu par l'estampe, et qui présentent toutes le même type de visage idéalisé. Un simple turban enroulé autour de la tête du modèle peut ainsi métamorphoser notre Galatée en Odalisque (ill. 26).

Notre tête ne semble pas être le fruit d'une commande, puisqu'elle est

vraisemblablement restée dans l'atelier de l'artiste jusqu'à sa mort, afin d'être mise à disposition de ses élèves, qui l'ont abondamment copiée. Les multiples répliques attestent l'engouement de ses contemporains pour notre Galatée. Girodet, qui la fait graver en 1824²⁴ (ill. 4), tient à assurer, peu de temps avant sa mort, la diffusion et la postérité de ce chef-d'œuvre, capable d'offrir un éminent témoignage de sa virtuosité technique.

Amélie du Closel

24. Sidonie Lemeux-Fraitot, *À l'épreuve du noir : Girodet & la lithographie*, Montargis, 2010, p. 15-17.





Théodore Géricault,
Étude de naufragé, 1817-1818,
huile sur toile,
46,5 x 37,5 cm.

Théodore Géricault

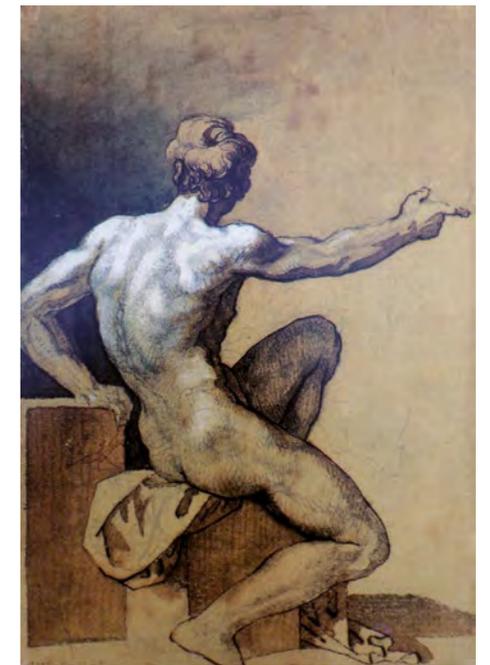
(Rouen 1791 – 1824 Paris)

Étude de naufragé

Formé d'abord dans l'atelier de Carle Vernet aux côtés d'Horace, puis dans celui de Pierre Narcisse Guérin, Théodore Géricault poursuit son apprentissage par la copie des œuvres de Rubens, Titien, Rembrandt ou encore Velázquez, qui ornent les cimaises du musée Napoléon. Dès lors, il développe une sensibilité personnelle et immédiate faite de « pigments lourds et de brouillards sensuels¹ » sans se préoccuper du goût du public. Après plusieurs échecs au grand prix de Rome, Géricault part pour l'Italie par ses propres moyens.

Arrivé à Rome en 1816, il admire enfin les fresques de la chapelle Sixtine, relève la saillie des musculatures exacerbées, et retient les déformations anatomiques de Michel-Ange. La *terribilità* du maître de la Renaissance marque profondément notre peintre, qui s'empare de la rudesse des corps et de leurs tourments pour l'appliquer à notre naufragé. Réfugié *in extremis* sur un promontoire rocheux,

cet homme à la musculature noueuse est frappé d'une lumière intense, artificielle et froide comparable à celle qui éclaire l'*Académie d'homme* du British Museum (ill. 1).



ill. 1 : Théodore Géricault,
Académie d'homme, détail, vers 1816,
fusain, plume et encre brune,
rehautes de gouache blanche,
200 x 130 mm,
Londres, The British Museum.

1. Lorenz Eitner, *Introduction, Théodore Géricault*, [exposition, Salander-O'Reilly Galleries, New York, 1987], New York, 1987, n. p.



ill. 2 : Théodore Géricault, *Paysage au tombeau*, détail, 1818, huile sur toile, 250 x 220 cm, Paris, musée des Beaux-Arts, Petit Palais.



ill. 3 : Théodore Géricault, *Le haquet*, détail, 1822-1823, huile sur toile, 59,5 x 73,5 cm, Providence, Museum of Art, Rhode Island School of Design.



ill. 4 : notre tableau, détail.

À l'aide du clair-obscur, le peintre recherche le volume. Il esquisse ce corps comme un sculpteur assemblerait les différentes parties d'une anatomie. À l'instar du *Paysage au tombeau* du Petit Palais (ill. 2) et du *Haquet* de Rhode Island (ill. 3), des touches épaisses, grasses et généreuses donnent du relief à la surface de la toile (ill. 4).

L'association du corps torturé et de la pierre brute n'est pas sans évoquer les *Esclaves* de Michel-Ange se dégageant de leur bloc de marbre. Le groupe *Satyre et Nymphe* (Rouen, musée des Beaux-Arts), sculpté en taille directe par l'artiste au moment où il peint notre *Étude de naufragé* est empreint du *non finito* michelangelesque. Le peintre semble s'être approprié la méthode du maître qui « libérait [ses statues] du marbre comme s'il les faisait émerger d'un bassin rempli d'eau² » pour la transposer à la peinture.

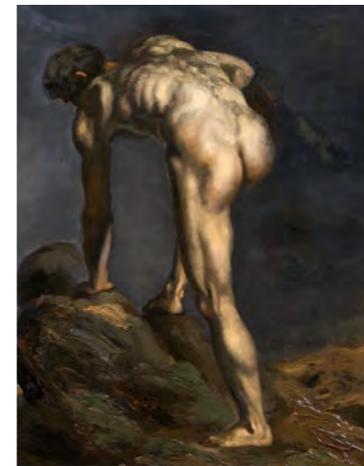
Ainsi Géricault extrait-il de la sculpture toute la puissance vitale de cet homme qui fait corps avec la roche.

La *Bataille de Cascina* projetée par Michel-Ange pour le Palazzo



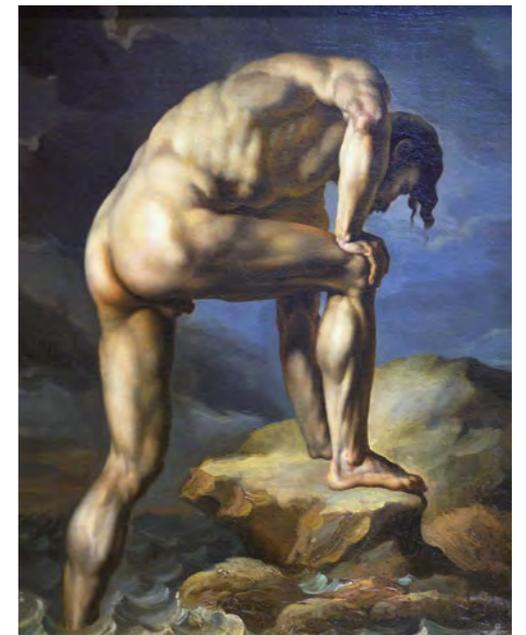
ill. 5 : Bastiano da Sangallo, *Bataille de Cascina d'après Michel-Ange*, détail, 1542, huile sur panneau, grisaille, 76,5 x 130 cm, Holkham Hall, Norfolk.

Vecchio de Florence est une autre source d'inspiration pour notre peintre. Il reprend les « contours anguleux³ » propres aux musculatures du maître comme le préconisait Winckelmann, et reproduit la torsion du corps du baigneur au premier plan à gauche de la composition (ill. 5). Par une touche franche et rapide, il transpose cette citation pour l'adapter à notre naufragé (ill. 6). L'anatomie michelangelesque, et notamment le dessin de ce bras athlétique, est également reprise dans la monumentale version de la National Gallery (ill. 7).



ill. 6 : notre étude.

Dans cette dernière, le peintre change de point de vue, et dévoile le flanc droit de notre naufragé représenté dans la même pose, mais cette fois, le pied encore immergé dans les flots. Géricault peint à de multiples reprises cet homme à la musculature développée, aux larges épaules et au dos bosselé toujours marqué par le canon michelangelesque. Notre tableau montre de grandes similitudes avec l'*Académie d'homme nu couché* (ill. 8, page suivante) : le corps aux contours flous est rapidement brossé en camaïeu, les côtes sont acérées, l'omoplate est saillante et presque déformée.



ill. 7 : Théodore Géricault, *Un naufragé*, 1817-1818, huile sur toile, 73 x 59 cm, Londres, National Gallery.

3. Johann Joachim Winckelmann, cité par Martial Guédron, *La plaie et le couteau : la sensibilité anatomique de Théodore Géricault, 1791-1824*, Paris, 1997, p. 72.

2. Giorgio Vasari, cité par Marie-Pierre Chabanne, *Michel-Ange romantique : naissance de l'artiste moderne, de Winckelmann à Delacroix*, Paris, 2000, p. 518.



ill. 8 : Théodore Géricault, *Académie d'homme nu couché*, vers 1818, huile sur toile, 51 x 67 cm, collection particulière.

Nous retrouvons également cette chevelure brune et dense traitée par un assemblage d'aplats qui laissent apparaître par endroits la couche sous-jacente plus claire. Si son visage se détourne du spectateur, il n'est pas mal aisé de deviner le profil de ce modèle d'atelier aux traits fins et aux lèvres lippues. Subtilement, Géricault capte toute la sensualité de cet homme nu que la pénombre plus prononcée de notre tableau exacerbe. Cette dramatisation de l'exercice est intensifiée par une mise en contexte qui distingue notre tableau des Académies.

Les études peintes à son retour d'Italie partagent effectivement la liberté prise par l'artiste face à l'exercice pédagogique, comme le relate Louis Batissier : « On posait le modèle devant lui, écrit-il, mais il ne pouvait s'astreindre à le copier

servilement. Son imagination l'encadrait tout de suite dans une scène dramatique et il le dessinait, tel que lui offrait son imagination⁴. » Ainsi, en inscrivant la figure dans un cadre naturel, réinterprète-t-il l'exercice strictement académique de l'étude de nu pour en faire une œuvre de composition.

Notre naufragé trouve donc parfaitement sa place aux côtés des études (ill. 9) que Philippe Grunchev rapproche des grands paysages⁵ exécutés vers 1818 (ill. 10, 11 et 12). En préambule de son étude sur l'*Inventaire posthume de Théodore Géricault*, l'auteur avance la nécessité de « corriger la conception actuelle selon laquelle l'artiste a « fui le paysage » de manière délibérée⁶ », et souligne l'existence d'une multitude d'études de ce genre. À son retour d'Italie, le peintre exécute une série de

4. Louis Batissier, « Géricault », tiré à part de la *Revue du Dix-neuvième siècle*, Rouen, 1841, p. 4.

5. Philippe Grunchev, *Tout l'œuvre peint de Géricault*, Milan, 1978, p. 106.

6. Philippe Grunchev, « L'Inventaire posthume de Théodore Géricault (1791-1824) », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1976, p. 395-420, p. 395.

ill. 10 : Théodore Géricault, *Paysage aux pêcheurs*, dit *Le Matin*, 1818, huile sur toile, 249,5 x 217,5 cm, Munich, Neue Pinakothek.



ill. 9 : Théodore Géricault, *Académie d'homme*, 1818, huile sur toile, 80 x 64 cm, Bayonne, musée Bonnat-Helleu.



paysages d'après le principe des « Heures du jour » hérité du XVII^e siècle et de Gaspard Dughet⁷. Aujourd'hui dispersés, ce décor⁸ représente trois moments distincts de la journée : le Matin, le Midi et le Soir (ill. 10, 11 et 12). Or, Pierre Henri de Valenciennes nous apprend dans ses *Éléments de perspective pratique* que les artistes divisaient le temps en « quatre grandes parties » car « on trouvait en chacune d'elles et à l'instant déterminé pour chaque division, des contrastes plus

décidés, des oppositions plus prononcées et des effets plus distincts⁹. » Géricault aurait-il omis de traiter la quatrième « Heure » ? La Nuit, et plus précisément une scène de naufrage ou de noyade nocturne, devait donc clore ce cycle que la monumentale entreprise du *Radeau de la Méduse* est venue interrompre¹⁰. Notre rescapé pourrait donc constituer l'ébauche d'une figure destinée à prendre place dans une composition comparable à la *Scène de déluge* du musée du Louvre (ill. 13, page 46).

7. « N° 16, deux grands paysages, dans le genre du Guaspre », dans Charles Clément, *Géricault, étude biographique et critique, avec le catalogue raisonné de l'œuvre du maître*, Paris, 1879, p. 280.

8. Voir à ce sujet : Lorenz Eitner, « Two discovered landscapes by Géricault and the Chronology of his early work », *The Art Bulletin*, juin 1954, p. 131-142, Joanna Szepinska-Tramer, « Recherches sur les paysages de Géricault », *Bulletin de la Société d'histoire de l'art français*, 1973, p. 299-317.

9. Pierre Henri de Valenciennes, *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes, suivis de réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage*, Paris, [1800], 1820, p. 405-407 et 427-456.

10. Gary Tinterow, « Géricault's heroic landscapes, The times of the day », *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New York, 1990.



ill. 11 : Théodore Géricault,
Paysage au tombeau, 1818,
huile sur toile, 250 x 220 cm,
Paris, musée des Beaux-arts de la ville de Paris, Petit Palais.

ill. 12 : Théodore Géricault,
Paysage avec un aqueduc, dit *Le Soir*, 1818,
huile sur toile, 250 x 219 cm,
New York, Metropolitan Museum of Art.

ill. 13 : Théodore Géricault, *Scène de déluge*, vers 1818, huile sur toile, 97 x 130 cm, Paris, musée du Louvre.



Le thème du naufrage obsède Géricault, qui emprunte à Joseph Vernet l'atmosphère ténébreuse, l'éclairage artificiel et la détresse des hommes s'agrippant aux rochers du premier plan de ses paysages dramatiques (ill. 14). D'après Peter Schneemann, l'extrême artificialité de la série des paysages s'expliquerait par la volonté de Géricault de donner à voir le « drame de l'existence humaine¹¹ ». Notre tableau fait donc apparaître en pleine lumière la force vitale de l'homme qui tente de vaincre

la fatalité et survivre devant la menace de cette nature surpuissante. Comme dans *Le déluge* de Nicolas Poussin, un sentiment de solitude se dégage du milieu hostile, ténébreux et chaotique suggéré dans notre étude. En effet, notre peintre parvient avec brio à interioriser dans ce corps toute l'angoisse suscitée par l'intensité du drame. L'idée de sublime émane donc de notre œuvre. Dans cette veine, le naufragé est isolé, cerné par une palette froide, faite d'un gris-bleu et d'un vert de chrome caractéristique de la

11. Peter Schneemann, « Composition du paysage et émergence du sens. La peinture de paysage et l'art des jardins autour de 1800 », *Revue germanique internationale*, juillet 1997, p. 155-170, p. 170.

ill. 14 : Claude Joseph Vernet, *Le Naufrage*, 1772, huile sur toile, 113,5 x 162,9 cm, Washington D.C, National Gallery of Art.



peinture anglaise. Perdu dans cet espace infini, il paraît alors comme suspendu hors du temps. Dans un savant équilibre qui mêle l'universel et l'intime, un dialogue s'instaure alors entre le naufragé et le spectateur. Face à l'« horreur délicieuse¹² » de la scène qu'il contemple, il imagine la douleur et le danger dont il est épargné.

Mystérieuse, dramatique, puissante, notre étude de naufragé cristallise les craintes et les inquiétudes de son temps

que le quatrième paysage devait refléter, et traduit en peinture toute la pensée de notre artiste : « Je cherche vainement à m'appuyer, écrit Théodore Géricault, rien n'est solide, tout m'échappe, tout me trompe. Nos espérances et nos désirs ne sont vraiment ici-bas que vaines chimères, et nos succès, des fantômes que nous croyons saisir. S'il est pour nous sur terre quelque chose de certain, ce sont nos peines. La souffrance est réelle, les plaisirs ne sont qu'imaginaires¹³. »

Marie-Caroline Le Guen

12. Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, [1757], trad. de E. Lagetie de Lavaïsse, Paris, 1803, p. 131.

13. Lettre de Géricault à Dordy, citée dans Charles Clément, *op. cit.*, p. 90.

Victor Hugo

(Besançon 1802 - 1885 Paris)

Hydre

Provenance :

Collection Paul Meurice.
Madame Albert Clémenceau-Meurice.
Madame Langlois-Berthelot.
Par descendance au propriétaire actuel.

Bibliographie :

Gaëtan Picon, Roger Cornaille et Georges Herscher, *Victor Hugo dessinateur*, Paris, 1963, cat. 281.

Jean Massin et Bernadette Grynberg, *Victor Hugo. Œuvre graphique*, Paris, 1967-1969, II, cat. 977.

Gaëtan Picon, Roger Cornaille et Georges Herscher, *Victor Hugo, dessins*, Paris, 1985, cat. 270.

Jean Gaudon, *Le temps de la contemplation*, Paris, 1969, p. 354.

Expositions :

Pierre Georget, *Dessins de Victor Hugo*, [exposition, musée de Victor Hugo, Villequier, juin-octobre 1971, Maison de Victor Hugo, Paris, novembre 1971-janvier 1972], Paris, 1971, cat. 77.

Henri Focillon, Sandra Costa, *I Disegni di Victor Hugo*, [exposition, Pinacoteca Nazionale di Bologna, 10 septembre-15 octobre 1983], Bologne, 1983, cat. 46.

Judith Petit, Roger Pierrot, Marie-Laure Prévost, *Soleil d'encre : manuscrits et dessins de Victor Hugo*, [exposition, musée du Petit Palais, Paris, 3 octobre 1985-5 janvier 1986], Paris, 1985, cat. 19.

Jean-Jacques Lebel, Marie-Laure Prévost, *Du chaos dans le pinceau : Victor Hugo, dessins*, [exposition, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2 juin-10 septembre 2000, Maison de Victor Hugo, Paris, 12 octobre 2000-7 janvier 2001], Paris, 2000, cat. 122.

Victor Hugo,
Hydre, fin 1855-1856,
plume, encre brune et lavis, aquarelle, gouache bleue et verte,
frottis de fusain et empreinte de dentelle, 75 x 248 mm.



En 1851, à la suite du coup d'État de Louis Napoléon Bonaparte, Victor Hugo, chef de file de l'école romantique et figure politique active, est contraint de s'exiler hors de France. Cet exil va donner lieu à une intense production graphique et littéraire. Expulsé de Jersey, il s'installe à Guernesey le 31 octobre 1856. Victor Hugo écrit alors *Les Contemplations*, et reprend *Les Misérables*, commencés quinze ans plus tôt sous le titre *Les Misères*. Ces années marquent également le transfert d'une part de l'inspiration lyrique dans l'œuvre dessinée. Une intense période de recherches graphiques s'ouvre, à travers découpages, collages et compositions tachistes.

La technique employée par l'artiste dans notre dessin permet de dater sa réalisation vers 1855-1856. On peut rapprocher notre œuvre d'une série de monstres du même type. On retrouve l'emploi du bleu de Prusse dans un autre dessin représentant un dragon (ill. 1), et les empreintes de dentelles, visibles

dans les rehauts de gouache blanche, dans un dessin mettant en scène une créature hybride crachant du feu, au corps de serpent et à la tête d'alligator (ill. 2). Le thème et les couleurs associées rappellent le goût de Victor Hugo pour l'orientalisme, qui apparaît également dans la décoration de Hauteville House et dans celle de Hauteville Fairy, la maison voisine de Juliette Drouet à Guernesey.

Le monstre rampant représenté dans notre œuvre peut être identifié comme un serpent, un dragon ou encore, plus vraisemblablement, une hydre, thème souvent abordé par le poète. Du début à la fin des *Contemplations*, Victor Hugo use de toute la polysémie de ce mot.

L'hydre désigne, en zoologie, un polype qui a la faculté de régénérer les parties de son corps qui sont coupées. Dans « Le rouet d'Omphale » (*Les Contemplations*, II, 3), Hugo fait référence à « l'hydre de Lerne », serpent mythique immortel à plusieurs têtes qui réapparaissent doublement sitôt tranchées.



ill. 1 : Victor Hugo, *Respublica, Aquila Gentium, Tenebrae*, plume, lavis, aquarelle, 64 x 246 mm, inscriptions : « Respublica, Aquila Gentium », « Tenebrae » et « Victor Hugo », Maison de Victor Hugo, Hauteville House, Massin I, n° 275.



ill. 2 : Victor Hugo, *Le serpent*, fin 1855-1856, plume, pinceau, encre brune et lavis, lavis d'encre noire, fusain, rehauts de gouache rouge et blanche, empreinte de dentelle ?, réserves, grattages, zones frottées, zones vernies sur papier beige, 315 x 491 mm, monogrammé en bas à droite, à l'encre brune : « V.H. » Paris, Maison de Victor Hugo.

Victor Hugo combine l'astral et l'aquatique : ses hydres, figurations monstrueuses de l'informe, abolissent les frontières entre le haut et le bas, le dedans et le dehors. Elles symbolisent un chaos qui devient, à la fin du recueil, cosmique et abyssal. Le poète évoque les deux constellations du Serpent austral et de la Couleuvre dans « Ce que dit la Bouche d'Ombre » (*Les Contemplations*, VI, 26) : « Là sombre et s'engloutit, dans des flots de désastres, / L'hydre Univers tordant son corps écaillé d'astres » et « On verra le troupeau des hydres formidables / Sortir, monter du fond des brumes insondables /

Et se transfigurer ; / Des étoiles éclore aux trous noirs de leurs crânes, / Dieu juste ! et, par degrés devenant diaphanes, / Les monstres s'azurer ! »

Ce monstre rampant, serpent aquatique, est enfin associé au fourmillement des ténèbres. L'hydre constitue une incarnation du mal et l'attribut du déluge dans « La fin de Satan », long poème épique et religieux écrit entre 1854 et 1862 et publié à titre posthume : « Ce géant était trombe, ouragan et torrent / Des hydres se tordaient dans son œil transparent. »

Notre dessin est issu de la collection de Paul Meurice (1821-1905), poète et dramaturge qui rencontre Victor Hugo vers 1837 et qui devient, avec Auguste Vacquerie, son ami le plus intime. Pendant l'exil, Paul Meurice est l'homme de confiance et l'ambassadeur de Victor Hugo à Paris. Il est chargé de la publication de ses œuvres, des contrats, des relectures et des corrections, ainsi que de la programmation de ses pièces de théâtre, tâche dont il s'acquitte tout en menant parallèlement sa propre carrière. Victor Hugo s'installe chez lui à son retour à Paris et passe plusieurs étés dans sa maison de Veules-les-Roses. L'écrivain le nomme exécuteur testamentaire de son œuvre littéraire, et Meurice entreprend la publication des inédits et de l'édition de l'Imprimerie nationale. Cette profonde amitié est marquée par de nombreux témoignages de reconnaissance de la

part de Victor Hugo, qui lui dédicace des ouvrages et lui envoie fréquemment des œuvres pour le nouvel an ou à l'occasion d'une visite. Du vivant même du poète, Paul Meurice possède ainsi la plus importante collection de dessins de Victor Hugo, en nombre et en qualité. Il s'en dessaisit largement en 1903 au profit du musée de la place des Vosges, dont il conçoit les principes. Les trois filles de Paul Meurice, Mesdames Montargis, Ozenne et Clemenceau, héritent d'un grand nombre d'entre-eux, dont une dizaine d'œuvres capitales. Le lot de Madame Clemenceau, dont notre dessin est issu, est parvenu intact à ses héritiers. Il s'agit de l'ensemble graphique le plus important resté jusqu'à aujourd'hui en mains privées.

Amélie du Closel



Notre dessin taille réelle.



Jules Lefebvre,
La Vérité,
huile sur papier marouflé sur carton,
22 x 9,6 cm,
dédié, signé et daté (h.d.) :
« À mon ami Leneupveu /
Jules Lefebvre 1870 ».

Taille réelle.

Jules Lefebvre

(Tournan-sur-Brie 1834
1912 Paris)

La Vérité

Provenance :

Collection du peintre Jules Leneupveu
(1819-1898).

Œuvre en rapport :

Jules Lefebvre,
La Vérité,
Salon de 1870,
acquis par l'État en 1871,
huile sur toile,
264 x 112 cm,
Paris, musée d'Orsay.

Né en 1834 à Tournan-en-Brie dans une famille modeste, Jules Lefebvre est rapidement remarqué par son professeur de dessin, qui l'encourage à embrasser une carrière artistique. C'est grâce à son intervention que le jeune peintre obtient une bourse de la ville d'Amiens. En 1852, pension et lettre de recommandation en poche, il gagne alors Paris et entre dans l'atelier de Léon Cogniet. Après plusieurs envois au Salon, il remporte le premier prix de Rome en 1861 avec la *Mort de Priam* (Paris, École nationale des beaux-arts). Le séjour romain marque un tournant dans l'œuvre de notre artiste. Il développe un vif intérêt pour le nu féminin, qui

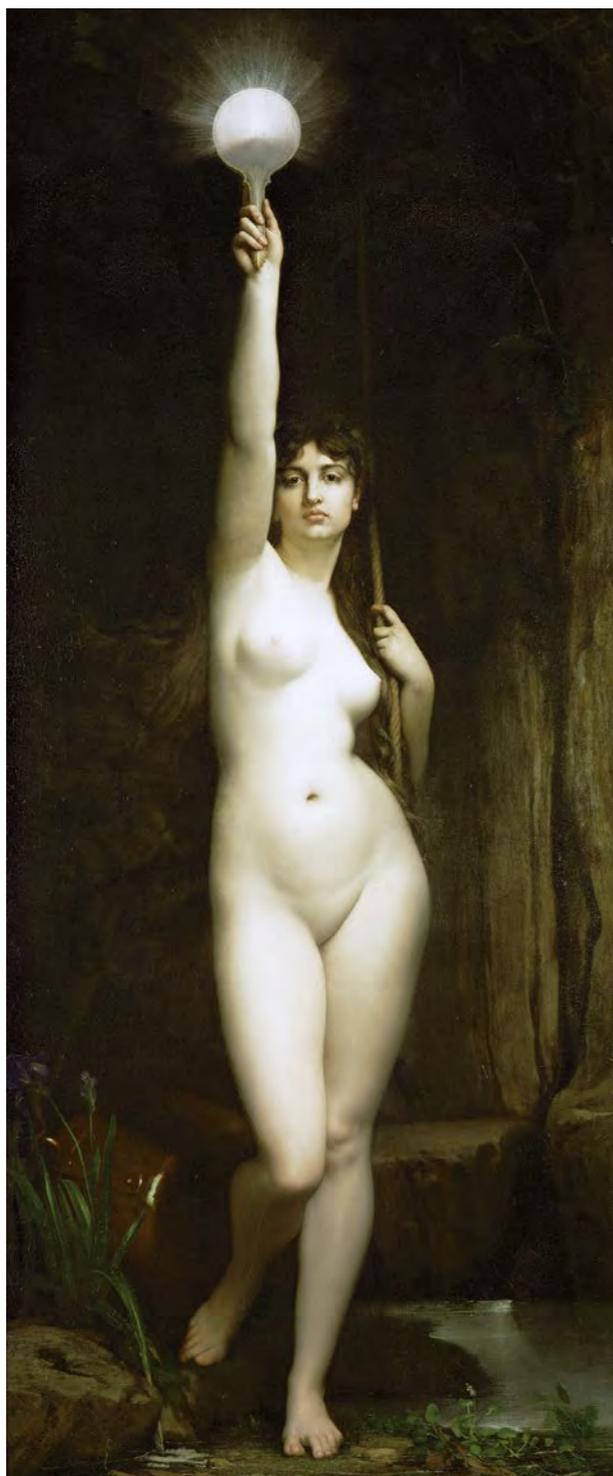
devient son sujet de prédilection, et la raison de sa renommée.

Dès lors, les toiles qu'il expose au Salon sont comparées à celles de son rival William Bouguereau (1825-1905), et encensées par la critique. Parmi ses plus fervents amateurs figure le romancier et collectionneur Alexandre Dumas fils (1824-1895), qui acquiert *La femme couchée* au Salon de 1868 (ill. 1). À propos de cette femme dénudée, le critique Claude Vento précise qu'« elle est vêtue de son âme¹ ». Un sentiment spirituel émane effectivement de cette œuvre, et se dégage aussi particulièrement d'une autre toile de l'artiste : *La Vérité* (ill. 2).



ill. 1 : Jules Lefebvre,
La femme couchée,
Salon de 1868,
huile sur toile,
collection particulière.

1. Claude Vento, *Les peintres de la femme*, Paris, 1888, p. 314.



ill. 2 : Jules Lefebvre,
La Vérité, Salon de 1870,
acquis par l'État en 1871,
huile sur toile, 264 x 112 cm,
Paris, musée d'Orsay.



ill. 3 : Jacques de Bie,
La Vérité, dans Cesare Ripa, *Iconologie*.

Sur les cimaises du Salon de 1870, une femme brandit à bout de bras un disque solaire dans l'obscurité d'un puits. La source lumineuse artificielle éclaire ce corps qui s'apprête à faire éclater la vérité au grand jour. Sur le point de faire irruption, elle saisit alors la corde pour se hisser à la surface.

Jules Lefebvre reprend l'iconographie proposée par Cesare Ripa (ill. 3). L'allégorie de la Vérité « est peinte nue, pour montrer que la naïveté lui est naturelle, et qu'elle n'a pas besoin d'explication pour se faire entendre² ». Ce thème apparu à la Renaissance devient le sujet de prédilection des grands décors du dernier tiers du XIX^e siècle. Exécutée au tournant du Second Empire et de la Troisième République, l'œuvre de Lefebvre figure parmi l'une des toutes premières représentations de ce retour vers la Vérité. Contrairement à Paul Baudry, qui représente neuf années plus tard une Vérité voluptueuse (ill. 4) telle une femme à sa toilette, Lefebvre dépeint une Vérité déterminée et atemporelle.



ill. 4 : Paul Baudry,
La Vérité, vers 1879,
huile sur bois, 76 x 50 cm,
Paris, musée d'Orsay.

2. Cesare Ripa, *Iconologie, ou Explication nouvelle de plusieurs images, emblèmes et autres figures hiéroglyphiques des vertus, des vices, des arts, des sciences [...] tirée des recherches et des figures de César Ripa, deffaignées et gravées par Jacques de Bie et moralisées par J. Baudouin*, Paris, 1636, p. 246-247 (ill. p. 242).

Dans un cadre naturel qui clôt la composition, cette femme entièrement dévêtue évoque *La Source* (ill. 5) de Jean Auguste Dominique Ingres. Depuis sa présentation au Salon de 1856³, la toile d'Ingres est précieusement conservée dans la galerie de l'ancien ministre M. Duchâtel. Largement diffusée par les gravures de Flameng et Calamatta, elle est accrochée à l'exposition posthume organisée par l'École des beaux-arts en 1867. Lefebvre saisit sans doute cette occasion pour venir admirer *La Source*, dont il cite la composition et emprunte l'élégance de la ligne sinueuse.

Au-delà du dessin, notre peintre reprend la finesse du modelé propre à l'atelier d'Ingres. Sa maîtrise est remarquée par le critique Henri Delaborde, qui note dans son compte-rendu du Salon de 1870 que « la manière de M. Lefebvre, scrupuleuse jusqu'à la minutie, correcte jusqu'à la froideur, a quelque chose d'impassible et, si l'on veut, d'irréprochable [...] On dirait presque de la figure exposée par M. Lefebvre qu'elle est trop bien peinte⁴ ». Ce rendu illusionniste participe de l'iconographie de la Vérité. La touche veloutée suggère un grain de peau dont la transparence renvoie à la limpidité du discours. L'idée de pureté, quant à elle, est traduite par une chair sans défaut.

Si Lefebvre s'inscrit dans l'héritage ingresque, il s'en affranchit par un canon féminin qui lui est propre. Il déploie



ill. 5 : Jean Auguste Dominique Ingres, *La Source*, 1820-1856, huile sur toile, 163 x 80 cm, Paris, musée d'Orsay.

3. Charles Blanc, *Ingres, sa vie et ses ouvrages*, Paris, 1870, p. 195.

4. Henri Delaborde, « Le Salon de 1870 », *Revue des deux mondes*, t. 87, 1870, p. 699.

un habile équilibre entre la froideur éblouissante de la chair, et la longue chevelure suave aux reflets cuivrés. Henri Delaborde note le « caractère moderne » de cette allégorie à « la coiffure actuelle⁵ ». Cette faculté du peintre à transposer des effigies universelles au goût du jour est toutefois tournée en dérision, comme le montre la caricature de Cham qui force l'inconvenance de la situation (ill. 6).

Dans la toile du Salon comme dans notre réduction, tout concourt à la séduction : la chevelure est voluptueuse, les courbes sont généreuses. Toutefois, la froideur de la carnation glaciale donne à cette femme l'aspect d'une statue de marbre qui freine toute tentative de transgression sensuelle. Par cette combinaison, Lefebvre parvient donc à un parfait équilibre entre la transcription de l'idéal atemporel et l'expression d'un canon actualisé, que les critiques qualifient de « perfection immédiate⁶ ».

Plus qu'une simple représentation d'une allégorie suivant les codes traditionnels de l'iconographie, cette toile est un portrait moral de la Vérité incarnée. Notre artiste porte toujours une attention particulière à la personnalité des femmes qu'il peint. Il s'attache donc à retranscrire le caractère de la Vérité qui réside dans sa pureté certes, mais aussi dans sa détermination. L'attitude de *La Vérité* tranche avec celle adoptée par *La Vigilance* (ill. 7) de Puvis de Chavannes peinte quatre ans plus tôt,



ill. 6 : Cham, M. Lefebvre. *Si toute vérité n'est pas bonne à dire, il paraît qu'elle n'est pas meilleure à peindre*, dans « Cham au Salon de 1870 », *Le Charivari*, 1870.



ill. 7 : Pierre Puvis de Chavannes, *La Vigilance*, 1866, huile sur toile, 271 x 104 cm, Paris, musée d'Orsay.

5. *Idem.*

6. Angelo Mariani, *Figures contemporaines, tirées de l'Album Mariani*, Paris, vol. 2, 1896, p. 198.

en 1866. Dans l'esprit de la Troisième République, l'élan volontaire, autoritaire et affirmé de *La Vérité* répond à l'attentisme de *La Vigilance*.

Réalisée en 1870 dans le tourment de la guerre franco-prussienne, *La Vérité* de Lefebvre devient une image populaire. La gravure d'Alphonse Lamotte (ill. 8) comme la photographie d'Alphonse Braun participent largement de la diffusion de cette toile qui, très appréciée par le grand public, au point d'être reproduite sur des pièces de faïence, compte parmi les plus grands succès commerciaux du photographe. Dans un temps où la recherche illusionniste est à son apogée, la figure de *La Vérité* est extraite de la surface plane de la toile pour prendre corps dans l'espace du spectateur. La photographie de l'atelier du peintre montre ainsi cette transposition tridimensionnelle de *La Vérité* (ill. 9). N'évoque-t-elle la *Liberté*, pensée par Auguste Bartholdi au même instant que la présentation de la toile au Salon de 1870 ?



ill. 8 : Alphonse Lamotte d'après Jules Lefebvre, *La Vérité*, estampe, 52 x 34 cm, localisation inconnue.



ill. 9 : Edmond Bénard (attr.), *Atelier de Jules Lefebvre*, entre 1880 et 1900, tirage sur papier albuminé, Paris, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, Petit Palais.

À gauche : détail de l'ill. 9.

Au-delà des résonances formelles, le rapprochement entre les deux artistes s'articule autour du peintre Jean-Léon Gérôme. C'est sans doute par son entremise que Lefebvre et Bartholdi font connaissance : le peintre demande l'avis de Gérôme à propos de la composition de ses toiles, tandis que le sculpteur accompagne le maître au cours de son périple égyptien, en 1854.

Après ce premier voyage, Bartholdi retourne en Égypte à la fin de l'année 1869 pour assister à l'inauguration du canal de Suez. C'est à cette occasion qu'il présente le projet d'un phare au khédivé d'Égypte, Ismaïl Pacha. Sous les traits d'une femme drapée inspirée des colosses du Nil, *L'Égypte portant la lumière à l'Asie* (ill. 10) s'élève à l'entrée du canal, et guide les bateaux d'une lumière émanant d'une lanterne tenue à bout de bras. De ce projet jamais réalisé, le sculpteur nous a laissé peu de témoignages permettant de retracer l'évolution de sa pensée. Toutefois, les différents *modelli* (ill. 11, page suivante) de terre cuite dont les variations ne peuvent être précisément datées traduisent les hésitations du sculpteur⁷. Il tâtonne pour trouver en vain la juste posture de cette femme orientale massive et lourdement drapée. La silhouette de son égyptienne rappelle celle de *La Vérité* de Lefebvre.

7. Pierre Provoyeur, « Artistic problems », *Liberty, the French-American statue in Art and History*, [exposition, The New York Library, New York, 1986, musée des Arts décoratifs, Paris, 1987], New York, 1986, p. 78-99, p. 93.

ill. 10 : Auguste Bartholdi, *L'Égypte portant la lumière à l'Asie*, 1869, aquarelle sur papier, 195 x 145 mm, Colmar, musée Bartholdi.



Le retour de Bartholdi en France, à la fin de l'année 1869, coïncide exactement avec l'achèvement de la toile. Le sculpteur a pu admirer la figure nue de *La Vérité* dans l'atelier du peintre avant même son exposition au Salon inauguré en mai 1870. Bartholdi aurait donc en mémoire cette toile remarquée par la critique lorsqu'il élabore le projet de la *Statue de la Liberté* (ill. 12) entre son retour d'Égypte, fin 1869, et son départ pour les États-Unis, le 8 juin 1871.

La grâce qu'il cherchait en vain, et qui manquait au phare, Bartholdi la trouve dans la femme marmoréenne entièrement dévêtue de Lefebvre. Si la posture de *La Liberté* dérive du projet égyptien, elle fait aussi référence à celle adoptée par *La Vérité*.

Le sculpteur adopte la position de l'épaule portée en arrière, accentuant l'élan volontaire du bras opposé. À l'emplacement de la corde à laquelle s'agrippe *La Vérité* sortie du puits, le bras gauche de *La Liberté* se replie également pour tenir la *Déclaration de l'Indépendance*. Plutôt que de positionner naturellement la tablette sur la hanche, le sculpteur cite strictement la composition de Lefebvre. Cette citation expliquerait donc l'inconfort imposé à la *Statue de la Liberté* qui lui confère toutefois l'élégance recherchée par le sculpteur. Bartholdi aurait donc drapé *La Vérité* de sa lourde tunique.

Outre la toile, la version sculptée de *La Vérité* (ill. 9) conservée dans l'atelier de Lefebvre a également pu servir de source. Si les noms de la mère de l'artiste et de son épouse ont été avancés par les historiens, Bartholdi n'a jamais révélé l'identité de son modèle. Le mystère entretenu par le sculpteur, et l'absence d'étude préparatoire du corps dénudé de *La Liberté*, pourtant nécessaire pour placer le drapé, plaident en faveur de cet emprunt.

Au-delà des recherches esthétiques, le choix de *La Vérité* comme modèle trouverait aussi une explication dans le succès remporté par la toile.



ill. 11 : Auguste Bartholdi, *Étude pour le phare du canal de Suez*, 1869, terre cuite, 29,5 x 10 x 9 cm, Colmar, musée Bartholdi.

L'engouement du public et l'acquisition de l'œuvre par l'État ont pu être un indicateur pour Bartholdi, qui embarque pour les États-Unis d'Amérique en juin 1871 avec l'intention de promouvoir son œuvre. Si l'une est nue et l'autre vêtue, le corps de ces deux personnifications est identique. En reprenant la composition, le succès paraît alors garanti. De la sorte, la renommée de cette toile présentée en 1870 participerait donc indirectement à la fortune critique de la *Statue de la Liberté* dont le projet est adopté en 1875.



ill. 12 : Auguste Bartholdi, *Première étude pour la Statue de la Liberté*, 1870, terre cuite, 26 x 8,5 x 6,5 cm, Colmar, musée Bartholdi.

Outre cette citation formelle, la fortune de *La Vérité* est également attestée par notre œuvre. Exécutée la même année que la présentation au Salon de 1870, notre version de *La Vérité* est une réduction dédiée par notre peintre à son ami Jules Lenepveu qui est sur le point d'achever le décor du plafond de l'Opéra Garnier.

Si Lefebvre témoigne toute son estime à Lenepveu à titre posthume lors de son discours prononcé à l'occasion de l'inauguration du monument à sa mémoire en 1900⁸, notre réplique est une preuve de l'affection qu'il lui porte de son vivant. Souvenir d'une admiration mutuelle, cette œuvre est un témoignage de cette amitié, autant que la marque du succès de la toile présentée au Salon dont Lenepveu garde un exemplaire particulier dans son atelier. Lefebvre introduit davantage de sensualité dans cette version destinée à rester dans un cadre privé. Cette intimité lui permet de prendre une distance vis-à-vis du sujet original, en éclaircissant la tonalité chromatique. Plus proche de la palette chaude habituelle de l'artiste, notre *Vérité* dévoile une volupté, ici exacerbée par les reflets cuivrés de la chevelure.

Aujourd'hui figée dans la stèle⁹ de l'artiste inhumé au cimetière de Montmartre, *La Vérité* incarne à elle seule toute l'œuvre de Lefebvre. Si elle lui permet de gagner une notoriété auprès de l'État qui lui décerne la croix de la Légion d'Honneur, elle lui vaut surtout la reconnaissance des artistes de son temps.

Marie-Caroline Le Guen

8. Discours de Gustave Larroumet et Jules Lefebvre à l'occasion de l'inauguration du monument élevé à la mémoire de Jules-Eugène Lenepveu à Angers le dimanche 14 octobre 1900, Paris, 1900.

9. Sculptée par Maurice Lefebvre, son fils, et Ernest Dubois.



Jean Despujols,
La Vie passe la coupe au Bien, au Mal, à la Douleur, à la Joie, à la Beauté, à la Laideur,
huile sur toile,
135 x 200 cm,
signé [b.d.] : « DESPUJOLS »,
daté [au dos du châssis] : « 1922 ».

Jean Despujols

(Salles 1886 1965
Shreveport, Louisiane)

*La Vie passe la coupe au
Bien, au Mal, à la Douleur,
à la Joie, à la Beauté,
à la Laideur*

Provenance :

Le neveu de l'artiste (Cadillac).
Collection Jacques Sargos,
L'Horizon Chimérique (Bordeaux).

Bibliographie :

Nicole Grangé-Palard, « Jean Despujols »
*Bordeaux années 20-30 de Paris à
l'Aquitaine*, [exposition, musée des
Arts décoratifs de Bordeaux, octobre
2008-janvier 2009], Paris, 2008, p. 52-54.

Bernadette de Boysson, « Jean Despujols,
le retour à l'ordre à la villa Médicis »,
op. cit., p. 55-59, repr. p. 57.

Jacques Sargos, *Bordeaux, art et
civilisation*, Bordeaux, L'Horizon
Chimérique, 2014, p. 338.

Philosophe, poète, compositeur, grand voyageur et surtout peintre, Jean Despujols débute sa carrière artistique à Bordeaux où il est élève de Paul Quinsac, avant d'intégrer l'atelier de Gabriel Ferrier à l'École des beaux-arts de Paris. Lauréat du deuxième grand prix de Rome en 1914, il est appelé sous les drapeaux et ne peut se rendre en Italie qu'après la guerre, en 1919. Il passe alors trois années essentielles à Rome. En 1922, de retour à Paris, il expose dans les différents salons : Salon des Artistes français, Salon des Indépendants et Salon des Tuileries.

Les années d'entre-deux-guerres sont une période d'intense création pour l'artiste, qui reçoit de nombreuses commandes aussi bien officielles que privées et participe à plusieurs chantiers décoratifs. Les distinctions se succèdent. En 1929, *La Pensée* (ill. 1), œuvre majeure du peintre, est achetée par l'État. Elle représente sa femme en allégorie tenant l'un des deux tomes du traité de philosophie écrit un an plus tôt par Jean Despujols. Deux ans plus tard, il reçoit la médaille d'or du Salon des Artistes français pour *L'heure du berger*.

En 1936, il remporte le prix de l'Indochine qui lui permet d'entreprendre un voyage de deux ans dans les colonies d'Asie. Au cours de ce séjour, qu'il considère comme le sommet de sa carrière artistique, Jean Despujols peint de nombreux portraits et quelques paysages. Son retour en France est bref. La déclaration de guerre en 1939 le pousse à s'installer aux États-Unis,

où il obtient facilement la nationalité américaine. Il se fixe alors en Louisiane, où il peint des portraits de la bourgeoisie locale jusqu'à sa mort en 1965. Grâce au mécénat d'un industriel de la région, le Meadows Museum of Art (Shreveport) rassemble aujourd'hui près de trois cents œuvres de sa période indochinoise.

Daté de 1922, notre tableau est l'un des derniers envois de Rome de l'artiste. Aboutissement de son séjour italien et probablement la plus ambitieuse composition de Jean Despujols, il est également un manifeste du mouvement néoclassique français de l'entre-deux-guerres.

ill. 1 : Jean Despujols,
La Pensée, vers 1929,
huile sur toile, 100 x 81 cm,
Roubaix, musée de la Piscine.



À la villa Médicis, Jean Despujols côtoie Robert Poughéon, Alfred Janniot, Roger Bissière et surtout son ami bordelais Jean Dupas. Dans un contexte global de retour à la figuration, ces jeunes artistes élaborent une nouvelle forme de classicisme que l'on appellera plus tard peinture « Art déco ».

Réprouvant les « excès » des avant-gardes, ils cherchent à poser les bases d'un nouvel art figuratif en opposition avec les expériences abstraites d'avant-guerre. L'idée n'est pas de restaurer le classicisme dans sa forme traditionnelle mais de le raviver en le modernisant. Ils se réclament ainsi d'Ingres pour leur maîtrise du dessin et leur amour de la ligne pure, mais n'hésitent pas à intégrer les innovations du cubisme en géométrisant les formes et en allongeant les figures. Leur modernité s'exprime aussi dans le choix des sujets, qui mêlent des éléments du monde contemporain au répertoire classique du mythe et de l'allégorie.

C'est dans cette optique qu'il faut déchiffrer l'étrange et fascinante image livrée ici par Jean Despujols. À l'évidence, on doit y voir une tentative de réactualiser le genre traditionnel de l'allégorie. Servis par une impeccable maîtrise du dessin anatomique et des drapés, ses personnages symbolisent des entités abstraites : le Bien, le Mal, la Douleur, etc. Mais plutôt que d'être empruntés à l'Antiquité ou à la

Renaissance, ils sont recrutés dans la société contemporaine. Une blonde starlette incarne la Joie. Un acteur célèbre représente le Bien (Charlie Chaplin). Le Mal paraît un précurseur des comics américains, et la botticellienne figure de la Beauté est montée sur des talons aiguilles ! Le paysage est industriel, et la ville, au fond, futuriste. Un train passe sur un viaduc dans un paysage urbain idéalisé où la ville américaine remplace l'architecture classique de Poussin.

Peint aux premières heures du mouvement Art déco, notre tableau montre le style singulier et la personnalité hors norme de l'artiste. Sa mise en scène passe par l'humour, voire la dérision. Il exagère les formes, les attitudes et les attributs de ses personnages avec beaucoup de malice sans pour autant verser dans la caricature : la Vie est représentée en maquerelle, la Laideur se cache et le Bien est incarné par un acteur comique habitué des rôles ridicules (Charlot). Techniquement, l'artiste allie maîtrise académique et extravagances quasi maniéristes. Les couleurs froides et métalliques renforcent l'aspect moderniste de la scène. Enfin, la composition agencée comme une scène religieuse amène un peu d'austérité dans cette douce folie.

Ambroise Duchemin



Victor Brauner,
Composition surréaliste,
huile sur toile, 40 x 20,5 cm,
signé et daté (b. g.) :
« VICTOR BRAUNER / 1931 ».

Victor Brauner

(Piatra 1903 – 1966 Paris)

Composition surréaliste

Provenance :

Galerie Philippe Hupel.

Victor Brauner, originaire de Moldavie, fréquente l'École des beaux-arts de Bucarest entre 1919 et 1921. Il commence à peindre des paysages cézanniens, à Balcik, sur les bords de la mer Noire, et subit successivement les influences dadaïste, abstraite et expressionniste. En 1923, il réalise ses premières illustrations pour le poète Ilarie Voronca. Il fonde avec ce dernier la revue *Dada 75 HP*¹, dans laquelle il publie le manifeste de la « picto-poésie », et un essai sur le « surrationalisme ».

En 1925-1926, Brauner se rend pour la première fois à Paris, et collabore à la revue *Integral*. Il découvre Giorgio de Chirico et les surréalistes. Il participe à la revue *Unu*, qui publie régulièrement ses dessins jusqu'en 1932. Il fréquente Brancusi, Fondane et Tanguy. En 1933, il expose au VI^e Salon des Surindépendants, et il participe au recueil *Violette Nozière* avec André Breton. L'année suivante est marquée par sa première exposition

1. Un numéro unique en 1924.



ill. 1: Victor Brauner, *Composition*, 1931, huile sur toile, 63,5 x 53,5 cm, Bucarest, Federation of Jewish Communities.

personnelle à Paris à la galerie Pierre. Il retourne en Roumanie en 1935-1937, avant de se fixer définitivement à Paris en 1938.

Notre tableau, réalisé au cours du second séjour de l'artiste à Paris (1930-1935), se rattache aux premières années surréalistes de Brauner, qui privilégie, dès 1928, des représentations oniriques et symboliques, peintes dans un style lisse marqué par l'esthétique de la peinture de Chirico. Le sujet de notre toile est énigmatique : dans un paysage désolé,

trois hommes nus lèvent les bras au ciel. L'un porte à bout de bras un volcan en éruption. Ces personnages saluent le passage d'une étrange créature flottant dans l'espace. Brauner réalise une série de scènes imaginaires, à l'instar de notre tableau, où des figures hiératiques mènent des actions rituelles. Les éléments visibles dans notre *Composition surréaliste* – le paysage désertique, l'arbre mort, le volcan, le feu, les hommes nus et le monstre inquiétant – sont des motifs récurrents dans l'œuvre de Brauner au début des années 1930 (ill. 1 et 2).

Ses peintures lui permettent d'extérioriser sa propre vision du monde. Les séances de spiritisme de son père, auxquelles il assista enfant, et le passage de la comète de Halley en 1911, perçu à l'époque comme un présage funeste, ont durablement marqué l'esprit du jeune Brauner. Inspiré par une enfance baignée de magie et d'ésotérisme, il développe

une mythologie personnelle, à la fois savante et spontanée. Il ne cesse de renouveler son écriture symbolique, en inventant ses propres légendes et héros. Son imagination s'abreuve d'ouvrages de psychanalyse, d'ethnographie et de philosophie occulte, qu'il interprète à sa façon, sans en illustrer les théories.



ill. 2 : Victor Brauner, *Personnages et dragon*, vers 1930, huile sur toile, 53 x 63,5 cm, Bucarest, National Museum of Art of Romania.

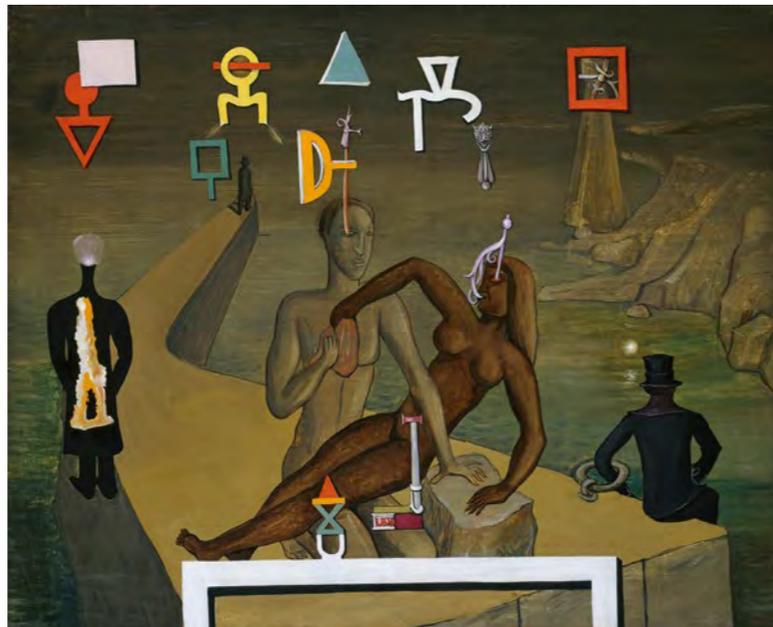
Les animaux et créatures qui peuplent les œuvres de Brauner participent d'une inquiétude métaphysique. Brauner exécute une série de tableaux obsessionnels, inaugurée par l'*Autoportrait* de 1931 (ill. 3), où la perte de l'œil devient son thème prophétique principal. La crainte du peintre de se faire éborgner transparait dans notre œuvre, exécutée la même année : les antennes et les pattes de la créature s'apparentent à de longs cils noirs. Le corps ovoïde du monstre est flanqué de part et d'autre de deux formes sphériques évoquant des globes oculaires : celui de gauche, à la pupille blanche et à l'iris vert, est intact, tandis que celui de droite est transpercé par une excroissance orange. Brauner met en scène, dans le *Paysage méditerranéen* de 1932, un homme qui



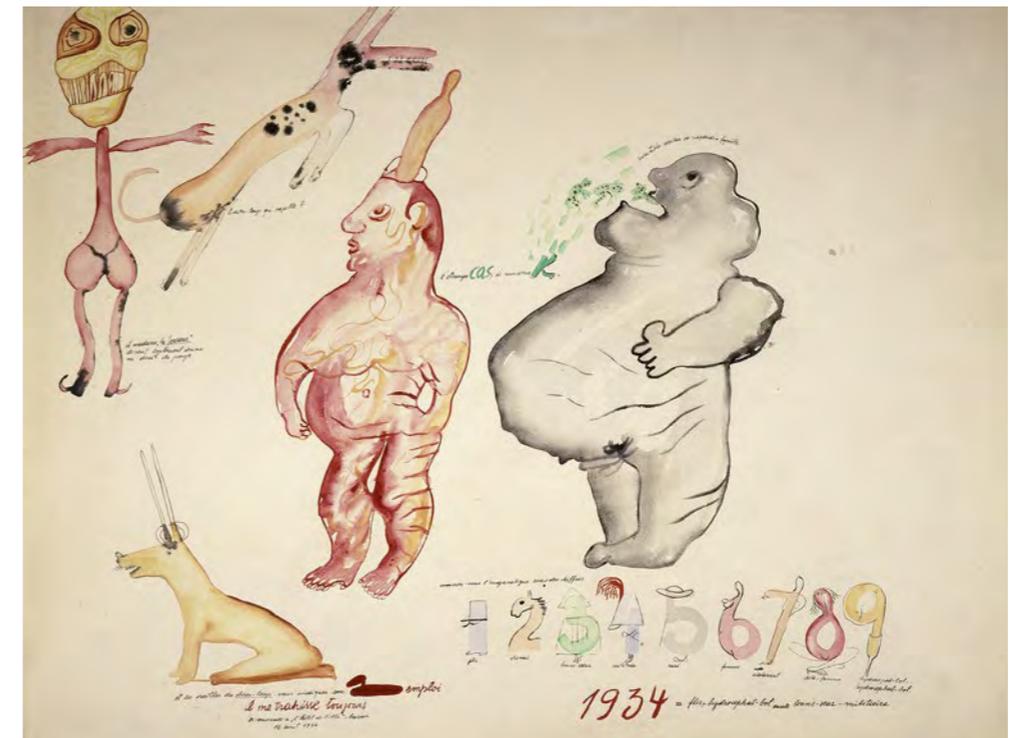
ill. 3 : Victor Brauner, *Autoportrait*, 1931, huile sur toile, 22 x 16,2 cm, Paris, Centre Pompidou.

se fait énucléer par une lance dont la lettre D fait étrangement écho à l'initiale d'Oscar Dominguez (ill. 4). Dans la nuit du 27 au 28 août 1938 se produit le drame dont ces compositions faisaient le constat prémonitoire : au cours d'une rixe, alors que Victor Brauner tente de s'interposer entre Esteban Francès et Oscar Dominguez, un verre lancé par ce dernier lui fait perdre son œil gauche.

Aux injonctions surréalistes, Brauner ajoute le témoignage de ses engagements politiques. Les tableaux de Brauner sont des célébrations érotico-magiques contre l'idéologie rétrograde et mortifère qui met en péril l'Europe et le monde. Dans les années 1930, l'Europe glisse, la Roumanie comprise, vers le fascisme. Brauner trouve son inspiration dans le climat général de menace collective. Sa peinture est une critique fantastique de la société, sous forme de fables visuelles. Brauner dénonce les excès du pouvoir politique dans *L'étrange cas de Monsieur K*, avatar de l'Ubu roi d'Alfred Jarry (ill. 5).



ill. 4 : Victor Brauner, *Paysage méditerranéen*, 1932, huile sur toile, 65 x 80,5 cm, Paris, Centre Pompidou.



ill. 5 : Victor Brauner, *L'étrange cas de Monsieur K*, 1934, aquarelle, 505 x 664 mm, Paris, Centre Pompidou.

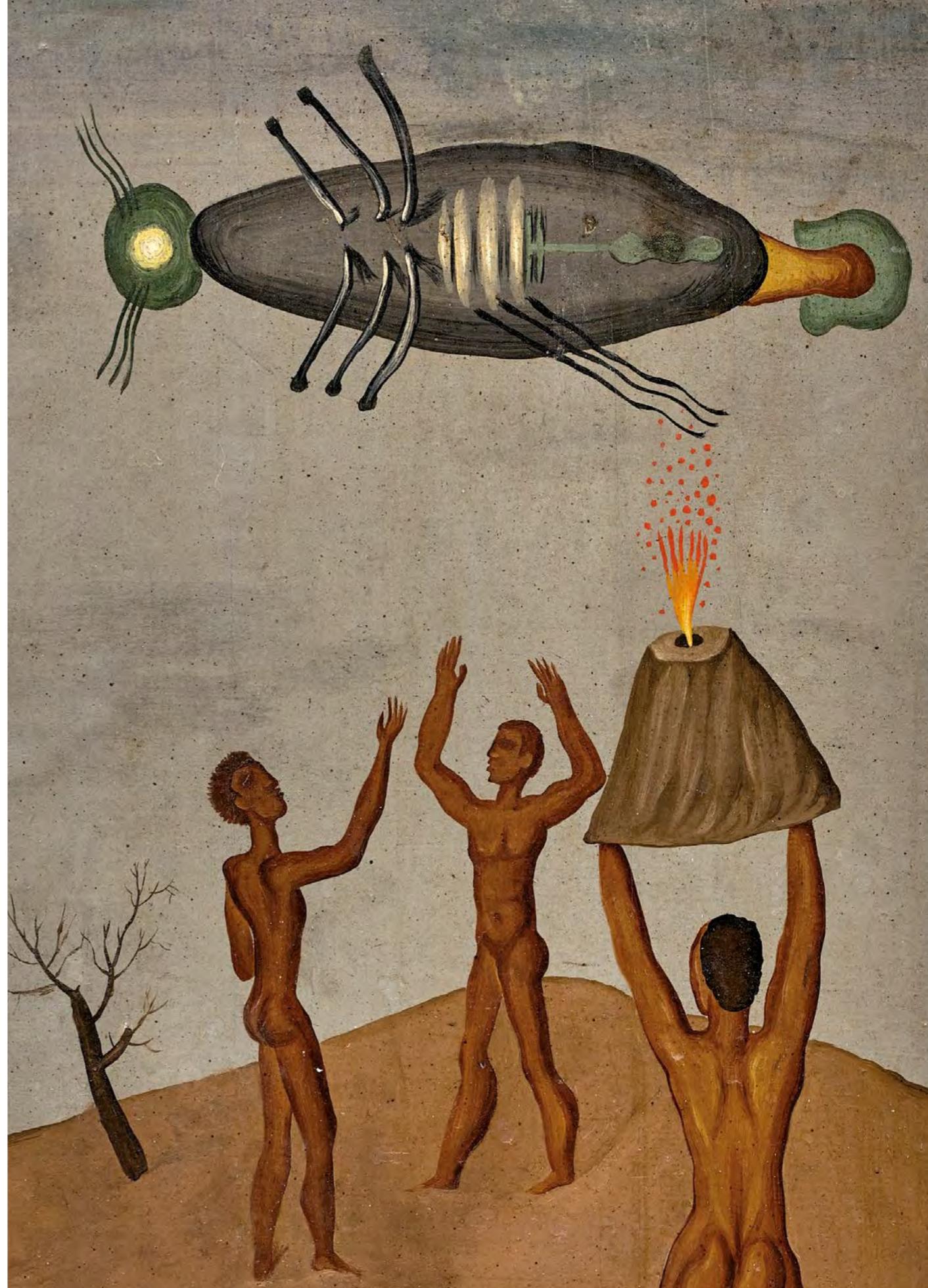
Il tourne également Hitler en dérision (ill. 6). Dans notre œuvre, Brauner livre l'image d'une « société-désert » : les citoyens, incarnés par des personnages nus dans un paysage aride, condamnés à la solitude, acclament un insecte monstrueux élevé au rang de divinité. Brauner traduit ainsi le désespoir de beaucoup d'Européens, désorientés à l'issue de la Grande Guerre, qui s'interrogent sur leur avenir : ils regardent avec un intérêt mêlé de crainte du côté de la Russie où s'est imposé le communisme, et ils sont prêts à s'en remettre à une figure forte et providentielle pour les sortir de leur misère.



ill. 6 : Victor Brauner, *Hitler*, 1934, huile sur carton, 22 x 16 cm, Paris, Centre Pompidou.

Notre œuvre est issue de la collection de Philippe Hupel. Ce personnage atypique, épris de poésie, de philosophie et de liberté, qui grandit et suit une formation humaniste dans le Paris d'après-guerre, prend rapidement ses distances avec son milieu bourgeois. Indépendant et anticonformiste, il est attiré par l'émergence des théories et formes d'expression nouvelles, tant en littérature, qu'en musique et en peinture. Après une expérience de journaliste à Bamako, puis des premiers pas de brocanteur aux Puces de Saint-Ouen, il se constitue un capital qui lui permet d'ouvrir à trente ans sa propre galerie au 36, rue Mazarine à Paris. Pendant les six années passées à diriger cette galerie, Philippe Hupel défend avec ardeur son intérêt pour les artistes d'avant-garde. Il contribue à faire connaître des peintres comme Natalia Gontcharova, Stanley William Hayter, Robert Rauschenberg et Marie Vassillief, à laquelle il dédie trois expositions entre 1969 et 1971. Parallèlement, il se consacre à l'écriture de poèmes.

Amélie du Closel





BIBLIOGRAPHIE INDICATIVE

Sébastien Bourdon

Jacques Thuillier, « L'influence des Carrache en France : pour un premier bilan », *Les Carrache et les décors profanes. Actes du colloque de Rome (2-4 octobre 1986)*, Rome, 1988.

Jacques Thuillier, *Sébastien Bourdon*, [exposition, musée Fabre, Montpellier, juillet-octobre 2000], Paris, 2000.

Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel, *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, tome 1, *Les Conférences au temps d'Henry Testelin 1648-1681*, vol. 1, Paris, 2006.

David Mandrela, « Quelques nouveautés concernant Sébastien Bourdon (Montpellier 1626-Paris 1671) », *La Tribune de l'Art*, février 2017.

Jean-Honoré Fragonard

Jean-Pierre Cuzin, « Quelques nouveautés et quelques questions », *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg, peintures et dessins en France et en Italie, XVIIe - XVIIIe siècle*, Paris, 2001.

Jean-Pierre Cuzin, *Fragonard, vie et œuvre, catalogue complet des peintures*, Fribourg, 1987.

Pierre Rosenberg, *Fragonard*, [exposition, Galeries

nationales du Grand Palais, Paris, 24 septembre 1987-4 janvier 1988, Metropolitan Museum of Art, New York, 2 février-8 mai 1988], Paris, 1987.

Pierre Rosenberg, *Tout l'œuvre peint de Fragonard*, Paris, 1989.

Anne-Louis Girodet-Trioson

Description du tableau de Pygmalion et Galatée exposé au salon par M. Girodet, Paris, 1819.

Pérignon, *Catalogue des tableaux, esquisses, dessins et croquis, de M. Girodet-Trioson, et de divers ouvrages faits dans son école*, vente 11 avril 1825 et jours suivants, à Paris.

Pierre-Alexandre Coupin, *Œuvres posthumes de Girodet-Trioson, peintre d'histoire, suivi de sa correspondance*, Paris, 1829, 2 vol.

Valérie Bajou et Sidonie Lemeux-Fraitot, *Inventaires après décès de Gros & de Girodet*, Paris, 2002.

Sidonie Lemeux-Fraitot, *Ut poeta pictor : les champs culturels et littéraires d'Anne-Louis Girodet-Trioson (1767-1824)*, thèse sous la dir. de E. Parragon, Paris, Panthéon-Sorbonne, 2003.

Sylvain Bellenger (dir.), *Girodet, 1767-1824*,

[exposition, musée du Louvre, Paris, 22 septembre 2005-2 janvier 2006], Paris, 2005.

Anne Lafont, *Girodet*, Paris, 2005.

Jean-Marie Voignier, « La fortune de Girodet », *Société d'émulation de l'arrondissement de Montargis*, Bulletin n° 128-129, troisième série, avril 2005.

Richard Dagorne, Sidonie Lemeux-Fraitot, *Girodet sous le regard de Dejuinne : portrait du maître dans son atelier*, Montargis, 2006.

Sidonie Lemeux-Fraitot, *À l'épreuve du noir : Girodet & la lithographie*, Montargis, 2010.

Théodore Géricault

Louis Batissier, « Géricault », tiré à part de la *Revue du Dix-neuvième siècle*, Rouen, 1841.

Charles Clément, *Géricault, étude biographique et critique, avec le catalogue raisonné de l'œuvre du maître*, Paris, 1879.

Lorenz Eitner, « Two discovered landscapes by Géricault and the Chronology of his early work », *The Art Bulletin*, juin 1954, p. 131-142.

Joanna Szepinska-Tramer, « Recherches sur les paysages de Géricault », *Bulletin de la Société d'histoire de l'art français*, 1973, p. 299-317.

Philippe Grunhech, « L'inventaire posthume de Théodore Géricault (1791-1824) », tiré à part du *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français*, 1976.

Philippe Grunhech, *Tout l'œuvre peint de Géricault*, Milan, 1978.

Gary Tinterow, « Géricault's Heroic Landscapes, The times of the day », *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New York, 1990.

Peter Schneemann, « Composition du paysage et émergence du sens. La peinture de paysage et l'art des jardins autour de 1800 », *Revue germanique internationale*, juillet 1997, p. 155-170.

Victor Hugo

Gaëtan Picon, Roger Cornaille et Georges Herscher, *Victor Hugo dessinateur*, Paris, 1963.

Jean Massin et Bernadette Grynberg, *Victor Hugo. Œuvre graphique*, Paris, 1967-1969, II.

Jean Gaudon, *Le temps de la contemplation*, Paris, 1969.

Pierre Georgel, *Dessins de Victor Hugo*, [exposition, musée de Victor Hugo, Villequier, juin-octobre 1971, Maison de Victor Hugo, Paris, novembre 1971-janvier 1972], Paris, 1971.

BIBLIOGRAPHIE SUITE

Henri Focillon, Sandra Costa, *I Disegni di Victor Hugo*, [exposition, Pinacoteca Nazionale di Bologna, 10 septembre-15 octobre 1983], Bologne, 1983.

Judith Petit, Roger Pierrot, Marie-Laure Prévost, *Soleil d'encre : manuscrits et dessins de Victor Hugo*, [exposition, musée du Petit Palais, Paris, 3 octobre 1985-5 janvier 1986], Paris, 1985.

Gaëtan Picon, Roger Cornaille et Georges Herscher, *Victor Hugo, dessins*, Paris, 1985.

Jean-Jacques Lebel, Marie-Laure Prévost, *Du chaos dans le pinceau : Victor Hugo, dessins*, [exposition, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2 juin-10 septembre 2000, Maison de Victor Hugo, Paris, 12 octobre 2000-7 janvier 2001], Paris, 2000.

Jules Lefebvre

« Cham au Salon de 1870 », *Le Charivari*, 1870.

Henri Delaborde, « Le Salon de 1870 », *Revue des Deux Mondes*, t. 87, 1870.

Claude Vento, *Les peintres de la femme*, Paris, 1888.

Angelo Mariani, *Figures contemporaines tirées de l'Album Mariani*, vol. 2, Paris, 1896.

Discours de Gustave Larroumet et Jules Lefebvre à l'occasion de l'inauguration du monument élevé à la mémoire de Jules-Eugène Lenepveu à Angers le dimanche 14 octobre 1900, Paris, 1900.

Pierre Provoyeur, « Artistic problems », *Liberty. The French-American statue in Art and History*, [exposition, The New York Library, New York, 1986, musée des Arts décoratifs, Paris, 1987], New York, 1986, p. 78-99.

Judith Henon et Maud Leyoudec (dir.), *La Vérité nue : enquête autour d'une allégorie*, [exposition, musée Anne-de-Beaujeu, Moulins, janvier-avril 2012], Moulins, 2012.

Jean Despujols

Nicole Grangé-Palard, « Jean Despujols », *Bordeaux années 20-30 de Paris à l'Aquitaine*, [exposition, musée des Arts décoratifs de Bordeaux, octobre 2008-janvier 2009], Paris, 2008, p. 52-54.

Bernadette de Boysson, « Jean Despujols, le retour à l'ordre à la villa Médicis », *op. cit.*, p. 55-59.

Jacques Sargos, *Bordeaux, art et civilisation*, Bordeaux, L'Horizon Chimérique, 2014.

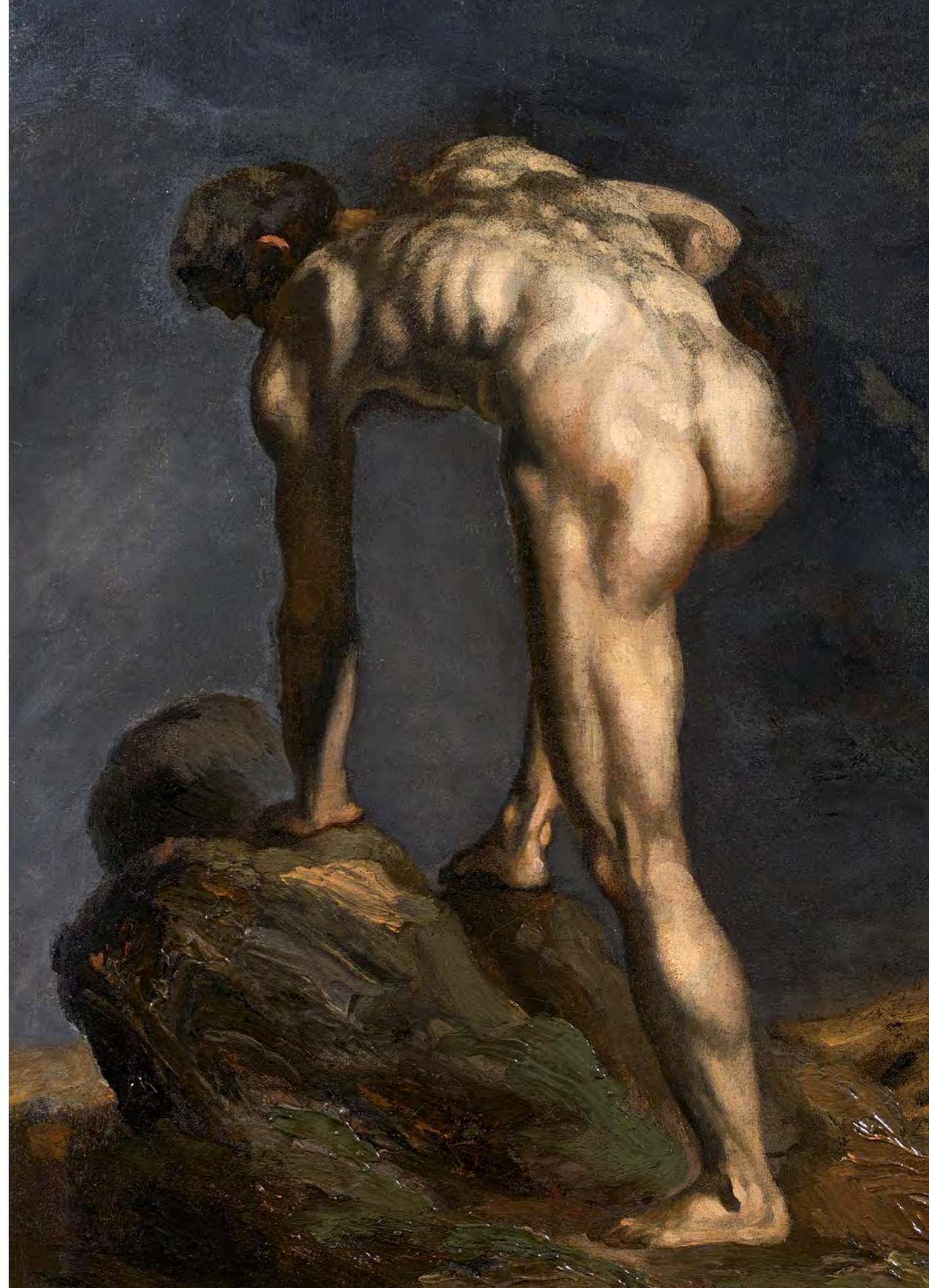
Victor Brauner

Victor Brauner dans les collections du Musée national d'art moderne, [exposition, Centre Georges-Pompidou, Paris, 24 janvier-6 mai 1996], Paris, 1996.

S. Davidson et alii, *Victor Brauner, Surrealist Hieroglyphs, The Menil Collection*, [exposition, Menil Collection, Houston, 12 oct. 2001-6 jan. 2002], New York, 2001.

Sarane Alexandrian, *Victor Brauner*, Paris, 2004.

M. Dancer et alii, *Victor Brauner, un surréaliste européen*, [exposition, musée des Beaux-Arts, Chambéry, 12 octobre 2007-14 janvier 2008], Clermont-Ferrand, 2007.





SÉBASTIEN BOURDON

(Montpellier 1616-1671 Paris)

Classical Landscape

c. 1660,
oil on canvas,
80 x 106 cm.

The son of a master painter and painter on glass based in Montpellier, Sébastien Bourdon left his native city at an early age to enter the studio of a Parisian painter, Barthélémy. Having become a military officer, he quickly abandoned arms to return to his art and worked on royal projects. In 1636, he left for Rome, where he admired the pastoral subjects of Giovanni Benedetto Castiglione, the landscapes of Annibale Carracci and the compositions of Nicolas Poussin who all left a lasting mark on his style. Although he tried out “bambocciate”, created in the manner of Pieter Van Laer, his contemporary, the art historian, Joachim von Sandrart pointed out that by then he was already creating “large landscapes with images of animals, and historical subjects taken from the Holy Scripture, especially the Old Testament”. But the threat posed to Protestants in the papal city caused Bourdon to flee from Rome in 1638.

The return to France marks the start of a prolific period of varied production that continued until Autumn 1658. He quickly became comfortable

1. Joachim von Sandrart, *L'Accademia todesca della architettura, scultura & pittura : oder Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste...* Nuremberg, 1675, quoted in David Mandrella, “Quelques nouveautés concernant Sébastien Bourdon (Montpellier 1626 – Paris 1671)”, *La Tribune de l'Art*, February 2017.

financially and established his “status of a serious and respected protestant” while at the same time giving himself the freedom to create works for religious devotion. In 1642, the goldsmiths’ guild asked him to create the *May* for Notre-Dame cathedral in Paris³. In responding to this prestigious commission, Bourdon seized the opportunity to establish himself among the best painters of his time. With its highly characteristic silvery atmosphere, the *Crucifixion of St. Peter* attracted praise and contributed to the twenty-seven year old artist’s fame. In 1648, when his reputation was becoming established, Bourdon was an active participant in the creation of the Académie Royale de Peinture et de Sculpture. But although he was one of the twelve “Anciens”, he had difficulty finding his place alongside Charles Le Brun and Charles Errard. In 1653, after spending a short time at the Court of Sweden, which considered him a First Painter to Queen Christina, Bourdon benefitted in Paris from a renewal of interest in the arts after the Fronde. This context of promising commissions coincides with the flourishing of Bourdon’s style, visible in the first landscapes painted in their own right.

Rigorously constructed, our landscape is a perfect illustration of his manner. It is both airy and carefully calibrated, where earth, water and sky are combined in a succession of clear planes. The tree trunks, their verticality breaking the horizontality of the rippling stream, frame the natural space and guides the eye towards the distance, like those in the *Landscape with a Windmill* in the Rhode Island School of Design and dated around 1653-1657 (ill. 1).

Comparable for their dimensions, their composition and their handling, which is both light and free, our canvas and the one in Providence repeat the formula developed by Annibale Carracci in *Fishing* at the musée du Louvre (ill. 2). Jacques Thuillier wrote that if

Bourdon borrowed “this contrasted combination of earth, sky and water, it is that the Bolognese artist had in this way created a type of landscape that was simultaneously both welcoming and wild, in which the three elements attract and repulse each other in a perpetual movement”⁴.

Our artist has in fact paid particular attention to the notion of “harmony of the overall ensemble” and to atmospheric variations. While nature becomes a subject for study, he has applied in his painting the theories he presented to the Académie. Bourdon discussed the issue of light and its effects on landscape in his lecture of 9 February 1669. From the observation of physical and natural phenomena, he created a parallel between the intensity of light and the activity of figures depending on the times depicted. In this way, Bourdon explained during the lecture summarized by Guillet de Saint-Georges that “the dawn of the day, devoted to silence, was the first of these six parts. The rising of the sun, specific to joy, was the second. He considered for the third the position of the sun between rising and midday, which represented working. Then he looked at midday as the time for resting. After this, he passed to the position of the sun between midday and sunset and said that it represented relaxation. Finally sunset was his final part and was reserved for the pleasures”⁵. This explanation clarifies the reading of our landscape. In the shadow of the tree, the man waters pigs while the woman behind him is milking. If we follow his theory, the time for labour between sunrise and midday is therefore the subject of the painting. However, “the light being too strong, [this time] is unfavourable to paintings if it is not weakened by the depiction of some clouds sun and storms [...]”⁶.

4. Jacques Thuillier, “L’influence des Carrache en France: pour un premier bilan”, *Les Carrache et les décors profanes*, paper of the conference held in Rome (2-4 October 1986), Rome, 1988. p. 421-455,

5. Jacqueline Lichtenstein and Christian Michel, *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, tome 1, *Les Conférences au temps d'Henry Testelin 1648-1681*, Vol. 1, Paris, 2006, p. 294.

6. *Idem*.

In his landscapes, the horizon line is lowered in order to give the sky the space needed for this expression of the time of day. The sky of our peaceful landscape darkens gradually and plunges the left bank into an invasive darkness that the bull seems to announce with its lowing. On the other bank, the busy couple is enveloped in saturated and brilliant clothing (ill. 3-4) that stands out against the shadow of the large trees (ill. 5-6) with their leaves struck by the wind.

In the distance the natural relief reveals architectural elements bathed in a misty blue atmosphere typical of Bourdon, also visible in the landscape with *Christ Healing a Man Possessed of the musée Fabre*, Montpellier (ill. 7, 8 and 9). His airy handling gives the impression that air circulates between the elements. Compared to the *Landscape with a Windmill*, the composition’s structure is softened in this way. The organic masses of our painting break free from the artificial geometry present in the landscapes of the 1650s, without expressing the fantastic and chaotic frenzy of the final period (1665-1671). Due to this, our painting corresponds to the style of the mature landscapes (1658-1665, which are known to us only through prints made after drawings). Our landscape, marked with serenity, is animated by a busy woman, the motif of which is reproduced twice in the prints of the Fantastical Landscapes characteristic of the final period (ill. 10, 11 and 12).

The perfect illustration of theories relating to the “Hours of the Day”, our seductive and highly evocative landscape integrates perfectly into Sébastien Bourdon’s œuvre. If the *Landscape with a Windmill* is the most exemplary example of the paintings made during the 1650s and constitutes, according to Jacques Thuillier “one of his most personal works and one of the most original landscapes of the 17th century”, our painting is a very rare record of the mature period at the turn of the 1650s and 1660s.

Marie-Caroline Le Guen



JEAN-HONORÉ FRAGONARD

(Grasse 1732-1806 Paris)

Portrait of a man, bust length

oil on panel,
17 x 13 cm,
label “1025” (on the back side).

Bibliography:

Jean-Pierre Cuzin, “Quelques nouveautés et quelques questions”, *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg, peintures et dessins en France et en Italie, XVII^e – XVIII^e siècle*, Paris, 2001, p. 177-178 (repr.).

Our portrait is a rare example of Fragonard’s late work. In fact, few paintings by him are either documented or dated after 1780. Fragonard gave up his artistic audacity and concentrated, on the one hand on highly finished refined genre scenes in the manner of Dutch minor masters of the 17th century, sometimes collaborating with his sister-in-law Marguerite Gérard (ill. 1) and on the other, on nocturnal allegories (ill. 2). In 1788, the death of his daughter Rosalie, shattered him. He left Paris with his wife and sister-in-law, settling in Grasse at the beginning of the 1790s, in the house of their cousin Alexandre Maubert. Back in Paris in 1791, Fragonard, who had been put in charge of several projects, was a member of various commissions leading to the creation of the collections of the Louvre museum.

The end of Fragonard’s career was marked by the creation of a few portraits with softened modelling that are very different to the figures with expressive gestures and vigorous

drapery of the 1760s and 1770s which had been painted in a very broad and loose manner. Fragonard concentrated mainly on small format portraits of children. The birth in 1780 of his son, Alexandre-Evariste Fragonard, nicknamed Fanfan, provided the opportunity to engage in one of his favourite exercises, the depiction of childhood: in the many effigies of toddlers created during this period, he paid tribute to northern painters by adopting a range of colours that was almost monochrome and using almost Rembrandtesque chiaroscuro.

Our portrait is stylistically very close to a *Portrait of a child with a collar* painted around 1783-1785 (ill. 3). Both paintings are characterized by surprising transparency of the glazes and dissolving soft colours. In his late portraits, Fragonard generally used very gentle coloured light created with shades of brown, pale caramel and thin paint applied in small, thin strokes. His late allegories also show this gloomy light and reduced range of colours (ill. 2). In 2001, Jean-Pierre Cuzin explained how he was able to identify Fragonard’s hand in our painting: “the delicacy of the modelling with chiaroscuro, the brushstrokes that are both gentle and clear, the subtlety of the expression, are in my view convincing.”

The man’s costume worn by our sitter, just like the side whiskers on his cheeks, indicate a date around 1795-1800. This thesis is supported by Jean-Pierre Cuzin who considers this portrait to be a work from Fragonard’s final years. His costume reflects the taste for simplicity and English fashion characteristic of the Directoire: he is wearing a frock coat over a straight waistcoat that reveals his high collared cotton shirt around which a white cravat is knotted.

Despite a few references to lost portraits of men that could correspond to our painting¹, it is unfortunately not possible to identify the sitter precisely. However, the white cloth tied around his head, which can be found in hundreds of effigies of painters during the 18th century (Chardin’s

1. Sale 2 April 1794, Godefroy, n° 24 : “Deux tableaux, portraits d’homme et de femme”; Salvin Sale, 27 April 1805, Christie’s London, n° 31: “Pair of small heads, highly finished”.

self portrait comes to mind), could suggest that it is the portrait of an artist. Nevertheless, Jean-Pierre Cuzin excludes any possibility it could be a self portrait: the ageing painter is in fact described as being “extraordinarily rotund” and the depictions of Fragonard at the end of his life do not correspond to the physiognomy of the man shown in our panel (ill. 4).

The close framing, the frontal position of the sitter and the small size of the work, nevertheless give this portrait an intimate character. It is therefore most likely someone close to the artist.

A moving record of the painter's activity at the end of his career, our painting proves that Fragonard never really stopped painting, despite what has been said in the past and that he was still, a few years before his death, in full possession of his talents.

The questioning gaze, a reflection of the revolutionary unrest, may be disconcerting to some: such interest in psychology seems unusual in an artist who was often considered to be the painter of frivolity and carefree happiness. At a time when “erotic and gallant” subjects seemed to have gone out of fashion, Fragonard here shows that he was still capable of renewing his manner by creating a profound and worried portrait, evoking the works of Goya and Gericault.

Amélie du Closel



ANNE-LOUIS GIRODET-TRIOSON

(Montargis 1767-1824 Paris)

Study for the Head of Galatea

oil on canvas,
46 x 39 cm.

Provenance:

(Probably) *Catalogue des tableaux, esquisses, dessins et croquis, de M. Girodet-Trioson, ..., et de divers ouvrages faits dans son école, rédigé par M. Pérignon, son élève, commissaire expert des musées royaux*, 11 April 1825 and following days, in Paris, n° 53: “Tête de jeune femme brune, les yeux baissés. Étude pour la Galatée. T. h 17. L. 14 p. [46 x 38 cm]”, sold for 665 francs to Antoine-Claude Pannetier;

(Probably) Collection d'Antoine-Claude Pannetier (1772-1859), a pupil and friend of Girodet;

(Probably) his sale, Paris, Drouot, *Tableaux de diverses écoles...*, 28 avril 1857, n° 33: “Girodet: Jeune femme brune les yeux baissés (Étude faite pour le tableau de Galatée)”.

Anne-Louis Girodet, who was from Montargis, entered the studio of Jacques Louis David in 1785. He won the prix de Rome in 1789 with a painting of *Joseph Recognized by his Brothers* and left for Italy the following year, visiting Rome, Naples and Venice before returning to Paris definitively in 1795. He created many key paintings of the Empire, such as *The Apotheosis of the French Heroes who Died for the Nation during the War of Liberty* (1802), the *Deluge* (1806), *The Burial of Atala* (1808), the *Emperor Receiving the Keys of Vienna* (1808) and the *Revolt of Cairo* (1810).

Girodet gradually moved away from David's influence and developed a personal style, combining sensuality and intellectual refinement. In 1807-1808, he illustrated the *Odes* of Anacreon, Virgil's *Aeneid*, the poems of Sappho and Ovid's *Metamorphoses*. In this way he established the bases of the Anacreontic style: his main source of inspiration was no longer Greek epic, but the light and gracious poetry of the outline drawings decorating the vases of Antiquity.

Our portrait of a woman, her eyes lowered, her shoulders uncovered and her brown hair raised into a curled chignon is related to the genesis of Girodet's final great composition, *Pygmalion and Galatea*, created between 1813 and 1819 (ill. 1). It was commissioned by Giovanni Battista Sommariva, a former director from Milan living in Paris who formed a collection from 1808 of Neoclassical works by Prud'hon, Guérin, Gérard, Canova and David, (*Cupid and Psyché*, finished in 1817) that celebrated the Anacreontic taste. He had initially considered acquiring Girodet's *The Sleep of Endymion*, but then made an agreement with the artist for the creation of a new painting. The works in his collection were chosen for their allegorical character taken from the sources in ancient gallant poetry. The precise subject for the work commissioned from Girodet was specified in 1812. Although kept secret, it is mentioned in a letter of 31 March 1813: the painting “will show Pygmalion, life size, at the instant the statue comes to life”. In Ovid's *Metamorphoses*, Pygmalion is a famous Cypriot sculptor who had taken a vow of celibacy. He creates the ideal woman in alabaster and falls in love with it. Having asked Venus for a wife as beautiful as his statue, the goddess brings the art work to life. Girodet chose to depict the instant when Pygmalion sees his statue coming alive.

The painting was not finished in time to be included in the Salon of 1814 as Sommariva had hoped. Our artist expressed his difficulties in correspondence. Thus in the summer of 1817, he wrote: “This is the fifth year since I have begun the painting of Pygmalion that I have not managed

to finish yet!” and in June 1819: “I am very busy with a painting that has been occupying me for a long time, and which I have restarted several times unsuccessfully, not knowing even if I will be happier with this last version?”

When it was shown at the Salon of 1819, the Anacreontic style was already nearly out of fashion, and the philosophical and aesthetic significance of the work was only understood by a small number of experts. This painting, considered by some to be the final manifesto of a declining Neoclassicism, forms a counterpoint to Gericault's *Raft of the Medusa*, the paragon of Romanticism. However, although Girodet remained sensitive to the Neoclassical search for ideal beauty, his *Pygmalion and Galatea* is paradoxically imbued with a poetry that is not entirely foreign to Romantic thinking³.

So, Sommariva had to wait nearly seven years to receive this painting, destined to become a masterpiece of the French school. To achieve this ideal of perfection, Girodet, a hard worker, gave lengthy consideration to his composition and used a precise working method. The genesis of his project became visible after an initial phase of reflection and creation of sketches. The catalogue of his posthumous sale mentions about a dozen sketches, some more finished than others, in pencil and with stumping, that record the artist's creative process⁴. The few drawings that have survived today (studies from the live model, shown nude, from

different points of view⁵), created around 1813, indicate that the general poses of the figures had already been established by then.

Girodet's painting initially pays a “deserved tribute to the unparalleled talents” of Antonio Canova (1757-1822): the *Venus Italica* and *Terpsichore* by the Italian sculptor were considered to be the model for the figure of Galatea. However, preparatory drawings by Girodet show a female nude that is closer to Antique Venus figures than to Canova's style dressed in draperies (ill. 2). In fact, the lowered gaze and Galatea's folded left forearm seems rather to be based on the *Medici Venus*. This restrained attitude allows the female figure's modesty and virginity to be rendered visually.

The protagonists' faces were the subject of painted studies. In the catalogue of the artist's posthumous sale, Pérignon included a “bust length study for Pygmalion; this study, life size, is finished” (lot 46) and a “Head of a young blond girl, very fresh in colour with her eyes lowered; well

advanced sketch” (lot 52). These studies have not been located to date. A “head of a young brown haired woman, her eyes lowered. Study for the Galatea” (lot 53) is also mentioned and is of particular interest since the description and dimensions could apply to our painting.

A head study for Galatea, from the collection of Girodet's heir Rosine Becquerel-Despréaux, shown at the Montargis exhibition of 1967 and sold by Sotheby's in 1991 before appearing on the New York market in 1994 (ill. 3), was identified with lot 53 of the posthumous sale¹⁰. We call this identification into question: when he died, Girodet's heirs kept some works from his studio that did not appear in the sale. This is probably the case for this sketch and other works by Girodet that still belonged to the Peyriague family, descendants of Rosine Becquerel-Despréaux, when they were dispersed in 1991. It is therefore unlikely that the work on the New York market in 1994 is lot 53, sold for 665 francs to Girodet's pupil and friend Antoine Claude Pannetier (1772-1859)¹¹, and then sold by him at Drouot on 28 avril 1857¹².

In addition, Pérignon often indicated the level of finish of the paintings in the posthumous sale. If lot 53 were to correspond to the painting from the Becquerel-Despréaux collection, the bust of which is partly unfinished, Pérignon would doubtless have commented on this aspect of the painting.

5. *Galatea and Cupid*, black and white chalks, 540 x 375 mm, initialed and dated lower left “GT 1813”, New York, private collection; *Academic study of a woman*, graphite, 600 x 455 cm, private collection; *Study of a Woman, from life, for Galatea Galatée* (cf ill. 2) and *Study of a Man, from Life, for Pygmalion*, 1813, two studies in graphite and white chalk on paper, each 200 x 165 mm, Lisbon, Museu Nacional de Arte Antiga (counterproofs of these two studies are in the Musée des Beaux-Arts Orléans); *Pygmalion and Galatea*, graphite and stumping on laid paper, 24 x 18 cm, sold Paris, Sotheby's, 27 June 2013, lot 79.

6. Sommariva, Letter to Canova, 13 January 1813. Cf Sylvain Bellenger (dir.), *op. cit.*, p. 465.

7. Girodet sale, Paris, 11-25 April 1825, n° 46: Oil on canvas, height 26 pouces. Width 22 pouces. Sold for 2415 francs to Jacob.

1. Girodet, *Lettre non datée*, été 1817, sent to Turpin de Crissé. Cf Sylvain Bellenger (ed.), *Girodet, 1767-1824*, [exhibition, musée du Louvre, Paris, 22 September 2005-2 January 2006], Paris, 2005, p. 465.

2. Girodet, *Lettre adressée à Fabre*, 20 June 1819. Cf Sylvain Bellenger (dir.), *op. cit.*, p. 464.

3. For more about this, see: Sidonie Lemeux-Fraitot, *Ut poeta pictor: les champs culturels et littéraires d'Anne-Louis Girodet-Trioson* (1767-1824), doctoral dissertation supervised by E. Darraçon, Paris Panthéon-Sorbonne, 2003.

4. Girodet Sale, Paris, 11-25 April 1825, “Dessins, études diverses”: 123. 125. 126. 127. 128. 206. 222. 226. 250. 264. 266. 285.

8. *Idem*, n° 52: Oil on canvas, height 15 pouces, width 12 pouces. Sold for 999.95 francs to Coutan. Coupin states that “several touches of pencil indicate that Girodet wanted to correct the outlines in some areas, and that he considered placing a veil on the head. This study is of extraordinary delicacy of modelling and of charming modelling”.

9. *Ibidem*, n° 53: Oil on canvas, height 17 pouces, width 14 pouces (46 x 38 cm). Sold for 665 francs to Pannetier.

10. Sylvain Bellenger (dir.), *op. cit.*, p. 465.

11. See P.A. Coupin, *Œuvres posthumes de Girodet-Trioson*, Paris, 1829.

12. *Catalogue de tableaux des diverses écoles...*, Drouot, 28 April 1857, lot 33 “Jeune femme brune les yeux baissés (Étude faite pour le tableau de Galatée)” as Girodet.

Our study, which corresponds in every way (dimensions and description) to lot 53 of the posthumous sale, could constitute the lost original of Galatea's head by Girodet. This correspondence is reinforced by the similarity of our work to the print by Joseph Dassy, titled *Première étude pour le tableau de Galatée* (ill. 4), which repeats the image of our painting exactly. A drawn version of this portrait is also known at the Montargis museum¹³ (ill. 5).

Galatea's head was the subject of a multitude of painted repetitions with similar dimensions (around 46 x 38 cm). The large majority of these versions cannot be considered to be autograph. The only head study catalogued as an authentic Girodet was exhibited at the Château d'Antibes until 1978 and was sold three times during the 1980s (ill. 6). Among all the versions that have been identified to date, it is the one that is closest to our work in terms of proportions (in fact they are geometrically similar) but the black and white photo does not allow us to appreciate its quality fully.

Many repetitions, with weaker handling, confirm the popularity of this work in Girodet's studio. Among the copies that have resurfaced since the end of the 20th century, paintings were sold at Christie's in New York in 2004 (ill. 7), at Sotheby's in Paris in 2015 (ill. 8) and most recently by Tajan in June of 2017 (ill. 9). Copies are also conserved at the Musée Girodet, Montargis and at the Musée des Beaux-Arts, Lyon (ill. 10 and 11).

We suggest that our painting is the prototype that served as a model for the many studio replicas referred to above.

The rendering of the light on the face, painted against a dark background, relates to the context in which the work was produced. From 1804, Girodet, who was a hard worker, was in the habit of painting at dusk, during the night, with candles or with "mobile lighting equipment the light of which could truly replace that of the sun"¹⁴.

13. Identifiable with lot 206 of the Girodet Sale, Paris, 11-25 April 1825: "A drawing for the subject of Galatea, in stumping with graphite on white paper", sold for 600 F to Coutan, and included in his sale 9-10 March 1829, n° 98: Finished drawing for Galatea".

14. Coupin, *op. cit.*, p. xliij. and p. xlv.

This invention developed for him by Antoine-Claude Pannetier¹⁵, provided bright and stable lighting and allowed the painter to extend his sittings into the night, while creating a mysterious atmosphere that was favourable to creativity. François-Louis Dejuinne, one of his many pupils, provides a record of this practice in his fascinating *Portrait of Girodet painting Pygmalion and Galatea in the presence of Sommariva*¹⁶ (ill. 12): on the right, the model posing for Galatea can be glimpsed. The artificial light merges with the natural glow of the moon, visible through the high window, its rays caressing the young woman's shoulders.

Our study of a head has inherited the light of *Endymion* and is a precursor to the unequalled skill in the rendering of complexion that Girodet was to demonstrate in his *Pygmalion and Galatea*. In our work, light sfumato disturbs the contours that taken on a blue-grey shade (ill. 13). This subtle treatment of the flesh can be found in the *Portrait of Queen Hortense* (ill. 14) and in the *Portrait of Madame Reizet* (ill. 15), which gradually breaks away from the dark background by gradual shading. This state between dark and light allows Girodet to capture this blurring, a manifestation that he called "grace"¹⁷.

These subtle passages from dark to light that construct the volume (ill. 16) are lacking in the copies. In the repetition sold by Tajan, the figures' contours are, on the contrary, clear and well defined: the colours do not irradiate, air and light do not circulate between the figure and the background, which almost seem to have been brought to a single plane, to the detriment of the effect of depth

15. Coupin wrote "Pannetier". Pannetier was also the buyer of lot 53, *the study of the head of Galatea*, in the posthumous sale of 1825.

16. For more about this see, Richard Dagorne, *Sidonie Lemeux-Fraitot, Girodet sous le regard de Dejuinne: portrait du maître dans son atelier*, Montargis, 2006.

17. For more about this see, Adrien Goetz, "La lumière amoureuse de la déesse des nuits, Exactitude mythologique et divagations astronomiques: Girodet, les astres et les Ombres", in Sylvain Bellenger (dir.), *op. cit.*, p. 121-122.

(ill. 17). The flat and dull appearance of the face (ill. 19) forms a contrast with the roundness and freshness of the cheeks, the delicate handling of the flesh and the beautiful harmony of the combined blue-pink-purplish colours of our Galatea (ill. 18).

In our portrait, the artist has paid great attention to the draughtsmanship: the outlines of the jaw, the delicate profile, the placing and shape of the ear are more accomplished than in the studio versions. Girodet considered this skill to be essential for capturing in a portrait "the exact resemblance, the expression that pleases and the grace that seduces"¹⁸.

The porcelain like handling, the interest in beautiful painting, the impeccable draughtsmanship of our work are characteristics that always remained with Girodet despite breaking away from the academic tradition. In the large painting of *Pygmalion and Galatea*, Girodet's challenge was to paint his Galatea "light on light", with very slight shadows, subtly suggesting the passage from marble to living flesh. In our study, an almost internal light emanates from the throat and skin. He has emphasized the light complexion of the model, whose skin, almost translucent, is similar to that of a newborn. A bluish tint, almost mauve, appears in places in the transparency of the diaphanous flesh. Girodet has nevertheless managed to breathe life into his figure by the addition of red-pink glazes that colour the cheeks, the lips, the nostrils, the corner of the eye and the ear. This very subtle range of colours and this delicacy of handling confirm the artist's own hand (ill. 20 to 23). He has also paid careful attention to the hair, which is treated differently in the final painting. The heavy, thick and shiny hair, as if it was damp or lacquered, is entirely characteristic of Girodet. Finally, the mysterious expression, gentle, ideal and the natural attitude, with little affectation, are typical of his late female portraits.

The obvious *pentimento* (the artist has clearly changed the position of the white drapery to cover the model's right arm) reinforces the idea of an

18. Girodet, "Les veillées", in Coupin, *op. cit.*, t. I, p. 396.

autograph work, while also recording Girodet's hesitations and decisions, guided by an extreme care for perfection (ill. 24).

Julie Candeille (1767-1834), a musician, actress and playwright who enjoyed a platonic epistolatory relationship with Girodet, claimed to be the real Galatea: "I know that you are making a Pygmalion: it will be lovely. You know what it is to bring a woman to life. When you did this favour for me, I was already quite an old Galatea... since then, my heart has paid only in fake currency. Never a man – no my friend – never a man has had such dominion over a woman. Think of me when finishing Pygmalion"¹⁹. However, if it is possible to see a metaphor of their relationship in *Pygmalion and Galatea*, Julie Candeille, who was almost fifty when the painting was created, could not have posed for the figure of Galatea²⁰. Madeleine Vincent suggested identifying the copy of our study now at the Lyon museum as a portrait of Mademoiselle Georges (1787-1867) a great tragedienne²¹ (ill. 11). It is more likely that Girodet used a professional model, available to sit for long hours by day and by night. An early inscription "Lise 1824" on the back of the version sold recently by Tajan (ill. 9), could provide a clue to her identity. "Lise" is the diminutive of Elisabeth, which is the name of a model who often posed in Girodet's studio, about whom almost nothing is known. At the posthumous sale, Antoine-Claude Pannetier acquired a portrait of a woman identified as "La Belle Elisabeth"²² (lot 15). Contemporary critics praised the model's grace, whose partial smile is reminiscent of the spiritual restraint

19. Julie Candeille, Letter of 14 September 1814, vol. 3, f°33, Montargis.

20. For more about this see: Anne Lafont, *Girodet*, Paris, 2005, p. 81-89.

21. Madeleine Vincent, *Catalogue du musée de Lyon, La peinture des XIXe et XXe siècles*, Lyon, 1956, p. 19-20, n° 7.

22. The lot is described by Pérignon as "A study of a woman, seen bust length had with uncovered neck; with one hand she holds her hair. This study, painted with the greatest care, from a model of rare beauty, was always seen again with new pleasure among the admirers of Mr. Girodet's talents. She was known in his studio as la belle Elisabeth".

of Leonard da Vinci's faces²³. This painting is known from a print that records the young woman's features (ill. 25). "La belle Elisabeth", the artist's favourite model, could therefore have sat for our Galatea, which also refers to the image of a classical beauty inspired by antique sources.

What status should be given to our painting? Is it a preparatory work or a later *ricordo* of the *Pygmalion and Galatea*? We believe our head is part of the artist's preparatory process towards the large painting destined to become a tour de force. During the conception phase, the painter concentrated all his attention on the figure of Galatea, which had to reach the sublime. It is possible to consider Galatea's head from the Rosine Becquerel-Despréaux collection (ill. 3), left unfinished in the lower area, as an initial sketch made quickly by the artist from the live model. This study anticipates our painting, treated more meticulously in the manner of a finished portrait: here, Girodet's challenge was not only to capture the model's features and pose, but above all to describe the young woman's complexion with staggering subtlety, to suggest the alabaster coming to life. Our work reveals in this way the painter's manifest desire for perfection.

Beyond its preparatory function, our Galatea has become an independent study of expression: she can be compared to the series of female heads painted by Girodet, a large number of which are now lost, or have survived through prints, and which all present the same type of idealised face. A simple turban wrapped around the sitter's head could thus transform our Galatea into an Odalisque (ill. 26).

Our head does not seem to be the result of a commission, since she probably stayed in the artist's studio until his death, in order to be available to his students who copied her abundantly. Girodet, who had her

23. For more about this see Jean-Marie Voignier, «La fortune de Girodet», *Société d'émulation de l'arrondissement de Montargis*, Bulletin n° 128-129, troisième série, April 2005, p. 93-94.

engraved in 1824²⁴ (ill. 4), wanted to ensure, shortly before his death that this masterpiece would be known widely. He also wanted to secure its posterity, as it was capable of providing an eminent record of his technical skill.

Amélie du Closel



THÉODORE GERICAULT

(Rouen 1791-1824 Paris)

Study for a Shipwrecked figure

oil on canvas,
46.5 x 37.5 cm.

Théodore Géricault, who began his training in the studio of Carle Vernet alongside Horace, and then with Pierre-Narcisse Guérin, continued his artistic education by copying works by the Rubens, Titian, Rembrandt and Velazquez that filled the walls of the Musée Napoleon. From then he developed a personal and immediate sensitivity made from “heavy pigments and sensual mist” without worrying about the public’s taste. After missing out several times on the grand prix de Rome, Géricault went to Italy at his own expense.

When he arrived in Rome in 1816, he finally admired the frescoes of the Sistine chapel, noted the relief of the exaggerated muscle structure and retained Michelangelo’s anatomical deformations. The Renaissance master left a deep impression on our painter who captured the harshness of the bodies and their agony to apply them to our shipwreck. Having found refuge *in extremis* on a rocky promontory, this man with knotted muscles is illuminated by intense, cold artificial light comparable to that in the *Male Academy* of the British Museum (ill. 1).

1. Lorenz Eitner, *Introduction, Théodore Géricault*, [exhibition, Salander-O’Reilly Galleries, New York], 1987, n. p.

Using chiaroscuro, the painter seeks to create volume. He has sketched this body in the way a sculptor would assemble the various parts of an anatomy. Like the *Landscape with a Tomb* in the Petit Palais (ill. 2), and the *Dray* in the Rhode Island School of Design (ill. 3), thick, oily generous touches create relief on the surface of the canvas (ill. 4).

The combination of the tortured body and the crude rock evokes Michelangelo’s *Slaves* coming out of their blocks of marble. The *Satyr and Nymph* (Rouen, musée des Beaux-Arts) sculpted directly carving by Géricault at the time he painted our *Shipwreck* is imbued with Michelangelesque *non finito*. The artist seems to have appropriated the master’s method who “freed [his statues] from the marble as if he was making them emerge from a basin filled with water” to transpose it into painting. In this way, Géricault extracted from the sculpture all the vital power of this man made one with the rock.

The *Battle of Cascina* planned by Michelangelo for the Palazzo Vecchio in Florence was another source of inspiration for our artist. He reused the “angular contours” characteristic of the muscle structure of the older master as Winckelmann recommended, and reproduced the torsion of the bather’s body in the left foreground of the composition (ill. 5). With clear and rapid brushstrokes, he has transposed this quotation to adapt it to our *Shipwreck* (ill. 6). The Michelangelesque anatomy and especially the drawing of the athletic arm are also repeated in the monumental version in the National Gallery (ill. 7).

In this version, the painter has changed the point of view and has revealed our shipwreck’s right flank, shown in the same pose, but this time with his foot still submerged in the waves. Théodore Géricault

2. Giorgio Vasari, cited by Marie-Pierre Chabanne, *Michel-Ange romantique : naissance de l’artiste moderne, de Winckelmann à Delacroix*, Paris, 2000, p. 518.

3. Johann Joachim Winckelmann, cited by Martial Guédron, *La plaie et le couteau : la sensibilité anatomique de Théodore Géricault, 1791-1824*, Paris, 1997, p. 72.

Painted this muscular man with broad shoulders and bumpy back on numerous occasions, always marked by Michelangelo’s proportions. Our painting bears many similarities with the *Academy of a Reclining Man* (ill. 8): the body with its blurred contours has been painted rapidly in grisaille; the ribs are sharp and the shoulder blade stands out and is almost deformed. The same dense brown hair treated with an assemblage of flat areas of paint revealing the lighter under-painting in places, is also present. Although his face is turned away from the viewer, it is not hard to guess the profile of this studio model with his delicate features and thick lips. With subtlety, Géricault has captured the sensuality of this nude man which is strengthened by the more pronounced twilight. This dramatization of the exercise is intensified by the context given in our painting that distinguishes it from studio academies.

The studies painted on his return from Italy in fact share the liberties taken by the artist in these educational exercises, as is mentioned by Louis Batissier: “The model was posed in front of him, but he could not force himself to copy it slavishly. His imagination immediately set the model in a dramatic scene and he drew him as his imagination showed him⁴.” In this way, by placing the figure in a natural context, he was reinterpreting the strictly academic exercise of the nude study in the studio to make it a composition.

Our shipwreck can consequently be placed perfectly alongside studies (ill. 9) that Philippe Grunchev relates to the large landscapes⁵ created in 1818 (ill. 10, 11 and 12). As a prelude to his study of the *Posthumous inventory of Theodore Géricault*, he suggested the necessity to “correct the current conception according to which Géricault “fled from landscape” deliberately⁶,” and emphasizes the

4. Louis Batissier, “Géricault”, offprint of the *Revue du Dix-neuvième siècle*, Rouen, 1841, p. 4.

5. Philippe Grunchev, *Tout l’œuvre peint de Géricault*, Milan, 1978, p. 106

6. Philippe Grunchev, “L’Inventaire posthume de Théodore Géricault (1791-1824)”, *Bulletin de la société de l’histoire de l’art français*, 1976, p. 395-420, p. 395.

existence of a multitude of studies of this genre. On his return from Italy, our artist created a group of landscapes according to the principle of the “Hours of the Day” inherited from the 17th century and from Gaspard Dughet⁷. Now dispersed, this decor depicts three separate moments of the day: Morning, Midday and Evening (ill. 10, 11 et 12). In his *Éléments de perspective pratique*, Pierre-Henri de Valenciennes teaches that artists divided time into “Four large sections” because “in each of them and at the instant determined for each division, more decided contrasts, more pronounced oppositions and more distinct effects can be found⁸.” Did Géricault neglect to treat the fourth “Hour”? Night, and more precisely a shipwreck or the scene of a nocturnal drowning, would therefore have closed the series that the monumental enterprise of the *Raft of the Medusa* interrupted⁹. Our survivor could therefore constitute the study for a figure intended to be placed in a composition comparable to the *Deluge* of the Louvre (ill. 13).

7. “N° 16, deux grands deux paysages, dans le genre du Guaspre”, in Charles Clément, *Géricault, étude biographique et critique, avec le catalogue raisonné de l’œuvre du maître*, Paris, 1879, p. 280.

8. Pierre-Henri de Valenciennes, *Éléments de perspective pratique à l’usage des artistes, suivis de réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage*, Paris, [1800], 1820, p. 405-407 and 427-456.

9. Gary Tinterow, “Géricault’s Heroic Landscapes, The Times of the Day”, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New York, 1990.

The theme of a shipwreck obsessed Géricault who borrowed the dark and stormy atmosphere, the artificial lighting and the distress of the men clinging to the rocks in the foreground of his landscapes (ill. 14) from Joseph Vernet. According to Peter Schneemann, the extreme artificiality of the landscape series can be explained by Géricault’s desire to depict the “drama of human existence”. Our painting shows in full light the vital force of the man who is trying to defeat fatality and to survive in the face of the threat of overpowering nature. Like in Poussin’s *Deluge*, a sentiment of solitude emanates from the dark, hostile and chaotic situation suggested in our study. In fact the painter has successfully succeeded in internalizing in this body all the anxiety aroused by the intensity of the drama. The idea of sublime emanates therefore from our work. In this vein, the shipwreck is isolated, outlined by a cold palette, made from grey-blue and chromium green typical of English painting. Lost in this infinite space, it therefore seems to be suspended beyond time. In a skilful balance

that combines the universal and the intimate, a dialogue is created between the shipwreck and the viewer. In the face of the “delicious horror¹⁰” of the scene he is contemplating, he imagines the suffering and danger from which he has been saved.

Mysterious, dramatic, powerful, our *Study of a Shipwrecked Man* crystallises the fears and worries of his age which the fourth landscape must have reflected, and translates into paint the thinking of our artist: “I seek in vain to lean on something, nothing is solid, everything escapes me; everything deceives me. Our hopes and our desires are only vain chimeras down here, and our successes, phantoms that we believe we can capture. If there is something certain for us on earth, it is our pains. Suffering is real, pleasures are only imaginary¹¹.”

Marie-Caroline Le Guen



VICTOR HUGO

(Besançon 1802-1885 Paris)

Hydra

end 1855-1856, pen, brown ink and wash, watercolour, blue and green gouache, rubbed with charcoal and lace impression, 75 x 248 mm.

Provenance:

Paul Meurice Collection. Madame Albert Clémenceau-Meurice. Madame Langlois-Berthelot. By descent to the current owner.

Bibliography:

Gaëtan Picon, Roger Cornaille, Georges Herscher, *Victor Hugo dessinateur*, 1963, n° 281. Jean Massin, Bernadette Grynberg, *Victor Hugo. Œuvre graphique*, 1967-1969, II, n° 977. Gaëtan Picon, Roger Cornaille, Georges Herscher, *Victor Hugo, dessins*, Paris, 1985, n° 270. Jean Gaudon, *Le temps de la contemplation*, Paris, 1969, p. 354.

Exhibitions:

Pierre Georgel, *Dessins de Victor Hugo*, [exhibition, musée de Victor Hugo, Villequier, June-October 1971, Maison de Victor Hugo, Paris, November 1971-January 1972], Paris, 1971, cat. 77. Henri Focillon, Sandra Costa, *I Disegni di Victor Hugo*, [exhibition, Pinacoteca Nazionale di Bologna, 10 September-15 October 1983], Bologne, 1983, cat. 46.

Judith Petit, Roger Pierrot, Marie-Laure Prévost, *Soleil d'encre : manuscrits et dessins de Victor Hugo*, [exhibition, musée du Petit Palais, Paris, 3 October 1985-5 January 1986], Paris, 1985, cat. 19.

Jean-Jacques Lebel, Marie-Laure Prévost, *Du chaos dans le pinceau : Victor Hugo, dessins*, [exhibition, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2 June-10 September 2000, Maison de Victor Hugo, Paris, 12 October 2000-7 January 2001], Paris, 2000, cat. 122.

In 1851 following the seizure of power by Louis Napoleon Bonaparte, Victor Hugo, leader of the Romantic school and an active political figure, was forced into exile abroad. This period of exile was a time of high productivity both in writing and drawing. After being expelled from Jersey, Hugo moved to Guernsey on 31 October 1856. There, he wrote the *Contemplations* and continued his work on *Les Misérables*. Those years also marked the transfer of lyrical inspiration into his drawings. An intense period of development in his graphic work began, with the adoption of cut-outs, collages and tachist compositions.

The technique used by Hugo in our sheet indicates that it was created during this period of exile on Guernsey, around 1855-1856. It is comparable to a series of monsters of the same type. For example, Prussian blue was also used in a drawing of a *Dragon* (ill. 1), and lace printing, visible in the white gouache highlights of our sheet, are visible in a drawing showing a hybrid creature with a serpent's body and the head of an alligator spitting fire (ill. 2). The theme and associated colours are reminiscent of Victor Hugo's own interest in Orientalism which also appears in the decoration of Hauteville House and Hauteville Fairy on Guernsey.

The crawling monster in our work can be identified as a serpent, a dragon, or more probably, a hydra, a theme that appeared frequently in Hugo's literary work. Throughout the *Contemplations*,

he used all the different meanings of this word. In zoology, the term hydra designates a polyp which has the faculty of regenerating parts of its body that are cut off. In "Omphale's Spinning Wheel" (*Contemplations*, II. 3), he refers to the "Lernaean Hydra", the mythical immortal snake with several heads. When one of them was chopped off, it was replaced by two more.

Hugo has combined the astral and the aquatic: his hydras, the monstrous figuration of the amorphous, dissolve the frontier between top and bottom, inside and outside. They symbolise a chaos that, by the end of the collection, have become cosmic and abyssal. Victor Hugo evokes the two constellations of the austral Serpent and the Adder in "Ce que dit la Bouche d'Ombre" [What the Mouth from the Shadow Says] (*Contemplations*, VI, 26): "Là sombre et s'engloutit, dans des flots de désastres, / L'hydre Univers tordant son corps écaillé d'astres" » et « On verra le troupeau des hydras formidables / Sortir, monter du fond des brumes insondables / Et se transfigurer ; / Des étoiles éclaire aux trous noirs de leurs crânes, / Dieu juste ! et, par degrés devenant diaphanes, / Les monstres s'azurer ! [There, dark and submerged in the waves of disaster, / The hydra Universe twisting her body scaled with stars" and "we will see the flock of formidable hydras / Leaving, climbing from the bottom of the unfathomable mists/ And transfiguring;/ Stars hatch at the black holes of their skulls, / Just god! And, by degrees becoming diaphanous, / the monsters are brightening];"

This rampant monster, an aquatic serpent, finally is associated with enveloping darkness. The hydra is an incarnation of Evil and the attribute of the deluge in the *End of Satan*, a vast epic and religious poem written

between 1854 and 1862 and published posthumously: "Ce géant était trombe, ouragan et torrent / Des hydras se tordaient dans son œil transparent. [This giant was whirlwind, hurricane and torrent/ hydras twisted in its transparent eye]".

Our drawing comes from the collection of Paul Meurice (1821-1905) a poet and playwright who met Victor Hugo around 1837 and became his closest friend with Auguste Vacquerie. During Hugo's exile, Paul Meurice was the person on whom he relied in Paris and in a way his ambassador. He was in responsible for publishing his writings, signing contracts, proofreading, correcting and scheduling plays while pursuing his own career at the same time. When Hugo returned to Paris, he lived with Paul Meurice and spent several summers in his house at Veules-les-Roses. Hugo made him his literary executor and Meurice organized the posthumous publication of unpublished works and the Imprimerie Nationale editions. This deep friendship is confirmed by many signs from Victor Hugo who dedicated publications to him and frequently sent him works for the New Year, or on the occasion of a visit. During the poet's own lifetime, Paul Meurice owned the largest collection of drawings by Victor Hugo, in terms both of number and quality. Meurice donated the majority of these in 1903 to the Victor Hugo museum in the Place des Vosges, the main principles of which he conceived. Paul Meurice's three daughters, Ms. Montargis, Ms. Ozenne and Ms. Clemenceau inherited many of sheets, including about ten major works. Ms. Clemenceau's group, from which our sheet comes, passed intact to her heirs. It is the largest group of drawings by the artist to have remained in private hands to date.

Amélie du Closel



JULES LEFEBVRE

(Tournan-sur-Brie 1834-1912 Paris)

Truth

oil on paper pasted on card, 22 x 9,6 cm, dedicated, signed and dated (u. r.) « À mon ami Leneupveu / Jules Lefebvre 1870 ».

Provenance:

collection of the painter Jules Lenepveu (1819-1898)

Related Work:

Truth, Jules Lefebvre, Salon of 1870, acquired by the French State in 1871, oil on canvas, 264 x 112 cm, Paris, musée d'Orsay.

Jules Lefebvre was born in 1834 to a modest family in Tournan-en-Brie and soon attracted the attention of his drawing teacher who encouraged him to embark on an artistic career. It was thanks to his intervention that the young Jules Lefebvre was given funding by the city of Amiens.

In 1852, equipped with a grant and recommendation letter, he arrived in Paris and entered the studio of Léon Cogniet. After sending several works to the Salon, he won the Rome Prize in 1861 with the *Death of Priam* (Paris, École Nationale des beaux-arts). His time in Rome marked a change in the work of Jules Lefebvre. He developed a strong interest in the female nude that became his favourite subject and the source of his fame.

From then on, the paintings he exhibited at the Salon were compared to those by his rival William Bouguereau (1825-1905), who was popular with the critics. Among his most fervent fans was the novelist and collector Alexandre Dumas the younger (1824-1895), who acquired the *Reclining Woman* at the Salon of 1868 (ill. 1). When discussing this nude woman, the critic Claude Vento wrote "she is dressed with her soul!" A spiritual feeling does indeed emanate from this painting and radiates especially from another work by our artist: *Truth* (ill. 2).

Shown on the walls of the Salon of 1870, a woman brandishes at arm's length a solar disk in the darkness of a well. The artificial source illuminates the body of the woman preparing to burst *Truth* into the open. Ready to erupt, she grabs the rope, about to hoist it to the surface.

Jules Lefebvre has repeated the iconography provided by Cesare Ripa (ill. 3). The Allegory of Truth is "Naked because downright simplicity is natural to her and she needs no explanation to be heard?" This theme which appeared during the Renaissance became a favourite among artists creating major decorative schemes during the last third of the 19th century. Painted at the turn of the Second Empire and Third Republic, Jules Lefebvre's work is one of the very first depictions of

1. Claude Vento, *Les Peintres de la femme*, Paris, 1888, p. 314.

2. Cesare Ripa, *Iconologie, ou Explication nouvelle de plusieurs images, emblèmes et autres figures hiéroglyphiques des vertus, des vices, des arts, des sciences ... Tirée des recherches et des figures de César Ripa, dessinées et gravées par Jacques de Bie et moralisées par J. Baudouin*, Paris, 1636, p. 246-247 (ill. p. 242).

this return to the Truth. Unlike Paul Baudry, who nine years later depicted a voluptuous *Truth* (ill. 4) like a woman at her Toilet, Jules Lefebvre has illustrated a determined and timeless *Truth*.

In a natural setting that closes the composition, this fully nude woman evokes *The Source* (ill. 5) by Jean Auguste Dominique Ingres. After being exhibited at the Salon of 1856³, this painting was carefully kept in the gallery of the former minister Mr. Duchâtel. Widely publicized by the prints of Flameng and Calamatta, it was shown at the posthumous exhibition organized by the Paris Ecole des Beaux-Arts in 1867. Jules Lefebvre doubtless took this opportunity to admire *The Source* and he cites it, also borrowing the elegance of Ingres' sinuous lines.

Beyond the design, Jules Lefebvre has repeated the delicacy of modelling characteristic of Ingres' studio. His skill was the subject of comment by the critic Henri Delaborde who noted in his review of the Salon of 1870 that "the manner of Mr. Lefebvre, scrupulous as far as precision, so correct as to be cold, has something stolid and, if you want, faultless, [...]" One could almost say about the figure exhibited by Mr. Lefebvre that it has been painted too well⁴. This illusionistic rendering is related to the iconography of truth. The velvety touch suggests skin texture whose transparency refers to the clarity of the subject. The idea of purity is communicated by a faultless body.

Although Jules Lefebvre was a follower of Ingres he freed himself from the heritage of this master by adopting a personal standard of female proportions. He used a skilful balance between the dazzling coldness of the skin texture and the warmth of her long smooth hair with copper reflections. Henri Delaborde noted the "modern character" of this allegory with its "modern hairstyle⁵." The painter's ease in adapting universal likenesses to modern taste was

3. Charles Blanc, *Ingres, sa vie et ses ouvrages*, Paris, 1870, p. 195.

4. Henri Delaborde, "Le Salon de 1870", in *Revue des deux mondes*, T.87, 1870, p. 699.

5. Henri Delaborde, "Le Salon de 1870", in *Revue des Deux Mondes*, t. 87, 1870, p. 699.

nevertheless derided, as is shown by Cham's caricature emphasizing the impropriety of the situation (ill. 6).

In both the Salon painting and our reduced version, everything comes together to seduce: the hair is voluptuous, the curves are generous. However, the frigidity of the skin tones gives this woman the appearance of a marble statue that curbs any attempt at sensual transgression. By this combination, Jules Lefebvre has achieved a perfect balance between the transcription of a timeless ideal and the expression of a modern standard that the critics defined as of "immediate perfection⁶."

More than the simple depiction of an allegory following traditional iconographical codes, this painting is a moral portrait of *Truth* Incarnated. Jules Lefebvre always paid particular attention to the personality of the woman he portrayed. He therefore emphasized the transcription of *Truth's* character that resides of course in her purity, but also in her determination. The attitude of *Truth* contrasts with that adopted by *Vigilance* (ill. 7) by Puvis de Chavannes, painted four years earlier in 1866. In the spirit of the Third Republic, the voluntary, authoritative and assertive momentum contrasts with the wait-and-see character of *Vigilance*.

Created in 1870, in the troubled atmosphere of the Franco-Prussian War, Jules Lefebvre's *Truth* has become a popular image. The print by Alphonse Lamotte (ill. 8) as well as the photograph by Alphonse Braun are generally related to the popularity of this painting which, greatly appreciated by the general public to the point of being reproduced on pieces of earthenware, is among the photographer's greatest commercial successes. At a time when the use of illusionism was at its peak, the figure of *Truth* is extracted from the flat plane of the canvas to take shape in the space of the viewer. A photograph of Jules Lefebvre's studio shows this three-dimensional transposition of *Truth* (ill. 9). Does it not evoke the *Liberty* created by Auguste Bartholdi at the same time as the presentation of

6. Angelo Mariani, *Figures contemporaines tirées de l'Album Mariani*, Paris, H. Floury, vol. 2, 1896, p. 198.

this painting at the Salon of 1870?

Beyond any formal resonances, the connection between the two artists is built around the artist Jean-Léon Gérôme. It is doubtless through his intervention that Jules Lefebvre and Auguste Bartholdi met: the painter asked Jean-Léon Gérôme for his opinion about the composition of his paintings, while the sculptor accompanied Gérôme on his voyage to Egypt in 1854.

After this first journey, Bartholdi returned to Egypt at the end of 1869 to attend the inauguration of the Suez Canal. It was on this occasion that he presented the project for a lighthouse to the Khedive of Egypt, Ismail Pacha. In the guise of a draped woman inspired by the colossi of the Nile, *Egypt Illuminating the Orient* (ill. 10) would stand at the entrance to the canal and guide boats with a light emanating from a torch held at arm's length. The sculptor left few records of this project, never completed, that would allow the development of his ideas to be understood. However, numerous terracotta *modelli* (ill. 11), the variations of which cannot be dated precisely, show the sculptor's hesitations⁷. He groped around in vain to find the right posture for this massive and heavily draped Oriental woman. The silhouette of his Egyptian evokes that of Jules Lefebvre's *Truth*.

Auguste Bartholdi's return to France at the end of 1869 coincides exactly with the completion of the painting. The sculptor could therefore admire the nude figure of *Truth* in the painter's studio even before it was exhibited at the Salon from May 1870. The sculptor would therefore have had in mind this painting, praised by the critics, when he was developing the *Statue of Liberty* (ill. 12) between his return from Egypt, at the end of 1869 and his departure for the United States on 8 June 1871.

The grace he had sought in vain, and which was lacking in the Egyptian project, Auguste Bartholdi found it in the completely naked marmoreal

7. *Liberty, the French-American statue in Art and History*, The New York Library, New York, June-August 1986, Musée des Arts Décoratifs, Paris, October 1986-February 1987, p. 93.

woman of Jules Lefebvre. The pose of *Liberty* derives not only from the Egyptian project, but also refers to that used for *Truth*.

The sculptor has adopted the position of the shoulder pushed backwards emphasizing the voluntary momentum of the opposite arm. Where *Truth* clutched the cord coming out of the well, the left arm of *Liberty* is folded to hold the Declaration of Independence. Rather than positioning the tablet naturally on the hip, the sculptor has quoted Jules Lefebvre's composition directly. This reference would therefore explain the discomfort imposed on the *Statue of Liberty*, but which gives her the elegance sought by the sculptor. Auguste Bartholdi seems therefore to have draped Jules Lefebvre's *Truth* with his heavy tunic.

In addition to the painting, the sculpted version of *Truth* (ill. 9) kept in Jules Lefebvre's studio could also have served as a source. Although the artist's mother and his wife have been suggested by scholars, August Bartholdi never revealed the name of his model. The mystery maintained by the sculptor, and the absence of any preparatory studies of the unclothed body of *Liberty*, which would have been necessary for placing the drapery, argue in favour of this reuse of Lefebvre's figure.

Beyond aesthetic considerations, the choice of *Truth* as a model could also be explained by the painting's popularity. The public's enthusiasm and the work's acquisition by the State could have been an indicator for Auguste Bartholdi, who set off for the United States of America in June 1871 with the intention of promoting his project. Although one is nude and the other clothed, the bodies of these two personifications are identical. Repeating the composition would have seemed to be a guarantee of success. In this way, the fame of this painting exhibited in 1870 is therefore indirectly connected to the critical success of the *Statue of Liberty* which was adopted as a project in 1875.

In addition to this formal citation, the success of *Truth* is also confirmed by our painting. Created the year that *Truth* was exhibited at the Salon of 1870, our version is a reduction dedicated to Lefebvre's friend, the painter Jules Lenepveu who was about to finish decorating the ceiling of the Paris Opera.

Although Jules Lefebvre showed his great respect for Jules Lenepveu posthumously in the speech he gave at the inauguration of his memorial monument which was erected in Angers in 1900⁸, our work is proof of the affection he expressed during his lifetime. A gesture of mutual admiration, this reduction is a sign of this friendship, as much as a mark of the success of the painting shown at the Salon, of which Jules Lenepveu kept a special example in his studio. Jules Lefebvre allowed himself to introduce more sensuality in this version destined to remain in a private context. This intimacy enabled him to distance himself from the original subject, brightening the colours. Closer to the artist's usual warm palette, our painting of *Truth* reveals a certain voluptuousness, here intensified by the copper reflections of the hair.

Today fixed on the artist's grave⁹ in the Montmartre cemetery, *Truth* incarnates alone the entire oeuvre of Jules Lefebvre. Although she allowed him to win fame with the State which awarded him the Cross of the Legion of Honour, above all, she earned him the admiration of the artists of his time.

Marie-Caroline Le Guen



JEAN DESPUJOLS

(Salles 1886-1965 Shreveport)

Life Hands a Cup to Good, Evil, Pain, Joy, Beauty and Ugliness

oil on canvas,
135 x 200 cm,
signed (l.r.) "DESPUJOLS",
date on the back of the stretcher: "1922".

Provenance:

The artist's nephew (Cadillac).
Jacques Sargos Collection, l'Horizon
Chimérique (Bordeaux).

Bibliography:

Nicole Grangé-Palard, « Jean Despujols »
Bordeaux années 20-30 de Paris à l'Aquitaine, [exhibition, musée des
Arts décoratifs de Bordeaux, October
2008-January 2009], Paris, 2008, p.52-54.

Bernadette de Boysson, « Jean Despujols,
le retour à l'ordre à la villa Médicis »,
op. cit. , p. 55-59, repr. p. 57.

Jacques Sargos, *Bordeaux, art et
civilisation*, Bordeaux, l'Horizon
Chimérique, 2014, p. 338.

A philosopher, poet, composer, great traveller and especially, a painter, Jean Despujols started his artistic career in Bordeaux where he was a pupil of Paul Quinsac and then he entered the studio of Gabriel Ferrier at the Ecole des Beaux-Arts in Paris. After winning the second Grand Prix de Rome in 1914, he was drafted into the army and could only travel to Italy after the War in 1919. He spent three vital years in Rome before returning to Paris in 1922. On his return, he exhibited at various salons: Salon des Artistes Français, Salon des Indépendants and the Salon des Tuileries.

The inter-war years were a period of intense creativity for the artist who received many commissions, both public and private, and participated in several decorative schemes. He won numerous distinctions. In 1929, *Pensée* (ill.1), a major work by the artist,

8. *Discours de Gustave Larroumet et Jules Lefebvre à l'occasion de l'inauguration du monument élevé à la mémoire de Jules-Eugène Lenepveu à Angers le dimanche 14 octobre 1900*, Paris, 1900.

9. Sculpted by Maurice Lefebvre, his son, and Ernest Dubois.

was bought by the State. It shows a woman in the form of an allegory holding one of the volumes of the philosophical treatise written a year earlier by Jean Despujols. A year later, he was awarded the gold medal of the Salon des Artistes Français for *The Shepherd's Hour*.

In 1936, he won the Prix de l'Indochine which allowed him to travel for two years in the Asian colonies. During this period, which he considered the summit of his artistic career, Jean Despujols painted several portraits of the local populations and a few landscapes. His return to France was short-lived. The declaration of war in 1939 forced him to settle permanently in the USA he obtained American nationality easily. He moved to Louisiana where he painted portraits of the local bourgeoisie until his death in 1965. Thanks to the patronage of a local industrialist, the Meadows Museum of Art (Shreveport) today owns nearly three hundred works from his time in Indochina.

Our painting, which is dated 1922, is one of Despujols' final envois from Rome. The culmination of this time in Italy and probably his most ambitious composition, the painting is also a manifesto of the French intra-war neoclassical movement.

At the Villa Medici, Jean Despujols was close to Robert Poughéon, Alfred Janniot, Roger Bissière and his friend from Bordeaux, Jean Dupas. In the global context of a return to figurative painting, these young artists developed a new form of classicism that would later be called "Art Deco" painting. Decrying the "excesses" of the avant-garde, they sought to lay the foundations of a new figurative art contrasting with pre-war experiments in abstraction. The idea was not to restore classicism in its traditional form but to revive it by modernising it. Hence they identified with Ingres for their skill in draughtsmanship and their love of the pure line, but did not hesitate to integrate innovations from Cubism by using geometric shapes and elongating figures. Their modernity was also expressed in the choice of subjects that combined elements from the contemporary world and the classical repertory of myth and allegory.

It is with this in mind that the strange and fascinating image provided here by Jean Despujols should be understood. Obviously, it should be seen as an attempt at updating the traditional genre of allegory. Served by impeccable skill in anatomical drawing and draperies, his figures symbolise abstract entities: Good, Evil, Pain, etc.. But instead of

being taken from Antiquity or the Renaissance, they have been recruited from contemporary society. A blond starlet incarnates Joy, a famous actor represents Good (Charlie Chaplin). Evil seems to be a precursor of American comics, and the Botticellian figure of Beauty is perched on stiletto heels! The landscape is industrial; the city has a futuristic background. A train passes by on a viaduct in a sort of idealized urban landscape where an American city replaces the classical architecture of Poussin.

Created during the early moments of the Art Deco movement, our painting shows the artist's singular style and extraordinary personality. His subject is expressed through humour, even derision. He has exaggerated the forms, poses and attributes of his figures with a great deal of mischief without however going as far as caricature: Life is shown as a madam, Ugliness hides and Good is incarnated by a comic actor known for ridiculous roles (The Tramp). Technically, the artist has combined academic skill and extravagances that are almost mannerist. The cold metallic colours reinforce the futuristic appearance of the scene. Lastly, the arrangement of the figures in a religious composition brings some austerity to this craziness.

Ambroise Duchemin



VICTOR BRAUNER

(Piatra 1903-1966 Paris)

Surrealist Composition

oil on canvas,
40 x 20.5 cm,
signed and dated (l.l.):
« VICTOR BRAUNER / 1931 ».

Provenance:
Galerie Philippe Hupel.

Victor Brauner, who was from Moldova, attended the Bucharest School of Fine Arts between 1919 and 1921. He began to paint Cézannesque landscapes at Balcik on the shores of the Black Sea and came successively under Dadaist, Abstract and Expressionist influences. In 1923, he created his first illustrations for the poet Ilarie Voronca and with him founded the Dadaist review *75 HP* in which he published the manifesto of "Pictopoetry" and an essay on "Surrationalism". In 1925-26, Brauner visited Paris for the first time and was involved with the review *Integral*. He discovered Giorgio de Chirico and the Surrealists and contributed to the review *Unu* which regularly published his drawings until 1932. He also met Brancusi, Fondane and Tanguy. In 1933, he exhibited at the 6th Salon des Surindépendants and participated with André Breton in the *Violette Nozière* compendium. The following year was marked by his first

solo exhibition in Paris, at the Galerie Pierre. He returned to Romania in 1935-1937 before settling permanently in Paris in 1938.

Our painting, which was created during the artist's second period in Paris (1930-1935), relates to Brauner's early Surrealist years which favoured, from 1928, symbolic and fantastical depictions in a smooth style marked by the aesthetic of de Chirico's paintings. The subject of our work is enigmatic: in a desolated landscape, three naked men raise their arms to the sky. One is holding an erupting volcano in outstretched arms. These figures are saluting the passing of a strange creature floating in space. Brauner created a series of imaginary scenes like our composition in which hieratic figures perform ritual actions. The visible elements of our work – the desert landscape, the dead tree, the volcano, the fire, the naked men and the frightening monster – are all recurring motifs in Brauner's work from the early 1930s (ill. 1 and 2).

His paintings allowed him to externalise his personal vision of the world. His father's Spiritist sessions, which Brauner attended as a child and the passage of Halley's Comet in 1911, perceived at the time as an ominous prophecy, made a lasting mark on the young Brauner's mind. Inspired by a childhood bathed in magic and esoterism, he developed a personal mythology that was both erudite and spontaneous, continually renewing his symbolic writing, inventing his own heroes and legends. His imagination was nourished by psychoanalytical, ethnographic and occult philosophical texts that he interpreted in his own way, without illustrating their theories.

The animals and creatures that populated Brauner's works relate to an uneasiness that can be described as metaphysical. In 1931, Brauner began a series of obsessive paintings in which the loss of an eye became his main prophetic theme; the first of these was the *Self-Portrait* (ill. 3). The artist's fear of being blinded permeates our painting, which is dated 1931: the antennae and legs are similar to long black eyelashes. The monster's oval body is flanked on either side by two spherical shapes that resemble eyeballs: the one on the left, with a white pupil and green iris, is intact, while the one on the right is pierced by an orange excrescence. In the *Mediterranean landscape* of 1932, Brauner included a man whose eye is pierced by a lance on which the

letter D echoes strangely the initial of Oscar Dominguez (ill. 4). During the night of 27 to 28 August 1938, the drama of which these compositions were premonitions took place: during a brawl, Victor Brauner tried to intervene between Oscar Dominguez and Esteban Francès, but he lost his left eye from a glass thrown by Dominguez.

Brauner added evidence of his political commitments to these surrealist injunctions. His paintings are erotic-magical celebrations against the deadly retrograde ideology that was putting Europe and the world in danger. During the 1930s, Europe, including Romania, was sliding towards Fascism. Brauner found inspiration in the general climate of collective threat. His art was a fantastical criticism of society in the form of visual fables. He denounced the excesses of political power in *The Strange Case of Mr. K*, an avatar of Alfred Jarry's *Ubu Roi* (ill. 5). He also derided *Hitler* (ill. 6). In our work, Brauner has created the image of a "desert-society": the citizens, incarnated by nude figures in an arid landscape condemned to solitude, acclaim a monstrous insect raised to the rank of a divinity. Brauner has thus illustrated the despair of many Europeans disoriented at the end of the Great War, who questioned their future: they looked with interest combined with fear towards Russia where the communism had taken over and were ready to resort to a strong and providential figure to get them out of their misery.

Our painting comes from the collection of Philippe Hupel. This intellectual who received a humanist education in Post-War Paris, he quickly distanced himself from his bourgeois milieu. Independent and nonconformist, he was attracted by the emergence of innovative theories, in literature, music and painting. After working as a journalist in Bamako, he built up enough capital to be able to open his own gallery at the age of 30, at 36 rue Mazarine in Paris. During the six years he spent running this gallery, Philippe Hupel ardently defended the interests of the avant-garde artists. He contributed to spreading the reputations of painters such as Natalia Gontcharova, Robert Rauschenberg and Marie Vassillief to whom he devoted three exhibitions between 1969 and 1971. In parallel, he wrote poems, novels and a play.

Amlélie du Closel



Crédits photographiques

© Studio Sebert : p. 5, p. 6-7, p. 10, p. 11, p. 12, p. 13, p. 14, p. 19, p. 20, p. 30, p. 31, p. 33, p. 37, p. 38, p. 40, p. 41, p. 48-49, p. 53, p. 54, p. 68, p. 75, p. 76, p. 79, p. 80, p. 81, p. 82, p. 86, p. 88, p. 89, p. 93.

© Michel Dubau : p. 5, p. 64-65, p. 91, p. 94-95.

© AKG-IMAGES :

Joseph Martin : p. 9 / Liszt Collection : p. 30

De Agostini Picture Library : p. 40 / Erich Lessing : p. 46, p. 56

Maurice Babey : p. 58.

© Bridgeman Images : p. 50.

© RMN-GRAND PALAIS :

Musée du Louvre, Thierry Le Mage : p. 22 / René-Gabriel Ojéda : p. 43

BPK, Berlin, image BStGS : p. 43 / Agence Bulloz : p. 44

The Metropolitan Museum of Art, image of the MMA : p. 45

Musée d'Orsay, Hervé Lewandowski : p. 57

Centre Pompidou, MNAM-CCI, Philippe Migeat : p. 66, p. 72, p. 74

Centre Pompidou, MNAM-CCI, Bertrand Prévost : p. 73.

© Photography by Erik Gould, courtesy of the Museum of Art,
Rhode Island School of Design, Providence : p. 8, p. 10, p. 11, p. 40.

© Lyon, musée des Beaux-Arts : p. 28.

© New York, Metropolitan Museum of Art : p. 30, p. 32.

© Artcurial, Fanny Adler : p. 27.

© Tajan : p. 28, p. 31.

D.R. : p. 12, p. 13, p. 15, p. 16, p. 17, p. 18, p. 24, p. 25, p. 26, p. 28, p. 29, p. 32, p. 33, p. 34, p. 35, p. 36, p. 39, p. 40, p. 41, p. 42, p. 47, p. 51, p. 55, p. 57, p. 59, p. 60, p. 61, p. 62, p. 63, p. 70, p. 71.

Réalisation catalogue : Julian Bondroit



Galerie Hubert Duchemin
8, rue de Louvois | 75002 Paris
www.hubertduchemin.com