

Exposition FRAGONARD Amoureux

(Galant et libertin)

Musée du Luxembourg

(du 16-09-2015 au 24-01-2016)

(un rappel en quelques photos d'une partie des œuvres présentées lors de cette exposition. Classement des photos par salle).

« L'inspiration amoureuse parcourt l'œuvre de Jean-Honoré Fragonard (1732-1806). Se faisant tour à tour galante, libertine, audacieusement polissonne ou au contraire ouverte à une nouvelle éthique amoureuse, celle-ci ne cesse en effet de mettre en scène la rencontre des corps et la fusion des âmes. Inaugurée au mitan du XVIIIème siècle par des bergeries nourries des derniers feux de la galanterie, cette inlassable exploration de la sensualité et du sentiment s'épanouit par la suite au travers de voies contrastées, le « Divin Frago » s'illustrant avec autant de subtilité dans des œuvres « secrètes », scènes d'alcôve à la sensualité affirmée, que dans la célébration d'un amour sincère et moralisé. Réunissant peintures, dessins et ouvrages illustrés, au contenu érotique parfois explicite, l'exposition du Musée du Luxembourg met pour la première fois en lumière l'œuvre de Fragonard à travers ce prisme amoureux, la resituant à la croisée des préoccupations esthétiques et morales du siècle des Lumières. »

Chronologie

1732

Naissance de Jean-Honoré Fragonard à Grasse dans le sud de la France. Son père est marchand gantier.

vers 1738

Installation de la famille à Paris. Fragonard gardera toute sa vie des liens avec sa ville natale où il conserve ses attaches familiales et où il séjournera à nouveau parfois.

vers 1748-1752

Commence sa formation de peintre d'abord auprès de Jean-Baptiste Chardin (1699-1779) puis de François Boucher (1703-1770). Ce dernier, surtout, semble avoir favorisé ses premiers succès.

1752

Fragonard remporte le Grand Prix de l'Académie Royale de peinture. Il intègre l'Ecole royale des élèves protégés dirigés par le peintre Carle Vanloo (1705-1765)

1754

4 mars : Le tableau de Fragonard Psyché montre à ses sœurs les présents qu'elle a reçus de l'Amour (Londres, The National Gallery) est présenté au roi Louis XV (1710-1774) à Versailles.

1756-1761

Fragonard est pensionnaire pour plus de cinq ans de l'Académie de France à Rome. Il étudie et copie avec assiduité l'art antique et les chefs-d'œuvre des collections italiennes.

1765

Il est agréé par l'Académie Royale de peinture sur présentation du Grand prêtre Corésus se sacrifie pour sauver Callirhoé (musée du Louvre). Il expose pour la première fois ses œuvres au Salon. Triomphe du Corésus. Il se voit attribuer un atelier dans le palais du Louvre qu'il partage avec le peintre en miniatures Pierre-Antoine Baudouin (1723-1769).

1767

Seconde et dernière participation au Salon. Il demande à copier les peintures de Rubens au palais du Luxembourg (actuel Sénat) en compagnie du peintre Baudouin. Il reçoit la commande des Hasards heureux de l'escarpolette (Londres, The Wallace Collection).

1769

17 juin : mariage avec Marie-Anne Gérard (1745-1823), comme lui originaire de Grasse.

16 décembre : naissance de leur fille Rosalie.

1770

Commande du décor pour le salon de l'hôtel particulier parisien de la célèbre danseuse et courtisane Marie-Madeleine Guimard (1743-1816). Commande qui ne fut pas portée à terme.

1771-1772

Il exécute le cycle dit des Progrès de l'amour commandé pour le décor du pavillon de Louveciennes de Mme du Barry (1743-1773), dernière favorite du roi Louis XV. L'ensemble est installé en 1772 mais presque aussitôt retiré et renvoyé au peintre.

1773-1774

Fragonard entreprend deux longs voyages en compagnie du financier et mécène Bergeret de Grandcourt (1715-1785) d'abord en Flandres (1773) puis en Italie avec un retour par Vienne, Prague, Dresde (1773-1774).

vers 1775

Marguerite Gérard (1761-1837), sœur cadette de Madame Fragonard, s'installe à Paris dans la famille du peintre. Elle devient l'élève de son beau-frère. Au cours des années 1780, ils vont exécuter ensemble un nombre significatif de peintures de genre qui paraîtront avec succès.

vers 1777

Peint le Verrou pour le marquis de Véri (1722-1785), en pendant avec une toile religieuse, L'Adoration des bergers.

1778

Grave lui-même la composition de l'Armoire.

1780

26 octobre : naissance à Grasse de son fils Alexandre-Evariste Fragonard qui deviendra un peintre renommé.

1788

8 octobre : mort de sa fille Rosalie. Fragonard est très éprouvé par ce décès.

1790-1791

Séjour de Fragonard avec sa famille à Grasse, sans doute pour des raisons de santé. Il y achève, pour le décor de la villa de son cousin Maubert, le cycle dit des Progrès de l'amour entrepris vingt ans plus tôt pour Mme du Barry. Fragonard abandonne progressivement la peinture.

1793

Fragonard revient définitivement à Paris. Il devient membre de la « commune des arts » puis conservateur

au Museum central des Arts (le futur musée du Louvre) qui ouvre ses portes en 1793.

1806

22 août : mort de Fragonard à Paris dans son logement du Palais Royal.

le berger galant

Hérité des précieuses, des poètes et des moralistes du "Grand Siècle", l'idéal de "galanterie" constitue au XVIIIe siècle une valeur identitaire pour les Français. L'Astrée (1607-1628), le grand roman d'Honoré d'Urfé (1567-1625) qui narre les amours de bergers utopiques, instaure les normes de convenance en la matière jusqu'au XVIIIe siècle. "L'amour galant", sans taire l'inclination des sens, prône la tendresse, la sincérité, le respect mutuel et la fidélité dans une absolue discrétion.

À la fin des années 1730, le peintre François Boucher (1703-1770) se fait l'inventeur d'une iconographie nouvelle qui mêle thématique amoureuse et galanterie pastorale en s'inspirant de d'Urfé notamment. C'est à cette école que Fragonard, élève de Boucher au début des années 1750, fera son premier apprentissage de l'iconographie amoureuse. Avec lui cependant, un souffle plus franc et charnel vient faire frissonner l'Arcadie.



Le Colin-Maillard
vers 1754-1756 (116,8 x 91,4 cm)
Toledo, Toledo Museum of Art

« Sur la toile de Fragonard, il est question de duperie et de bonne conduite (Milam, 2006). La jeune bergère aux yeux bandés est trompée par le jeune homme qui use d'une brindille pour la tourmenter, alors qu'un des petits garçons à ses pieds taquine sa main à l'aide d'une badine pour l'entraîner dans une mauvaise direction. La jeune fille cependant a légèrement retroussé son bandeau, on aperçoit son œil alerté. Elle trompe elle aussi ses comparses et sait parfaitement où guider ses pas. Elle a ainsi déjà détourné la tête vers le jeune homme, probablement son amoureux, désignant ainsi le choix qu'elle a fait de lui. Jennifer Milam dans son exégèse du tableau a rappelé la tradition du traitement littéraire du jeu du colin-maillard qu'elle associe à un épisode du Pastor fido de Gian Batista Guarini (1589), modèle insigne de galanterie pastorale. Milam insiste sur la valorisation progressive du mariage d'amour au détriment du mariage de convenance dans la seconde moitié du XVIIIe siècle (Milam, 2006, p. 28-29).

Métaphore d'une relation amoureuse où chaque partenaire semble maître de son choix, la toile est également

une ludique allégorie de l'illusion des sens. Les sens du spectateur du tableau sont en effet sollicités (trompés?). La jeune fille est engagée au bord d'une marche, elle pourrait trébucher et basculer dans le vide [...]. »

Guillaume Faroult

François Boucher



Les Charmes de la vie champêtre
vers 1735-1740 (100 x 146 cm)
Paris, musée du Louvre



Le Jeu de la palette
vers 1757-1759 (67,5 x 114,5 cm)
Chambéry, musées de Chambéry

Les amours des dieux

Au cours des années 1740-1750, les fables mythologiques de l'Antiquité mises en scènes par François Boucher et ses émules deviennent l'emblème d'une peinture frivole, voire licencieuse, ainsi que l'affirme l'abbé Pluche dès 1739 : "les galanteries de Jupiter [ne sont dépeintes qu'afin] de remplir nos pensées de plaisir [...] par une suite continuelle de divertissements libertins".

C'est que depuis la Régence (1715-1723), le "libertinage" triomphe parmi les élites en adoptant les formes et le vernis policé de la galanterie, pour mener en fait une quête hédoniste du plaisir charnel complètement découplé du sentiment amoureux. Les espaces de plaisirs, mais aussi les salons d'apparat et jusqu'au décor pour la chambre à coucher de Louis XV au château de Marly, sont alors recouverts de peintures mythologiques amoureuses.

Fragonard est formé à cette école. Il produit, à des fins décoratives, ses premières peintures sensuelles dans la mouvance de Boucher. Lors de son séjour à Rome comme pensionnaire de l'Académie de France de 1756 à 1761, il étudie de première main les chefs-d'œuvre de l'Antiquité. À son retour, il exécute lui-même une magnifique suite gravée, les Jeux de satyres, où l'art antique reprend vie de la plus robuste manière. En 1765 enfin, il devient un peintre éminent grâce au succès de Corésus et Callirhoé, une sombre histoire d'amour mythologique, où s'associent le frémissement des sens et la tragédie de la passion. La leçon de Boucher est désormais dépassée...

François Boucher



Les Forges de Vulcain
1747 (126 x 156 cm (avec cadre))
Paris, musée du Louvre



Diane et Endymion
vers 1755-1756 (94,9 x 136,8 cm)
Washington, National Gallery of Art



L'Aurore triomphant de la Nuit
vers 1755-1756 (95,3 x 131,4 cm) (avec cadre)
Boston, Museum of Fine Arts



Jupiter et Callisto
vers 1755-1756 (79 x 173,5 cm)
Angers, musées d'Angers



Psyché montre à ses sœurs les présents qu'elle a reçus de l'Amour
1753-1754 (168,3 x 192,4 cm)
Londres, The National Gallery



détail

« Le sujet est issu du célèbre mythe d'Éros et de Psyché dont le traitement littéraire antique le plus insigne fut celui dû à Apulée dans son roman initiatique *L'Âne d'or* (livres IV à VI). En 1669, Jean de La Fontaine, avec *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, avait publié sa propre réécriture du mythe, enchâssé dans une promenade poétique à la découverte des beautés du château de Versailles, qui connut un succès considérable, suscitant de nombreuses rééditions jusqu'à la fin du siècle suivant. Psyché est une princesse dont la beauté est telle qu'elle provoque la jalousie de la déesse Vénus. Celle-ci ordonne à son fils le dieu Amour (Éros ou Cupidon) de causer son malheur en lui faisant épouser un monstre. Cupidon, tombé lui aussi sous le charme de Psyché, l'épouse mais, pour la soustraire à la vindicte maternelle, il l'enlève dans un palais enchanté et lui cache à la fois son identité et son aspect (il ne la rejoint qu'à la nuit noire). Psyché vit néanmoins une existence heureuse qui n'est troublée que par la visite de ses sœurs aînées. Celles-ci découvrent avec jalousie le luxe et les privilèges dont jouit leur cadette. C'est l'épisode illustré par Fragonard. [...]

Ainsi l'allégorie furieuse de l'Envie plane, menaçante, juste au-dessus des deux sœurs jalouses. En cela, Fragonard se montre fin lecteur de La Fontaine : « Ses sœurs soupiraient à la vue de ces objets, c'étaient autant de serpents qui leur rongeaient l'âme » (La Fontaine, 1991, p. 104). Il introduit le vers, principe de putréfaction et de transformation, dans le beau fruit sophistiqué mais lisse de l'érotisme galant. »

Guillaume Faroult

Eros rustique et populaire

Au moment de son premier séjour romain (1756-1761) et surtout après son retour, Fragonard renouvelle son traitement des amours pastorales et populaires. Deux veines s'illustrent alors.

Tout d'abord, une veine roturière assume ostensiblement la part des pulsions charnelles avec une franchise voire une grossièreté délibérée. Elle dérive du genre littéraire "poissard" qui fait florès dès les années 1740-1750. Instauré par les récits du comte de Caylus (1692-1765) ainsi que par les opéras-comiques de Jean-Joseph Vadé (1720-1757), le genre poissard revendique ses références picturales, à savoir essentiellement les scènes rustiques des peintres flamands du XVII^e siècle David Teniers (1610-1690) et Rubens (1577-1640). Fragonard va puiser à ces mêmes sources. Amusé, grivois sans doute,

Fragonard se distingue de ses devanciers en ce que le mépris ne se dégage pas de ses représentations des amours villageois.

Une autre veine, plus recueillie et sentimentale, porte la marque du culte de la nature instauré par Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). Le Pâtre jouant de la flûte, sans doute exposé au Salon de 1765, relève de cette poétique inspiration.



L'Étable

vers 1765-1770 (lavis de bistre sur préparation de pierre noire) (14,6 x 18,3 cm)
Paris, musée Cognacq-Jay



Les Suites de l'orgie

vers 1765-1770 (lavis de bistre sur préparation de pierre noire ; 25 x 38,4 cm)
Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen



L'Enjeu perdu ou Le Baiser gagné
vers 1759-1760 (48,3 x 63,5 cm)

New York, The Metropolitan Museum



François-Philippe Charpentier (graveur), d'après
Jean-Honoré Fragonard
La Culbute

vers 1766 (gravure en manière de lavis, tirage
bistre ; 30 x 41 cm)

Paris, Bibliothèque nationale de France,
département des Estampes et de la Photographie

« La composition fut une des rares choisies pour être exposées au Salon de 1765 qui scella le grand triomphe de Fragonard avec son *Corésus et Callirhoé*. C'est dire sans doute que l'artiste lui accordait une valeur exemplaire au point de la répliquer puisque deux versions au moins en sont



Pâtre jouant de la flûte, bergère l'écoutant
vers 1765 (huile sur toile ; 39,5 x 30 cm)
Annecy, musées de l'agglomération d'Annecy,
dépôt du musée du Louvre

connues. Prolixe à commenter la passion qui déferle du Corésus, Diderot se fait plus concis pour décrire « le pâtre debout sur une butte ; il joue de la flûte ; il a son chien à côté de lui avec une paysanne qui l'écoute. Du même côté une campagne » (Diderot, 1984a, p. 264). Contempteur de la sophistication pastorale de François Boucher, Diderot ne retient guère l'alternative offerte par Fragonard. Le philosophe se délecte plutôt des grandes scènes paysannes à thèse dépeintes par Jean-Baptiste Greuze telle la célèbre *Accordée de village* (1761, musée du Louvre). Pourtant, avec son pâtre qui joue de la flûte tandis que sa bergère le tient amoureusement par l'épaule, Fragonard entend revenir aux sources de l'églogue. Ses pasteurs ont abandonné les soyeux costumes de théâtre et les attitudes qui, chez Boucher, dénoncent les leçons de maintien.

À partir des années 1730-1740, la poésie pastorale traverse une crise en France (Niderst, 1987, p. 103-105). Dans son article consacré au sujet pour l'*Encyclopédie* (V, p. 428-431) Jean-François Marmontel rejette les deux écueils de la grossièreté et de l'excessive sophistication. Son juste milieu entre réalisme crotté et utopie courtoise, il l'applique lui-même dans ses *Contes moraux* (1761), immense succès de la décennie, avec son conte, *La Bergère des Alpes*. Parangon de la vertu pastorale, celle-ci se laisse séduire par la mélodie que joue au hautbois (variante de la flûte) Fonrose, feint berger (Marmontel, 1761, II, p. 62-63).

(détail) Au début du conte, Marmontel décrit la « vallée solitaire » de Savoie où « sont répandues de loin en loin quelques cabanes de pasteurs, des torrents qui tombent des montagnes, des bouquets d'arbres plantés çà & là ». Les bergers amoureux de Fragonard font corps, eux aussi, avec le paysage. Au sentimentalisme bien-pensant de Marmontel Fragonard adjoint un élément subtil qui lui fait défaut : l'humour. Ses pasteurs fusionnent en un seul groupe statufié dont émerge un poétique roseau. Dans la mythologie, la nymphe Syrinx, pour échapper au désir du dieu Pan, fut transformée en roseau. Pan tailla la plante pour en faire une flûte. »

Guillaume Faroult

Fragonard illustrateur des contes libertins

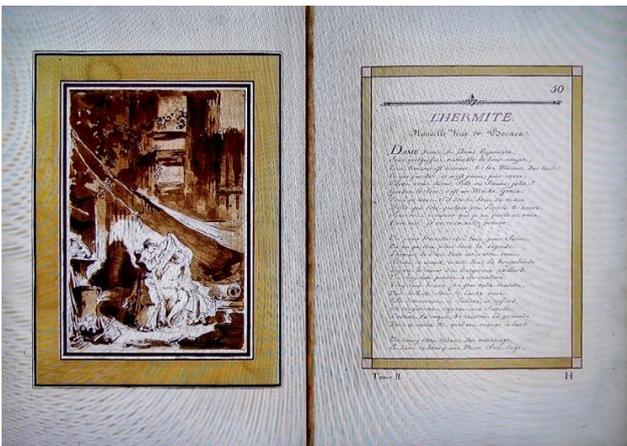
Le XVIII^e siècle a été un siècle d'or pour le livre illustré. Le milieu du siècle correspond justement à une période de plein épanouissement esthétique et commercial de cette sphère. Au cours des années 1750 ce sont les ouvrages lestes voire licencieux qui rencontrent le plus grand succès. Ainsi l'édition des Contes de Jean de la Fontaine (1621-1695) illustré par Charles Eisen (1720-1778) en 1762 qui connaît un véritable triomphe. Ces contes licencieux ne relèvent pas du tout de la même inspiration moraliste que

les célèbres Fables, et l'on considère qu'ils sont une des sources de toute la littérature libertine du XVIII^e siècle.

Fragonard s'intéresse à l'illustration des Contes sans doute dès la fin de son séjour romain et au cours des années 1760. L'artiste lui consacra plusieurs séries de dessins. La plus complète, constituée de cinquante sept feuilles, est celle qui fut rassemblée dans les deux albums conservés au musée du Petit-Palais ici présentés. Par la suite, le projet aboutit de manière très partielle avec l'édition des contes conduite par Pierre Didot en 1795, dont dix-sept planches seulement reprennent les compositions de Fragonard.

Au cours des années 1760, Fragonard entreprit également une série de dessins isolés illustrant un autre conte libertin, *La reine de Golconde* de Stanislas de Boufflers (1738-1815) paru en 1761. L'entreprise n'aboutit pas sous forme de livre imprimé, pas plus d'ailleurs que les autres tentatives de Fragonard dans ce domaine.

Jean de La Fontaine



illustrations de Charles Eisen
Contes et nouvelles en vers
Amsterdam [Paris], 1762, vol. 1, in 8°, ouvert p.
219 : La clochette
Paris, Bibliothèque nationale de France, réserve
des livres rares

Le xviii^e siècle a été un siècle d'or pour le livre illustré. Le milieu du siècle correspond justement à une période de plein épanouissement esthétique et commercial de cette sphère. Au cours des années 1750 ce sont les ouvrages lestes voire licencieux qui rencontrent le plus grand succès. Ainsi l'édition des *Contes* de Jean de la Fontaine (1621-1695) illustré par Charles Eisen (1720-1778) en 1762 qui connaît un véritable triomphe. Ces contes licencieux ne relèvent pas du tout de la même inspiration morale que les célèbres *Fables*, et l'on considère qu'ils sont une des sources de toute la littérature libertine du xviii^e siècle.

Fragonard s'intéresse à l'illustration des *Contes* sans doute dès la fin de son séjour romain et au cours des années 1760. L'artiste lui consacra plusieurs séries de dessins. La plus complète, constituée de cinquante-sept feuilles, est celle qui fut rassemblée dans les deux albums conservés au musée du Petit-Palais ici présentés. Par la suite, le projet aboutit de manière très partielle avec l'édition des *Contes* conduite par Pierre Didot en 1795, dont dix-sept planches seulement reprennent les compositions de Fragonard. Au cours des années 1760, Fragonard entreprit également une série de dessins isolés illustrant un autre conte libertin, *La reine de Golconde* de Stanislas de Boufflers (1738-1815) paru en 1761. L'entreprise n'aboutit pas sous forme de livre imprimé, pas plus d'ailleurs que les autres tentatives de Frago dans ce domaine.



La Laitière et le pot au lait
vers 1768 ? (53 x 63 cm)
Paris, musée Cognacq-Jay

Fragonard illustre ici une fable de La Fontaine. Perrette, jeune paysanne, part au marché pour vendre le pot au lait qu'elle tient sur sa tête. En route, elle anticipe une florissante fortune dont la vente de son lait sera la source mais, en trébuchant, elle répand son précieux patrimoine et doit abandonner ses rêves de richesse. Fragonard a retenu l'image suggestive de Perrette « légère et court vêtue ». La composition se rapproche alors de l'inspiration grivoise des *Contes* et de *La Reine de Golconde*.



Saint-Phar enlace Aline tombée à terre
vers 1762 (lavis brun sur esquisse à la pierre noire
; 22 x 16 cm)
Collection de Monsieur et Madame V. Grinstead



Illustrations des Contes de Jean de La Fontaine,
Volume 1 : La Clochette ; La Servante justifiée
vers 1765 ?

contre-épreuve de pierre noire, reprise à la plume
et encre brune, lavis brun ; 36,5 x 27,5 cm
Paris, Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la
Ville de Paris



Illustrations des Contes de Jean de La Fontaine,
Volume 2 :
L'Anneau de Hans Carvel ; Le Bât ; Le Contrat ;
L'Ermite
vers 1765
contre-épreuve de pierre noire, reprise à la plume
et encre brune,
lavis brun ; 36,5 x 27,5 cm
Paris, Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la
Ville de Paris

Pierre-Antoine Baudouin, un maître en libertinage

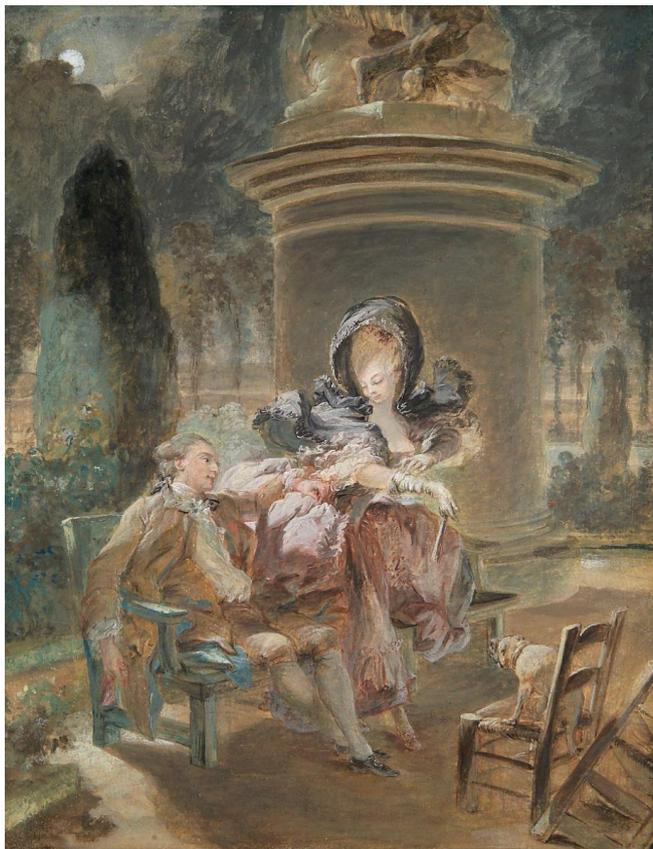
Durant les années 1760 Fragonard apparaît très proche du peintre en miniature Pierre-Antoine Baudouin (1723-1769). Élève de Boucher, celui-ci se fait connaître en produisant des dessins à la gouache dont les sujets recoupent ceux de la littérature libertine. Ses scènes de séduction érotique sont proches des romans de Crébillon (1707-1777) ou de la Morlière (1719-1785) voire de textes pornographiques tel que Margot la Ravaudeuse(1750).

Le succès foudroyant de ses gouaches exposées publiquement est conforté par le scandale qu'elles suscitent parfois. Ses participations aux Salons sont attendues, abondamment commentées par la critique. Des compositions plus libres encore, exécutées pour des amateurs fortunés, sont parfois divulguées – souvent édulcorées – par le biais de la gravure.

Baudouin a sans doute été pour Fragonard un mentor en iconographie libertine. À partir de 1765, ils se partagent l'atelier du défunt peintre Deshayes au Louvre. En 1767, ils font la demande d'aller copier ensemble les tableaux de Rubens au palais du Luxembourg – l'actuel Sénat ! Au moment du décès précoce de Baudouin en 1769, les dessins et tableaux de Fragonard abondent dans son atelier. Leurs œuvres enfin se répondent au point que certaines compositions libertines de Fragonard semblent un hommage à son aîné.

Élève de Boucher, celui-ci se fait connaître en

Pierre-Antoine Baudouin



La Soirée des Tuileries
vers 1767-1769 (gouache; 29,2 x 22,6 cm)
Collection particulière

produisant des dessins à la gouache dont les sujets recoupent ceux de la littérature libertine. Ses scènes de séduction érotique sont proches des romans de Crébillon (1707- 1777) ou de la Morlière (1719-1785) voire de textes pornographiques tel que *Margot la Ravaudeuse* (1750).

Le succès foudroyant de ses gouaches exposées publiquement est conforté par le scandale qu'elles suscitent parfois. Ses participations aux Salons sont attendues, abondamment commentées par la critique. Des compositions plus libres encore, exécutées pour des amateurs fortunés, sont parfois divulguées – souvent édulcorées – par le biais de la gravure.

Baudouin a sans doute été pour Fragonard un mentor en iconographie libertine. À partir de 1765, ils se partagent l'atelier du défunt peintre Deshayes au Louvre. En 1767, ils font la demande d'aller copier ensemble les tableaux de Rubens au palais du Luxembourg – l'actuel Sénat ! Au moment du décès précoce de Baudouin en 1769, les dessins et tableaux de Fragonard abondent dans son atelier. Leurs œuvres enfin se répondent au point que certaines compositions libertines de Fragonard semblent un hommage à son aîné.



La Résistance inutile
vers 1770-1773 (45 x 60 cm)
Stockholm, Nationalmuseum

Pierre-Antoine Baudouin



L'Épouse indiscreète
vers 1767-1769 (30 x 27 cm)
Paris, musée des Arts décoratifs

« Le sujet pourrait illustrer la péripétie d'un conte de La Fontaine : « Un jeune homme dans la ruelle d'un grand lit complètement défait a renversé une soubrette et cherche à lui faire violence. Celle-ci a saisi avec la main la queue de la perruque du jeune homme et le maintient de la sorte en respect. [...] Cachée derrière des matelas posés sur des chaises l'épouse, un genou en terre, considère la scène qui se passe sous ses yeux » (Bocher, 1875, p. 22-23). Le lit défait et aéré au grand jour conforte la nature ancillaire des activités de la jolie jeune femme qui vient d'être poussée sur le lit. Dans *Thémidore* (1744) de Claude Godard d'Aucourt, le narrateur, libertin fortuné, profite au petit matin du désordre de son lit pour abuser d'une jolie gouvernante (Wald Lasowski, 2000, I, p. 548-549). On songe également bien entendu à Suzanne, l'alerte femme de chambre du *Mariage de Figaro*, poursuivie par les assiduités du comte Almaviva (1784, I, 9). Beaumarchais, jusque dans ses indications scéniques, n'a pas caché ce qu'il empruntait à la peinture de ses contemporains. L'écrivain connaissait sûrement le conte paillard domestique imaginé par Baudouin et gravé par de Launay. En amont, Baudouin, amateur de littérature et fort probablement familier des Contes de la Fontaine, connaissait sans doute celui de *La Servante justifiée* où, au thème de la jolie domestique courtisée par son maître (« S'insinuer en terme de chambrière / C'est proprement couler sa main au sein »), s'ajoutent la figure de la voyeuse indiscreète et le motif des soupçons de l'épouse à conjurer. Baudouin ne propose nullement une illustration de ce texte (la teneur narrative suggérée est très différente) mais il puise au même répertoire. Il trame avec vivacité un conte immoral à sa façon.

[...]

Sur la petite toile ovale, merveille de grâce curviligne, « grand soleil de formes tournoyant en hélice » (Cuzin, 1987, p. 187), Fragonard a concentré toute l'énergie de ses propres illustrations des Contes de La Fontaine et celle de l'étreinte imaginée par Baudouin au creux du lit en désordre. [...] Chez le maître provençal le dénouement charnel semble plus approché encore : la belle assaillie a laissé se découvrir dans la lutte ses tétins et ses jambes, au-dessus des bas, jusqu'aux cuisses nues. Sur la gauche, un traversin recroquevillé, dans une disposition aussi évocatrice que peu triomphante, celle d'un sexe au repos, a pris le relais de l'empilement dramatique du matelas et des draps sur la gouache. [...] Fragonard reprend l'idée de l'étreinte au cœur de l'éblouissement blanc des draps en désordre, mais il balafre le cœur de cette extase d'un plissement rose, le jupon de la belle. Lapsus du peintre qui expose ainsi inconsciemment les mystères de l'amour charnel. Évocation du plissé de chair qui est l'enjeu de cette lutte des désirs magnifiquement brossée sur la toile. »

Guillaume Faroult

Fragonard et l'imagerie licencieuse

À partir de la Régence (1715-1723), une grande partie des élites françaises adoptent le "libertinage". Les sphères littéraires et artistiques en sont profondément affectées. Les livres lascifs illustrés et les gravures licencieuses, diffusés sous le manteau, connaissent un succès sans précédent. Apparaissent aussi des espaces privés dévolus à la consommation du plaisir : "boudoir" au sein de la demeure et "petite maison", résidence construite à la périphérie de la capitale où selon les mots de Crébillon, le "libertin veut cacher sa faiblesse ou ses sottises". Les peintres participent au décor de tels espaces, tel Jean-Baptiste Pater ou François Boucher. On sait même que certains bordels de luxe, tel celui tenu par Marguerite Gourdan rue Saint Sauveur à Paris, disposaient d'un cabinet de peintures et d'estampes érotiques.

La genèse de telles œuvres est toujours tenue secrète. Commandes très privées, elles sont le fruit de discussions spécifiques entre le peintre et son commanditaire. Ceux-ci sont des privilégiés : financiers, aristocrates, courtisanes sans doute. Au cours des années 1760-1770, Fragonard s'impose comme le ténor incontesté de cette veine.

Selon un témoignage rapporté seulement au XIXe siècle, Fragonard aurait déclaré "je peindrais avec mon cul". Et en effet, par sa technique si démonstrative et comme effusive, le peintre parvient à confondre l'enthousiasme de l'inspiration artistique et celui de la fusion érotique. Par la fluidité du lavis ou la vigueur des coups de pinceau largement empâtés, qualifiés de "tartouillis" par ses détracteurs, Fragonard suggère la confusion paroxystique des émotions. Il use ainsi de tous les pouvoirs suggestifs de son art, capable de tromper les sens et d'exalter l'imaginaire.



Les Jets d'eau
vers 1763-1765 ? (lavis brun sur esquisse à la
pierre noire ; 26,5 x 38,4 cm)
Williamstown, Sterling and Francine Clark Art
Institute



Les Pétards
vers 1763-1765 ? (lavis brun sur esquisse à la
pierre noire ; 26,3 x 38,1 cm)
Boston, Museum of Fine Arts

À l'évidence *Les Pétards* et *Les Jets d'eau* forment un dip-
tyque. Dans chacune de ces compositions, les jeunes
filles sont surprises par des phénomènes extraordi-
naires introduits au moyen d'une trappe pratiquée
dans le plafond pour l'une, et dans le plancher pour
l'autre. Les allusions sexuelles des *Jets d'eau* et des
Pétards – l'explosion orgasmique – sont à peine voilées.



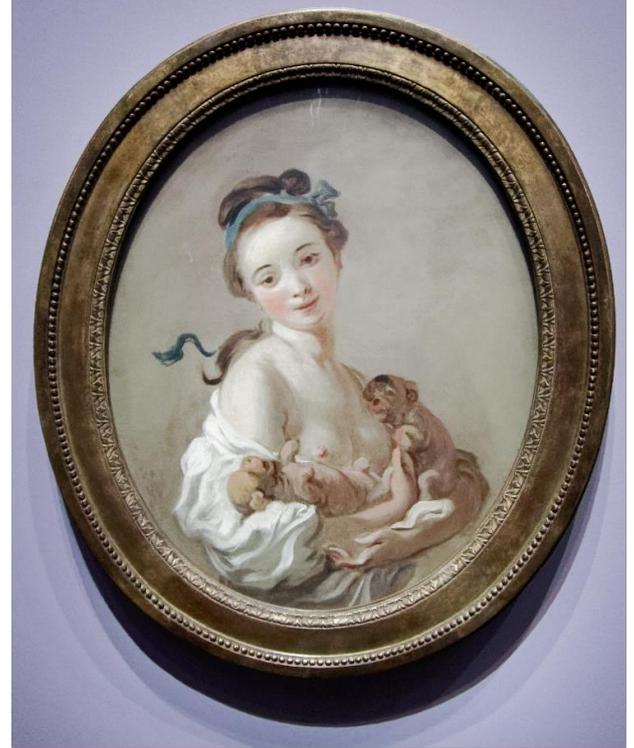
Scène de dortoir, Le lever
vers 1763-1765 ? (lavis brun sur esquisse à la
pierre noire ; 24 x 36,9 cm)
Washington, The National Gallery of Art



Scène de dortoir, Le coucher
vers 1763-1765 ? (lavis brun sur esquisse à la
pierre noire ; plume et encre brune ; 24 x 36,8 cm)
Cambridge, Harvard Art Museums / Fogg Museum



Deux femmes sur un lit jouant avec deux chiens ou
Le Lever
vers 1770 huile sur toile ; 74,3 x 59,4 cm
Collection de Lynda et Stewart Resnick



La Jeune Fille aux petits chiens
vers 1770 huile sur toile ; 61 x 50 cm
Collection Koons



Le Baiser
vers 1770 (huile sur toile ; 52 x 65 cm)
Collection particulière



Le Baiser
vers 1770 (lavis de bistre sur préparation de
pierre noire ; 32 x 42 cm)
Los Angeles, collection privée

« Le dessin est un diamant brut, il parle encore le rude idiome de l'assaut rustique. On retrouve ainsi, grandis et rendus plus gaillards par la force de l'âge, les aînés des protagonistes du Baiser gagné. C'est la même ardeur qui fait se précipiter le butor sur la nuque de celle qu'il convoite dont, à nouveau, les poignets sont emprisonnés dans la brutalité de l'étreinte. L'attitude de la jeune femme est complexe,

Fragonard la ploie de sorte qu'elle nous offre la plus belle nuque sans doute de son œuvre graphique. Entravée, le visage détourné, de toutes les belles convoitées dépeintes par Fragonard, c'est elle sans doute dont la volonté semble la plus déniée. Mœurs brutales de la campagne ? À la même heure, Jean-Jacques Rousseau et les traités médicaux assurent que la résistance féminine est un leurre de la nature indispensable pour stimuler le désir de l'homme (Corbin, 2008, p. 63-65). [...]

La petite toile frémissante est enserrée dans un cadre ovale à la manière des vignettes d'Eisen. La représentation est dépouillée de tout accessoire allégorique (cupidons, flambeaux, guirlandes de fleurs) et ne retient des visions charmantes de l'illustrateur que la poétique idée de la fusion physique et spirituelle des deux amants. Comme sur l'illustration du poème *Les Jaloux trompés* du recueil de Dorat, Fragonard ne retient donc que la partie supérieure des corps des deux amoureux. Chez Eisen, ce choix tendait à une forme de valorisation spirituelle du baiser se dégageant ainsi du strict registre charnel. Moins éthéré, Fragonard sans doute n'aspire pas si haut mais il pétrit sa représentation d'une tendre empathie. À la calligraphie complexe et contrainte de l'empoignade rustique du *Baiser* dessiné il substitue sur la toile l'enroulement fluide et harmonieux du baiser fusionnel. Saisis au plus près, le jeune garçon et sa compagne se ressemblent, ils offrent mêmes rondeurs, mêmes petits nez pointus, la différence sexuelle s'atténue. Désormais les formes courbes s'épousent, le motif de la boucle qui ponctue la composition est la métaphore de cette union heureuse. La jeune fille, consentante, complice, accueille dans son orbe les joues rondes et fiévreuses de son amant. L'agitation des plis s'apaise et s'écarte pour offrir le poli délectable d'une épaule parfaite. Les formes et les couleurs s'estompent et fusionnent. Il n'est plus question de violence mais d'harmonie et de réciprocité. La représentation sensible de Fragonard apparaît proche de la définition contemporaine de la « jouissance » proposée par Denis Diderot dans l'*Encyclopédie* [...]. »

Guillaume Faroult



Les Curieuses
vers 1775-1780
huile sur toile ; 16 x 13 cm
Paris, musée du Louvre

À l'embrasure de deux rideaux "gris-perle", qui suggèrent ceux masquant les tableaux licencieux, deux jeunes filles jettent des pétales de roses vers le spectateur. Les deux effrontées évoquent les prostituées qui "raccrochent" les clients à la fenêtre. L'offrande de la rose est une métaphore traditionnelle et explicite de l'offre sexuelle.



Les Baigneuses
vers 1765-1770
huile sur toile ; 64 x 80 cm
Paris, Musée du Louvre



détail

attribué à Jean-Baptiste Pater



Étreinte
vers 1730 (23 x 27 cm)
Marseille, Musée Grobet-Labadié

Pierre-Antoine Baudouin



vers 1765
pierre noire, plume et encre brune, sanguine et
lavis de bistre ; 26 x 20 cm
Besançon, Bibliothèque municipale de Besançon



Deux femmes sur un lit jouant avec deux chiens ou
Le Lever
vers 1770 (74,3 x 59,4 cm)
Collection de Lynda et Stewart Resnick



L'Instant désiré
vers 1770 (50 x 61 cm)
Suisse, collection Georges Ortiz



L'Heureux moment ou La Résistance inutile
vers 1770-1775 (lavis de bistre sur préparation à la pierre noire,
rehauts d'aquarelle ; 23 x 34 cm)
Philadelphie, Philadelphia Museum of Art



La Chemise enlevée
vers 1770
huile sur toile ; 35 x 42 cm
Paris, musée du Louvre,

la lecture dangereuse

“Jamais fille chaste n’a lu de romans”

Rousseau, préface de *La Nouvelle Héloïse*, 1761

Au XVIII^e siècle, la pratique de la lecture se diffuse. De nombreuses catégories sociales accèdent ainsi à des modes de connaissance qui peuvent remettre en cause l’ordre établi. Parmi les productions littéraires qui inspirent la méfiance des autorités, le roman suscite régulièrement anathèmes et réprobations morales.

C’est avec ce type de littérature que fraye volontiers Fragonard. Les représentations de lecteurs, et de lectrices plus encore, abondent dans son œuvre. Nombre de moralistes réprovent l’influence corruptrice des romans sur un lectorat féminin jugé trop sensible et donc vulnérable. Les représentations ambiguës voire franchement licencieuses abondent.

Mais la littérature n’est pas la seule corruptrice des mœurs. La correspondance se développe considérablement au XVIII^e siècle. Un type de littérature privilégié, le roman par lettres, témoigne de cet essor sans précédent manifesté par les plus grands succès littéraires du siècle, de *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau en 1761 jusqu’aux *Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos en 1782. Les échanges de correspondances se retrouvent dans l’œuvre de Fragonard avec sans doute une même signification amoureuse et délicieusement prohibée.



La Liseuse, dit aussi Femme lisant les lettres
d’Héloïse et Abélard
vers 1784

huile sur toile ; 81,3 x 64,8 cm
Chicago, The Art Institute of Chicago



L’Inspiration ou Portrait présumé de Louis-
François Prault
vers 1769

huile sur toile ; 81 x 65 cm
Paris, musée du Louvre

Pierre-Antoine Baudouin



La Lecture
vers 1765 (gouache sur papier ; 29,2 x 22,6 cm
(avec cadre))
Paris, musée des Arts décoratifs



La Lettre ou La Conversation espagnole
vers 1775 (lavis de bistre sur préparation à la
pierre noire ; 39,9 x 29 cm)
Chicago, Art Institute of Chicago



Le Billet doux ou La Lettre d'amour
vers 1775
huile sur toile ; 83,2 x 67 cm
New York, The Metropolitan Museum

Une jeune femme s'est recluse dans un cabinet, assise à sa table à écrire ; elle presse sur son sein un bouquet de roses et de petites fleurs blanches encore empaqueté qu'elle vient sans doute de recevoir. Elle retient dans son autre main un billet qui apparemment accompagnait le présent. Des feuilles de papier disposées sur le pupitre de la table suggèrent la correspondance établie entre la destinataire et l'auteur de l'envoi. La séduction de la jeune femme, la connotation traditionnellement amoureuse de l'offre du bouquet de roses, l'échange épistolaire enfin, tout souligne la dimension érotique de la composition. Comme sur le lavis du musée de Chicago, la composition est dramatisée par l'adresse directe qui est faite au spectateur. La jeune femme s'est en effet détournée pour regarder droit en dehors du cadre. Le bichon frisé qui partage son siège s'est redressé, apparemment craintif, et fixe lui aussi un intrus intempestif. Comme sur *La Lettre* de Chicago le regard adressé semble de connivence et non de surprise. Les deux oeuvres se distinguent pourtant par le caractère très théâtral du dessin, où les « costume(s) pittoresque(s) et un peu espagnol(s) » sont de fantaisie. Sur la toile en revanche, Fragonard semble avoir accordé une attention peu commune à la représentation de l'environnement et du costume afin de les inscrire dans le temps.

La toilette recherchée de la jeune femme (sa coiffure notamment avec la charlotte ornée de rubans et de voile de gaze), le mobilier raffiné évoquent les intérieurs élégants des années 1770. Un effet miroir est suggéré avec l'environnement des commanditaires privilégiés de Fragonard. Le procédé renvoie à l'esthétique des gouaches

si précises dans leurs inscriptions temporelles de Pierre-Antoine Baudouin et de son suiveur Nicolas Lavreince. De ce dernier, on peut citer une gouache, *La Lettre* (Paris, musée Cognacq-Jay), qui présente une disposition générale très comparable à la toile de Fragonard (Burolet, 2008, p. 155-157).

Fragonard a retenu surtout le travail subtil de Baudouin sur les sources lumineuses et l'agencement spatial structuré par la disposition des draperies, comme sur *L'Épouse indiscreète* ou *Couple s'étreignant sur un lit à baldaquin*. La mollesse soyeuse des plissés, la courbe caressante et le jour parcimonieux de l'oeil-de-boeuf induisent la discrétion confortable d'un espace intime et élégant, favorable sans doute à la rencontre amoureuse. Le traitement très graphique,

comme crissant, des différents drapés nous semble également renvoyer au style très reconnaissable de Baudouin. Le chromatisme enfin, clair mais mat, comme assourdi, pourrait évoquer les effets de la gouache.

Fragonard actualise ainsi la thématique de la lettre d'amour déclinée par la peinture nordique du xvii^e siècle (Metsu, Ter Borch, Vermeer...) dont ses commanditaires étaient particulièrement friands. À l'heure aussi de la plus grande vogue du roman épistolaire... Il a été proposé que l'adresse (difficilement lisible) inscrite sur le billet qu'exhibe la jeune femme la désigne comme Mme Cuvillier. Il nous semble (sur photographie) possible d'y déchiffrer « Monsieur. Mm Cuvili... [?] ». Marie-Émilie Boucher, remariée à Charles Cuvillier, était la veuve de Baudouin. L'hypothèse, pour nous très (trop ?) séduisante, demeure pourtant invérifiée (Rosenberg, 1989, p. 99).

Guillaume Faroult



Sappho inspirée par l'Amour
vers 1780 (63 x 54,8 cm)
Collection privée

L'historique ancien de ce tableau est difficile à établir car Fragonard a livré plusieurs versions (au moins quatre, cf. Dupuy-Vachey dans Paris, 2007-2008, p. 164) de cette composition qui manifestement lui sembla significative au point qu'elle fut aussi gravée par Angélique Papavoine en 1788. La lettre de la gravure ainsi que les descriptions lors des ventes anciennes, notamment lors de la vente Calonne (21-30 avril 1788, no 248), permettent d'identifier sans ambiguïté son sujet : « Sappho inspirée par l'Amour qui lui dicte ses poésies. » Il est à noter que c'est une autre version provenant de la collection du marquis de Véri, commanditaire du *Verrou*, qui inspira la gravure de 1788. Celle-ci présente une variante notable puisque « l'Amour offre [à Sappho] une de ses flèches pour tracer ce qu'il lui inspire ». Avec cette composition que l'on date généralement vers la fin de la carrière picturale de Fragonard, dans les années 1780, le maître aborde et raffine le thème de l'inspiration créatrice et amoureuse qui irrigue un pan important de sa production tout au long de sa carrière (Sheriff, 1990, p. 152- 184). Frago connaissait sans doute de première main les poésies de Sappho. On conserve en effet un recueil qui lui a appartenu rassemblant ses œuvres ainsi que celles d'Anacréon telles qu'elles furent compilées et traduites par l'helléniste Julien-Jacques Moutonnet-Clairfons en 1773.

La poétesse Sappho fut une figure emblématique des milieux littéraires en France aux xvii^e et xviii^e siècles (Viala, 2008, p. 64 et Sheriff, 2004,

p. 62-70). Mlle Madeleine de Scudéry avait adopté son patronyme comme nom de plume, associant ainsi cette figure antique à l'univers policé de l'amour galant. Toutefois, le xviii^e siècle retiendra surtout le destin tragique de la femme

amoureuse inspirée par une passion malheureuse qui

	<p>causera son suicide. « Son coeur trop sensible & trop tendre causa tous ses malheurs, & tous ses tourments. Cependant c'est à cette sensibilité, à cette tendresse que Sapho devait ses plus belles odes, ces pièces immortelles, ces chefs-d'oeuvre qui l'ont fait placer au-dessus des poètes » (Anacréon, 1773, p. 101). Aux antipodes de ces visions tragique ou corsetée, Fragonard propose une image qui assume pleinement une franche sensualité : Sapho compose, la poitrine découverte, superbe et frémissante. Le petit amour qui l'inspire semble prêt de l'aiguillonner par un tendre baiser sur la bouche, à l'image des amants fougueux inspirés par les magnifiques illustrations de Charles Eisen pour le recueil des Baisers de Claude-Joseph Dorat. Avec cette oeuvre, Fragonard poursuit sa suggestion de la création artistique comme métaphore de la rencontre amoureuse. La transposition antique favorise cependant l'évocation de la dimension onirique de cette approche. Sapho semble ici être plutôt l'objet d'une vision tout intérieure que l'agent d'une écriture. Sur la toile, la main qui doit écrire apparaît éloignée de la feuille et surtout dépourvue de tout stylet. Foin de toute démarche laborieuse, Sapho subit une inspiration dont l'élan ressort de la fougue d'un enthousiasme spirituel et non d'un quelconque déterminisme matérialiste. Fragonard est proche d'une certaine sensualité spiritualisée qui fait la marque de ses allégories amoureuses de la même décennie.</p> <p><i>Guillaume Faroult</i></p>
--	--

le renouveau de la fête galante

Les années 1760-1780 voient une progressive dévaluation des valeurs du libertinage. Le succès considérable de la Nouvelle Héloïse (1761) de Rousseau scelle le triomphe d'une forme de sentimentalisme moraliste.

En 1770, un émule de Rousseau, Claude-Joseph Dorat (1734-1780), livre une violente diatribe contre le libertinage. Il lui oppose l'amour sincère et tendre. Cet amour qui "se développe par l'estime" se nourrit, selon lui, d'un regard rétrospectif vers l'amour galant du Grand Siècle : "ce commerce de sentiments tendres, de soins délicats et de plaisirs voilés que l'autre siècle connaissait encore".

Fragonard va puiser à cette même source galante pour dépeindre son intrigante Leçon de musique, dans laquelle les costumes de fantaisie évoquent le "Grand Siècle". Mais c'est à la rencontre d'Antoine Watteau (1684-1721) que son art va s'infléchir. Fragonard renouvelle le genre des "fêtes galantes", dont Watteau fut l'inventeur, au point de renouer avec son esprit unique combiné de distance amusée et d'érotisme suggéré.

Cette entreprise de réactualisation semble atteindre une forme de sommet de raffinement et de sophistication avec le cycle des Progrès de l'amour, peint en 1771-1772 pour la comtesse du Barry (1743-1793), favorite du roi Louis XV.

À cette réminiscence des fêtes galantes, Fragonard mêle des fragrances plus modernes : le jardin pittoresque et la vogue des contes de fées. Chef d'oeuvre de cette veine, L'Île d'amour mêle indissolublement ces deux notions dans un jardin irréel, espace d'un éros enchanté



L'Île d'Amour
vers 1770
huile sur toile ; 71 x 90 cm
Lisbonne, Fondation Calouste Gulbenkian

L'Île d'Amour

huile sur toile · vers 1770
Lisbonne, Fondation Calouste Gulbenkian

Tableau à "effet magique" selon un commentaire de l'époque, ce chef d'œuvre est un hommage manifeste aux fêtes galantes de Watteau, notamment la plus célèbre, *Le Pèlerinage à l'île de Cythère* (fig.). Fragonard puise également dans la vogue récente des jardins pittoresques ainsi que dans les motifs littéraires contemporains du "jardin enchanté", ce que confortent certaines incohérences d'espace et d'échelles de son tableau. Frago fait dériver sciemment la fête galante vers le conte de fées.

∨ Antoine Watteau, *Le Pèlerinage à l'île de Cythère*, 1717, huile sur toile, Paris, musée du Louvre

© Rmn – Grand Palais (musée du Louvre), Stéphane Maréchalle





La Leçon de musique
vers 1765-1770
huile sur toile ; 109 x 121 cm
Paris, musée du Louvre



Le Jeu de la main chaude
vers 1775-1780 (115,5 x 91,5 cm)
Washington, National Gallery of Art



Le Colin-Maillard
vers 1765-1770 (huile sur toile; 38 x 47 cm)
Paris, musée du Louvre



La petite toile du Louvre dépeint une assemblée « galante » dont les activités festives se déploient au sein d'un beau parc architecturé dont l'ordonnance (le banc de pierre au premier plan, des bosquets en labyrinthe sur la gauche, des gradins en amphithéâtre sur la droite) semble s'abandonner à un gracieux laisser-aller où la nature reprend ses droits (des arbres touffus n'ont pas été taillés depuis longtemps, le groupe s'est installé à la lisière de

broussailles bien visibles sur la droite). On songe au parc du Luxembourg où d'Antoine Watteau « dessinait sans cesse les arbres de ce beau jardin qui, brut et moins peigné que ceux des autres maisons royales, lui fournissait des points de vue infinis » (Rosenberg, 1984a, p. 61-62). On songe aussi à la villa d'Este visitée avec l'abbé de Saint-Non en 1760. La structure générale de la composition du Louvre, oblique et en amphithéâtre, est proche d'ailleurs d'une des plus belles toiles inspirées par la visite, *L'Escalier de la Gerbe de la villa d'Este* (vers 1760, Minneapolis, Institute of Arts). Cette proximité (relative car si la gamme chromatique argentée et l'agencement général sont comparables, la disposition des figures et des plans nous semble plus maîtrisée et subtile sur *Le Colin-Maillard*) pourrait militer pour une datation du tableau du Louvre dans le courant des années 1760, datation envisagée par Pierre Rosenberg (1989, p. 91), ce qui pourrait identifier le tableau à celui de la vente après décès de Pierre-Antoine Baudouin, gage de l'intérêt mutuel des deux artistes.

L'assemblée prépare deux activités qui figurent parmi les plus reconnaissables des « fêtes galantes », dont Watteau a contribué à fixer la nomenclature iconographique au début du XVIIIe siècle (Valenciennes, 2004) : une collation (on dresse une table à droite) et un colin-maillard (un jeune homme dont on bande les yeux enlace la taille d'une jeune fille). À l'avant-poste et à la marge de ces pratiques d'une sociabilité raffinée, baigné dans un même rayon de lumière nonobstant, un petit groupe détonne par la brusquerie de son attitude. Un jeune homme s'est rué pour embrasser une jeune femme qui tente d'esquiver l'étreinte en se blottissant dans le giron d'une autre jeune fille à droite. Milam (2006) a ainsi opposé deux types de comportements amoureux : celui plus « pulsionnel » de l'assaillant du premier plan et celui plus élaboré et canalisé socialement des joueurs de colin maillard. On trouve de manière récurrente de telles oppositions dans les tableaux de Watteau où une réflexion sur le raffinement du comportement amoureux et social semble induite (Vidal, 1992). Dans les années 1760, la pratique des jeux de dehors, comme le colinmaillard, est réhabilitée auprès de l'élite sociale qui en apprécie les connotations « galantes » et aristocratiques renvoyant au Grand Siècle. En effet, Louis XIII et les précieuses ont pratiqué le colin-maillard (Milam, 2006, p. 34-35). Cette connotation semble confortée sur le tableau de Fragonard par certains vêtements « espagnols », notamment celui de la jeune femme à droite au tout premier plan. Pierre Rosenberg (1987-1988, p. 355) a souligné la familiarité de ce tableau non seulement avec les thématiques mais aussi avec l'esthétique de Watteau (chromatisme raffiné et assourdi, fusion des figures dans le paysage, fondu des formes).

En plein renouveau de l'éthique galante, la vogue est grande pour les tableaux de Watteau dans les années 1760-1770 où certains atteignent des prix importants dans les ventes publiques (Michel, 2010, p. 248). Les occasions abondent pour Fragonard d'approfondir sa connaissance de l'oeuvre de son devancier. *Le Colin-Maillard* lui doit sans doute une part de sa poésie et de son mystère. Un dernier point demeure non élucidé. Lors de son passage en vente en avril 1778, le tableau est décrit comme dépeignant les « environs de Meudon ». Aucun site précis, à notre connaissance, n'a été identifié. S'agit-il du château royal de Meudon dont on sait que le beau parc classique est à l'abandon au XVIIIe siècle (Piganiol de la Force, VI, p. 57-66) ? Il est fort probable que Fragonard n'a pas souhaité dépeindre un site précis mais il a pu évoquer un de ces grands parcs défraîchis, témoins d'une splendeur passée. Remarquons seulement que Meudon figure sur la géographie des « fêtes galantes » des abords de Paris au tournant du XVIIIe siècle établie par François Moureau (Moureau, 2004) et participe alors d'une certaine mythologie nostalgique de l'univers galant. »

Guillaume Faroult

L'amour moralisé

Les Liaisons dangereuses, triomphe de 1782, vont sonner le glas littéraire du libertinage. À rebours, une nouvelle morale plus convenable socialement s'impose alors, prônant les valeurs neuves de l'amour conjugal.

La mise en récit du Verrou apparaît à cet égard comme une magnifique réécriture de l'imaginaire érotique au tournant des années 1770. D'abord conçue comme une piquante scène de séduction libertine, dans la lignée des gouaches de Baudouin, la peinture a été commandée vers 1777 par un mécène distingué, le marquis de Véri (1722-1785). L'amateur propose l'association problématique du Verrou à une toile religieuse, l'Adoration des bergers, que Fragonard vient d'exécuter pour lui. L'irrespect religieux transparaît sans doute dans cette association qui met en regard offrande sacrée et consommation sexuelle.

Le Verrou est transcrit en gravure par Maurice Blot en 1784. Un peu plus tard, celui-ci produit une autre gravure en pendant, d'après une composition de Fragonard sans doute exécutée en collaboration avec Marguerite Gérard, *Le Contrat*. L'oeuvre représente un couple attendri, sans doute le même que celui du Verrou, qui s'apprête à signer sa promesse de mariage. Sur la gravure apparaissent très distinctement, accrochées au mur, les deux compositions encadrées de L'Armoire – que Fragonard avait gravée lui-même en 1778 – et du Verrou. Les trois oeuvres se trouvent ainsi reliées à la fois formellement et thématiquement. Une narration est induite et trouve sa conclusion – moralisante – sur *Le Contrat*, à la

manière de “trois chapitres d’un roman : la ‘faute’ – Le Verrou– , les amants surpris – L’Armoire– , la régularisation – Le Contrat”.



Le Verrou (pendant du tableau L'Adoration des bergers)
vers 1777-1778 (74 x 94 cm)
Paris, musée du Louvre

En pendant à *L'Adoration des bergers*, l'artiste, « par un contraste bizarre » fit un tableau « libre et plein de passion » (Lenoir, 1816). Sont ainsi opposés l'Amour sacré et l'Amour profane. Avec son faire porcelainé, l'Italie illustre l'évolution du peintre après son second voyage d'Italie achevé en 1774. La composition du *Verrou* apparut pour la première fois dans un dessin de Fragonard passé en vente en 1777 et fut popularisée par la gravure réalisée en 1784 par Blot. Le tableau acquis par le Louvre en 1974, se situe donc entre ces deux dates. Fragonard l'exécuta pour le marquis de Véri, qui souhaitait un pendant à *L'Adoration des bergers* (RF 1988-11), mais les deux Italie furent séparées dès la vente après décès (1785) et ce jusqu'en 1988, date à laquelle *L'Adoration* fut offerte au musée du Louvre. Les deux tableaux n'ont de commun que leur format et leur gamme colorée, mais l'étrange contraste qu'ils produisent ne se résume pas à une fantaisie de peintre ...

Un sens caché ?

A première vue, *Le Verrou* représente une scène galante comme Fragonard en a tant peint : une femme qui résiste faiblement aux ardeurs amoureuses de son amant. Mais à y regarder de plus près, certains détails intriguent. En effet, si l'homme verrouille la porte, pourquoi la chambre est-elle déjà dans un désordre « qui indique le reste du sujet » ? Dans ce contexte, certains objets dévoilent leur symbolique érotique : la chaise renversée (jambes en l'air), le vase et les roses (deux allusions au sexe féminin), le verrou (référence au sexe masculin), et surtout le lit, qui occupe toute la moitié gauche de la composition. Ses formes anthropomorphiques en font l'acteur principal de la scène, et son désordre apparent donne corps à la pulsion sexuelle des personnages.

Ensuite, les interprétations divergent. Pour D. Arasse, *Le Verrou* et *L'Adoration* sont complémentaires en tant qu'illustration de la force de l'amour et du désir, dans leurs dimensions humaine, spirituelle et physique. Pour J. Thuillier en revanche, les deux tableaux opposent l'amour profane et l'amour sacré, la Faute et la Rédemption : *Le Verrou* symbolise la tentation d'Eve (la pomme posée sur la table prend alors tout son sens) qui, dans la tradition chrétienne est associée parfois à la Nativité.



Le signe d'une évolution stylistique

Simple scène de genre, dans l'esprit grivois de l'époque Louis XVI, ou tableau d'histoire moralisant ? *Le Verrou* bouleverse, intentionnellement, la hiérarchie des genres. Quelque soit le sens qu'on lui prête, le tableau est en rupture avec la production antérieure de Fragonard. Il le peint après 1774 et un second séjour en Italie qui revivifie son inspiration. Après l'échec d'une commande prestigieuse que lui avait refusé la comtesse du Barry, Fragonard souhaite démontrer sa capacité d'adaptation face aux évolutions du goût et à la percée du style néoclassique de Vien (voir Inv 8431) et de Pierre. Dans une composition épurée, il réinterprète l'art hollandais, en particulier celui de Rembrandt, en adoptant une facture plus lisse, faïencée, une palette restreinte, des formes adoucies par l'utilisation du sfumato mais modelées par un puissant clair-obscur, qui confèrent à ses œuvres tardives une gravité et une poésie nouvelles.



Détail du drapé



détail des visages



L'Adoration des Bergers
vers 1775-1776 (74 x 94 cm)
Paris, musée du Louvre

Selon un des premiers biographes de Fragonard :
 “Il peignit pour le marquis de Véri un tableau dans
 la manière de Rembrandt, représentant *l'Adoration
 des bergers*, et comme l'amateur lui en demandait un
 second pour servir de pendant au premier, l'artiste
 [...] par un contraste bizarre, lui fit un tableau libre et
 rempli de passion connu sous le nom de *Verrou*”.



détail



L'Adoration des bergers est une des scènes religieuses les plus célèbres de Fragonard qui réalisa également un tableau sur ce thème. La composition s'ordonne autour de l'Enfant Jésus, qui en occupe de manière symbolique le centre. Le jeu très subtil entre les traits de pierre noire et le lavis posé délicatement au pinceau, anime la scène et contribue à lui conférer gravité et émotion. "D'une touche facile et pleine d'esprit" : c'est ainsi que les contemporains ont décrit cette feuille. Une commande privée. Ce dessin est à mettre en relation avec un tableau également conservé au Louvre (RF 1988-11). Ce dernier fut commandé par Louis Gabriel, marquis de Veri, un amateur distingué. Entre les années 1775 et 1779, le marquis rassembla une importante collection parmi laquelle figuraient entre autres des oeuvres de Jean-Baptiste Greuze, Hubert Robert et pas moins de dix tableaux de Jean-Honoré Fragonard. Le dessin, comme le tableau, sont à dater vers 1776.

Fragonard, peintre de sujets religieux

La réputation de Fragonard repose de manière exagérée sur ses tableaux dits "de boudoir", montrant des sujets lestes (voir la fameuse *Escarpolette* de la Wallace Collection à Londres), des jeunes femmes dénudées et des étreintes fougueuses. On oublie qu'il fut aussi un peintre remarquable de sujets religieux. Dans ce registre, Fragonard s'est intéressé essentiellement aux thèmes mettant en scène un enfant. Ainsi l'on connaît plusieurs toiles et dessins montrant l'enfance de la Vierge ou bien celle du Christ. C'est le cas ici avec l'Enfant Jésus, entouré par la Vierge et saint Joseph, et devant lequel viennent se prosterner les bergers. Un lavis très léger enveloppe la composition d'une lumière douce, peu contrastée ; dans le tableau, Fragonard adopte par contre un parti lumineux et des effets évoquant l'art de Rembrandt.

Etude ou répétition ?

Comme souvent avec Fragonard, on s'interroge pour savoir si le dessin prépare l'œuvre peinte - ce que semble suggérer le fait que l'attitude des bergers à droite n'est pas exactement la même dans les deux compositions - ou bien s'il est une variation inspirée par le tableau, démarche assez fréquente chez l'artiste. Ainsi, pour certains sujets particulièrement appréciés par ses contemporains, il n'est pas rare de rencontrer deux ou trois tableaux, dessins ou aquarelles très voisins dans leur composition et dont l'ordre d'exécution est difficile à déterminer.

**Maurice Blot d'après Jean-Honoré Fragonard et
Marguerite Gérard**



Le Contrat
1792
eau-forte

Paris, Bibliothèque nationale de France,
département des Estampes et de la Photographie



L'Armoire
1778 (eau-forte)

Paris, Bibliothèque nationale de France,
département des Estampes et de la Photographie

Louis-Léopold Boilly



Ce qui allume l'amour l'éteint ou La Phi
1790 (45 x 55 cm)
Saint-Omer, musée de l'Hôtel Sandelin

Jean-Jacques Rousseau
illustrations d'après Jean-Michel Moreau, dit
Moreau le Jeune



Julie ou La Nouvelle Héloïse
Londres [Bruxelles, J.-L. de Boubiers], 1774, tome
I, in-4° Paris, Bibliothèque nationale de France,
réserve des livres rares

La passion héroïque

Le Roland furieux et La Jérusalem délivrée comptent parmi les œuvres littéraires les plus célèbres de la Renaissance. Elles n'ont cessé d'être pour les artistes, musiciens et peintres confondus, comme pour les hommes de lettres, des sources inépuisables d'inspiration. Ces deux longs poèmes virent le jour à quelques décennies d'intervalles, dans l'ambiance raffinée de la cour des Este à Ferrare. Jusqu'à sa mort, l'Arioste (1474-1533) ne cessa de retravailler son Orlando furioso. Quant à La Gerusalemme liberata, elle fut publiée par le Tasse (1544-1595) en 1581. Tous deux, mais sur des modes différents, réinventent l'histoire des croisades, entremêlant geste guerrière, épisodes amoureux et récits fantastiques.

De multiples éditions du Roland furieux voient le jour dans l'Europe des Lumières. Fragonard s'est littéralement pris de passion pour l'épopée, au point de tenter de l'illustrer quasiment scène après scène. Bien qu'interrompu au bout du seizième chant, ce projet donna naissance à quelque cent quatre-vingts dessins. On ne sait ni pour qui, ni dans quel but cette série fut exécutée. Tout juste peut-on la situer, par comparaisons stylistiques, à la fin des années 1770. Cette suite éblouissante de virtuosité témoigne de la capacité de l'artiste à traduire une œuvre aussi riche et complexe que le Roland furieux. La série marque un point d'acmé dans la carrière de Fragonard qui illustre ici magistralement la passion et les dérèglements amoureux poussés à leur paroxysme.



Angélique est enchaînée au rocher
vers 1780
pierre noire, lavis gris et brun ; 39,3 x 25,7 cm
Washington, The National Gallery of Art



Roger libère Angélique de ses chaînes
vers 1780
pierre noire, lavis brun et gris ; 38 x 25,4 cm
Los Angeles, collection privée



Brûlant de désir pour Angélique, Roger ôte son armure

vers 1780 (pierre noire, lavis ; 40 x 26,8 cm
Philadelphie, The Rosenbach of the Free Library



Olympe revient sur le rivage et médite sur son sort cruel

vers 1780 (pierre noire, lavis brun; 38,1 x 25,4 cm)
Philadelphie, Philadelphia Museum of Art

Jean-Baptiste Greuze



L'Enfant à la colombe
vers 1780 (64,4 x 53,3 cm)
Douai, musée de la Chartreuse



Le Sacrifice de la rose
vers 1785-1788
huile sur toile ; 64,1 x 54 cm
Collection de Lynda et Stewart Resnick

Les allégories amoureuses

En 1773, le graveur Jean Massard offre à Fragonard un exemplaire du recueil de poésies amoureuses de l'Antiquité dues notamment au poète Anacréon (Vie av. J.-C.), dont il vient de graver les illustrations d'après Charles Eisen. Cet ouvrage ainsi qu'un autre, Les Baisers (1770), rassemblant les poèmes de Claude Joseph Dorat et également illustré par Eisen, semblent avoir profondément influencé Fragonard durant la dernière décennie de sa carrière picturale. À partir de la fin des années 1770, Frago produit un ensemble de compositions allégoriques amoureuses, dans un style antiquisant dont les thématiques recourent celles de la poésie amoureuse antique dite "anacréontique" : la fusion amoureuse et la consommation sensuelle au sein d'une nature complice. Le peintre y utilise les mêmes métaphores que le poète : celles du flambeau de l'amour et de la rose, fleur de Vénus.

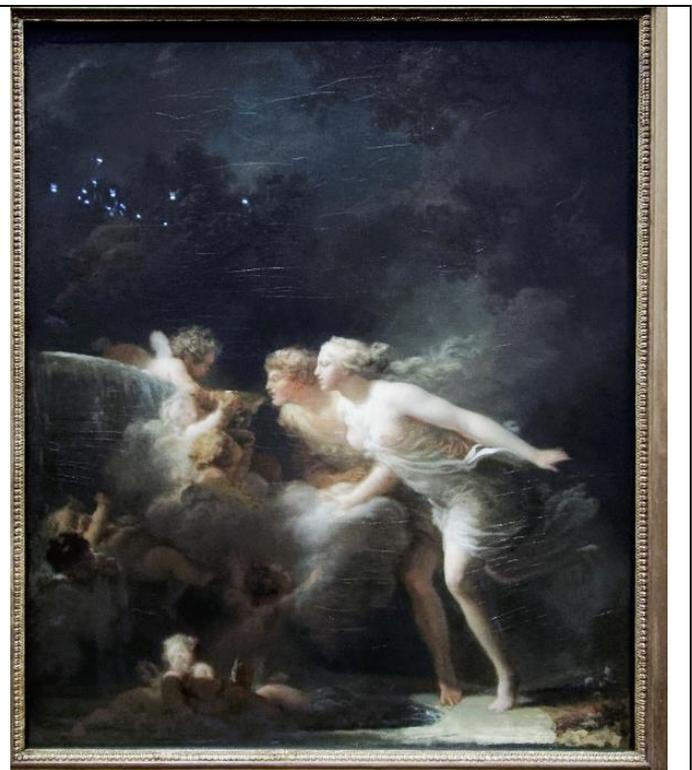
Il s'agit d'une des productions ultimes de Fragonard, car on considère que le peintre abandonne les pinceaux vers le début des années 1790. Frago rejette la lisibilité solaire de ses contemporains "néoclassiques" pour plonger ses images dans les pénombres vaporeuses de la nuit et du songe.

Fragonard, aux portes du Romantisme, y interroge d'une manière subtile la sincérité, la réciprocité et la durée du sentiment amoureux.

Ainsi Le Serment d'amour, La Fontaine d'amour, Le Voeu à l'Amour.



Le Sacrifice de la rose
vers 1785-1788 (64,1 x 54 cm)
Collection de Lynda et Stewart Resnick



La Fontaine d'amour
vers 1785 (64,1 x 52,7 cm)
Los Angeles, J. Paul Getty Museum



Le Serment d'amour
vers 1780 (62 x 54 cm)
Collection privée



Jean-Honoré Fragonard
Le Vœu à l'Amour
vers 1780
huile sur bois ; 24 x 33 cm
Paris, musée du Louvre