



## Dossier enseignant

GIRODET 1767-1824

Collège  
Lycée

Girodet est méconnu en France. Pourtant ses chefs-d'œuvre les plus fameux figurent au musée du Louvre.

Ce dossier, en résonance avec l'exposition organisée par le Louvre, permet de découvrir cet élève de David qui, tout en poursuivant l'héritage du néoclassicisme, ouvre la voie au romantisme. Il est ainsi une grande figure de la transformation de l'art français de la Révolution à la Restauration.

## SOMMAIRE

### 1 - De l'osmose à l'émancipation

- *Le Serment des Horaces* page 3
- *Le Sommeil d'Endymion* 5
- *Hippocrate refusant les présents d'Artaxerxès* 8
- Pistes pédagogiques 11

### 2 - De la Révolution à la Restauration

- *Portrait de Belley* 13
- *Mademoiselle Lange en Danaë* 16
- *La Révolte du Caire* 18
- Pistes pédagogiques 21

### 3 - De la littérature à la peinture

- *L'Apothéose des héros français morts pour la patrie pendant la guerre de la liberté* 23
- *Atala au tombeau* 25
- *Portrait de Chateaubriand* 27
- Pistes pédagogiques 29

### 4 - De l'artiste de l'Ancien Régime à l'artiste moderne

- *Scène de déluge* 30
- *Pygmalion et Galatée* 32
- Pistes pédagogiques 35

### 6 - Glossaire 36

### 7 - Orientations bibliographiques 38

### 7 - Biographie de Girodet 39

### 8 - Plan de l'exposition 40

Dossier réalisé par Laurence Brosse et Maryvonne Cassan à partir des notices du catalogue de l'exposition « Girodet, 1767-1824 ». Iconographie Djamel Berri. Remerciements chaleureux à Sylvain Laveissière, commissaire de l'exposition « Girodet 1767-1824 » et conservateur en chef des Peintures du musée du Louvre ainsi qu'à Pascale Gardes, chargée des publics au musée Girodet de Montargis.

Service des actions éducatives et culturelles, Direction des publics, Musée du Louvre—Septembre 2005.

## MÉTHODE

- L'analyse plastique de l'œuvre est un moyen d'approche de son contexte historique et esthétique.
- Des pistes pédagogiques invitent à la visite de l'exposition et à l'exploitation en classe des œuvres.

## PLACE DANS LES PROGRAMMES SCOLAIRES

### Au Collège

- **Arts plastiques 3<sup>e</sup>** Analyse d'œuvre d'art.
- **Histoire 4<sup>e</sup>** La Révolution et l'Empire.
- **Lettres** Le rapport littérature peinture.

### Au Lycée

- **Arts plastiques**

**Seconde** Analyse comparative d'œuvres d'art ; approche culturelle à partir de l'examen des constituants plastiques ; grandes ruptures esthétiques.

**Terminale** Le corps figuré, la figure du héros.

- **Histoire**

**Seconde** La Révolution, l'Empire et la France de 1814 à 1851.

- **Histoire des arts**

**Seconde** Analyse d'œuvre et identification de grands courants stylistiques ; condition de la commande et de la réalisation : mise en relation littérature, peinture et musique.

- **Lettres**

**Seconde** Le héros romantique, Chateaubriand, Rousseau, l'éloquence et l'appel aux sentiments.

**Terminale** Les grands modèles littéraires, modèles antiques : « Les Métamorphoses » d'Ovide ; épisodes choisis en fonction de leurs échos dans la littérature et les arts.



## ANALYSE

Cette œuvre est une parfaite illustration de l'art néoclassique. Elle obéit à un modèle formel caractérisé par la prédominance du dessin, la composition en frise, les couleurs sobres et la facture lisse.

### Les figures masculines

L'alignement des trois frères, comme superposés, figure leur engagement solidaire. Le faisceau des épées accentue la prédominance de la ligne droite. Ancrés au sol, ils affirment leur force physique et morale.

### Les figures féminines

Les coiffures, les drapés et les membres tout en courbes molles caractérisent la déploration des femmes. Leur affaissement douloureux nous inspire de la pitié.

### L'architecture

La composition est tripartite. Sous chacune des trois arcades qui rythment la toile s'inscrivent les trois frères, le père et les femmes. Sous les deux arcades de gauche prédominent les valeurs héroïques masculines. Elles s'opposent aux valeurs féminines placés sous l'arcade de droite.

Au sol, les lignes du dallage mettent en évidence la construction de la perspective. Le point de fuite principal est situé dans le poing du père.

## LE SERMENT DE HORACES, JACQUES-LOUIS DAVID 1786

Toile H 1,302 m L 1,662 m Toledo, Toledo Museum of Art

Cette peinture est considérée comme une œuvre de Jacques-Louis David car signée de sa main. Pourtant, *Le Serment des Horaces* de Tolédo est la copie peinte par Girodet du tableau de David (1748-1825) peint en 1784 et qui valut à son auteur une gloire européenne. Cette scène représente les trois frères Horaces qui forment devant leur père le serment de vaincre ou de mourir dans le combat qui opposait Rome à Albe.

### Les différences avec l'original

Cette réplique diffère de l'original par ses dimensions réduites et la présence de deux accessoires : un fuseau placé aux pieds du groupe des femmes et un socle de charrue dans le fond de la composition.

David avait reconnu lui-même que son tableau manquait de profondeur. Dans la réplique, Girodet éclaircit le fond donnant ainsi plus de profondeur à la scène.

### Réplique et original, qui est le peintre ?

Le tableau a été exécuté par Girodet sous la direction de David ; il a sans doute été retouché par David qui l'a signé de sa main. Cette toile se distingue par sa qualité nettement supérieure aux œuvres que peint alors Girodet. Une excellence due à l'attention que le maître a portée à la qualité de l'exécution qu'il a dirigé de près. .



Jacques-Louis David, *Le Serment des Horaces* 1784 Paris, musée du Louvre

## CONTEXTE

### Le sujet

Le sujet est extrait d'une pièce de Corneille datée de 1640, *Horaces*, dans laquelle l'auteur "défendait une esthétique de la gloire". David avait assisté à la représentation de la pièce jouée à Paris en 1782. Un dessin daté de 1781 montre qu'il était déjà intéressé par le thème. La pièce tire son sujet d'un épisode de l'histoire romaine raconté par Tite-Live. Au VII<sup>e</sup> siècle av. J.-C., les villes d'Albe et de Rome organisent l'affrontement des trois Horaces (Rome) et des trois Curiaces (Albe). Or, des liens familiaux unissent les deux familles à l'origine de la tragédie : Camille, sœur des Horaces, est fiancée à un Curiace et Sabine, sœur des Curiaces, est mariée à l'aîné des Horaces.

### Girodet dans l'atelier de David

Quand il peint ce tableau, Girodet déjà inscrit à l'Académie de peinture, fait partie depuis peu de l'atelier de Jacques-Louis David. C'est en effet en 1784, à l'âge de 17 ans qu'il entre dans l'atelier le plus réputé à Paris et en France. Cette renommée tient non seulement à la célébrité du maître mais aussi aux méthodes de travail qui y prévalent. A cette époque, les artistes ont une double formation : technique dans un atelier dirigé par un artiste et théorique à l'Académie\*.

Comme dans tous les grands ateliers de l'époque moderne, la pratique collective l'emporte. Cependant, chez David, les artistes sont formés avec une grande liberté d'action. Bien qu'exerçant un fort ascendant sur eux, David considère ses élèves comme des collaborateurs aguerris. Ils bénéficient de son enseignement, partagent ses recherches et sont associés à la réalisation de certains tableaux ; élèves et maître étudient et réalisent originaux et copies à plusieurs mains tandis que David lui-même n'intervient que sur certains détails tout en signant l'œuvre. Ainsi en est-il de la copie des *Horaces*. Plusieurs répliques des tableaux de David furent entièrement réalisées par un ou plusieurs élèves. De grandes personnalités artistiques sont issues de cet atelier ou l'émulation, non exempte de rivalité entre les élèves, prévalait : outre Girodet, on peut citer Germain Drouais (1763-1788), l'élève préféré de David mort très jeune, François Gérard (1770-1843), Jean-Antoine Gros (1771-1835), Pierre-Narcisse Guérin (1774-1833) et Jean-Auguste Ingres (1780-1867).

### La pratique de la réplique

Après le succès du *Serment des Horaces* en 1785, David reçoit de nombreuses commandes de copies. A cette époque, l'œuvre d'art n'est pas considérée comme telle parce qu'elle est originale. Les œuvres encensées par la critique au moment des Salons\* qui se tiennent annuellement peuvent être l'objet de commandes et reproduites en plusieurs exemplaires. Tel est le cas de ce tableau. La copie des *Horaces* de Girodet est une commande du comte de Vaudreuil, un des courtisans les plus en vue du règne de Louis XVI. Mécène, amateur et grand collectionneur d'œuvres d'art, il fait réaliser cette réplique pour sa galerie de peintures sans en percevoir d'ailleurs toute la modernité et la teneur révolutionnaire.

### Le contexte artistique : le néoclassicisme

Girodet construit sa personnalité artistique dans le contexte d'un style, le néoclassicisme\*, dont le *Serment des Horaces* de David est un des manifestes les plus connus et les plus brillants.

Ce style est marqué par le retour à l'antique qui s'opère à une époque de découvertes archéologiques puisque c'est en 1738 que sont entreprises les fouilles d'Herculanum et en 1748 celles de Pompéi. Le rôle de Winckelmann\* et de son œuvre (*Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques*, 1755) dans la genèse du néoclassicisme est essentiel. Pour Winckelmann, l'Antiquité et surtout la Grèce constitue le modèle du beau idéal. L'imitation des anciens permet aussi d'atteindre dans l'art « la noble simplicité et la calme grandeur » c'est-à-dire la science des attitudes modérées. Or parmi les lecteurs de celui qu'il appelle "le poète Winckelmann", on compte Girodet.



## ANALYSE

### Les figures

- Un homme nu, Endymion, offert au regard, occupe la diagonale du tableau.
- Un jeune garçon, Zéphyr-Cupidon, est suspendu dans les airs ; son corps vertical forme un V avec le nu couché.
- Diane, sous la forme d'une nuée de lumière, vient rejoindre le visage d'Endymion.

Une oblique s'introduit dans le vide créé entre la figure couchée et l'autre verticale. Cette composition traduit le surnaturel de la scène, du mortel visité par une divinité.

#### Endymion, le nu idéal

Une ligne horizontale qui part de la courbe de la hanche et passe par le nombril partage le corps entre ombre et lumière. Le contour, ferme à certains endroits et inachevé à d'autres oscille entre clarté et obscurité. Certaines parties du corps ont des proportions inattendues comme la face comprimée en une zone étroite éclairée ou le cou immense plongé dans l'ombre. La ligne du nez prolonge celle du front et la courbe du sourcil rejoint le profil. Endymion satisfait ainsi au canon grec de la beauté.

#### Zéphyr-Cupidon

Zéphyr - par ses ailes de papillon -, Cupidon - par le carquois vide de flèches - ouvre le rideau de verdure comme dans un théâtre. Il porte la couronne de myrte, attribut de Vénus.

#### Diane

Le second personnage principal est simplement évoqué par un rayon de lune. Le rayon se poursuit visuellement par le bras étendu d'Endymion.

## LE SOMMEIL D'ENDYMION, 1791

Toile H 1,98 m L 2,61 m Paris, musée du Louvre

Endymion, petit-fils de Jupiter a obtenu le sommeil éternel afin d'échapper aux atteintes de la vieillesse et de la mort. Diane, la chaste guerrière, déesse de la chasse et personnification de la Lune, le découvre et s'éprend de sa beauté. Chaque nuit, la déesse sous forme d'un rayon de lune le rejoint pour s'unir à lui.

### Les figures et le paysage

#### Intégration

Les figures se fondent dans le paysage grâce au jeu du clair-obscur. Les feuillages du chêne, des roseaux et des liserons sont noyés dans l'obscurité.

#### Lumière

Le mystère de l'ambiance nocturne est suggéré par la tonalité bleutée de l'ensemble ; l'union surnaturelle de Diane et d'Endymion est évoquée par les vapeurs du rayon de lune qui semble dissoudre le torse d'Endymion.

### Les accessoires

#### Les attributs du chasseur

Endymion, berger, a un chien, un arc d'or et une lance.

#### Le costume

Endymion repose sur un manteau brun rosé orné d'une fibule d'or et bordé de palmettes et d'entrelacs noirs, posé sur la dépouille d'un léopard. Il porte des sandales décorées d'une palmette d'or rehaussée de bleu.

#### Les lettres grecques

Gravées sur un arbre, des lettres grecques disposées sur deux lignes ne semblent pas former de mot identifiable. Elles soulignent l'hellénisme du mythe et la culture du peintre.

## CONTEXTE

### Une figure d'académie ?

Comme tous les lauréats de l'Académie de France, Girodet part à Rome où il s'installe en 1790. A cette époque, le directeur François Ménageot s'efforce de renforcer l'éducation académique et encourage les pensionnaires à « dessiner immédiatement d'après l'antique à l'exemple des grands maîtres. »

C'est donc à Rome que *Le Sommeil d'Endymion* est peint alors que Girodet est pensionnaire à l'Académie de France. Cette œuvre constitue son premier envoi au Salon. Les élèves devaient en effet produire une « académie peinte », c'est-à-dire la représentation d'un modèle nu grandeur naturelle. Avec l'Endymion, Girodet transforme l'exercice en introduisant un deuxième personnage, Éros déguisé en Zéphyr, créant ainsi un tableau qui va bien au-delà de ce qui lui était demandé.

### Des sources littéraires antiques

Les *Idylles* de Théocrite, les *Poésies* de Catulle, La *Bibliothèque* d'Apollodore, la *Description de la Grèce* de Pausanias et surtout le *Dialogue des dieux* de Lucien, tous ces ouvrages ont servi à la genèse du tableau et l'on sait qu'ils étaient en la possession du peintre. Ces sources donnent à l'œuvre une dimension intellectuelle et signalent Girodet comme un peintre assez exceptionnel par sa culture. Les références à la littérature et à la poésie antiques conformes à l'idéal néoclassique sont directement incluses dans le tableau par l'introduction de la lettre dans l'image. Ce procédé est au cœur de l'approche littéraire de Girodet.

#### Lucien DIALOGUE DES DIEUX

VÉNUS. (...) Mais dis-moi, ton Endymion est-il beau ? C'est une consolation dans les tribulations amoureuses.

LA LUNE. Pour moi, Vénus, je le trouve charmant, surtout lorsque, s'étant fait un lit de sa tunique étendue sur une pierre, il repose, tenant de la main gauche des traits près de lui échapper, tandis que la droite, recourbée sur sa tête, encadre avec grâce son joli visage. Quand il est ainsi plongé dans le sommeil, sa bouche exhale une haleine d'ambrosie. C'est alors que je descends à petit bruit, marchant sur la pointe du pied, de peur de l'éveiller en sursaut et de l'effrayer. Tu connais ces sortes d'instant. Qu'ai-je besoin de te dire le reste, sinon que je meurs d'amour ?

### Des sources artistiques multiples

A Rome où il réside, Girodet a pu à loisir étudier l'Antique. Un panneau de sarcophage de la villa Borghèse, mais aussi des médailles, des gravures, des statues antiques

comme l'Apollon du Belvédère\* et l'Antinoüs\*, ont été utilisés par l'artiste qui a de plus étudié un modèle vivant. On sait aussi que comme le faisait Poussin, il a fabriqué un mannequin pour dessiner le corps d'Endymion.

### Des sources intellectuelles érudites

L'œuvre montre l'influence des théories de Winckelmann\*. Girodet, peintre érudit et bibliophile, était aussi un grand lecteur de Winckelmann dont les œuvres traduites en français figuraient dans sa bibliothèque. Dans ses écrits, Winckelmann définissait l'art par les concepts d'imitation de l'antique, d'originalité, par celui du nu idéal ainsi que par l'esthétique de la grâce. L'Endymion illustre le beau idéal théorisé par Winckelmann. Dans son texte, la beauté presque hermaphrodite d'Endymion trouve son explication : « *un beau jeune homme est celui sur le visage duquel la différence du sexe est douteuse.* »

### La réception de l'œuvre par les contemporains

Le directeur de l'Académie de France à Rome, François Ménageot écrit : « *le Sieur Girodet a exposé une étude représentant Endymion endormi au clair de lune dont j'ai été très content. Ce tableau est d'une belle harmonie, d'un grand caractère de dessin et surtout d'un genre original qui appartient à son auteur.* » A Paris en 1792, l'Académie porte aussi un jugement élogieux et considère « *le morceau vraiment poétique.* » Au salon de 1793, c'est le côté poétique de l'œuvre qui frappe ainsi que sa nouveauté, son originalité. Original et poétique sont donc les deux adjectifs qui qualifient d'emblée l'œuvre. Les seules critiques émises portent sur la couleur qualifiée de « couleur de lune. » Pendant longtemps, Girodet refuse de vendre ce tableau malgré de nombreuses propositions. Il finit par le céder vingt-sept ans plus tard à Louis XVIII pour qu'il soit exposé au Luxembourg\* puis après la mort de l'artiste, au Louvre.

### L'émancipation de l'élève

*L'Endymion* signe l'autonomie de Girodet par rapport à son maître David. L'œuvre apparaît nouvelle et son originalité a été voulue par l'artiste qui écrit à son protecteur le docteur Trioson :

« *Je fais un Endymion dormant, l'amour écarte les branches des arbres auprès desquels il est couché de manière que les rayons de la lune l'éclairent par cette ouverture et le reste de la figure est dans l'ombre, je ne crois pas la pensée mauvaise quant à l'effet il est purement idéal et par conséquent très difficile à rendre. Le désir de faire*

*quelque chose de neuf m'a peut-être fait entreprendre au delà de mes forces mais je veux éviter les plagats. »*

Ce tableau constitue un acte de révolte par rapport au maître et Girodet s'en explique de façon explicite :

*« Je tâche de m'éloigner de son genre le plus qu'il m'est possible et je ne m'épargne ni peines, ni études, ni modèles, ni plâtres et si je finis par faire mauvais ce ne sera pas de ma faute. »*

Et plus tard après avoir exposé le tableau, il ajoute :

*« Ce qui m'a fait plaisir c'est qu'il n'y eu qu'une voix pour dire que je ne ressemblais en rien à Monsieur David. »*

L'œuvre, en effet, bien que d'essence néoclassique outre-passe par excès les règles classiques notamment celles qui servaient à David à représenter la nudité guerrière, autre version du nu idéal.

### Une œuvre en rupture

*Le Sommeil d'Endymion* révèle une sensibilité nouvelle fondée sur le mystère, le troublant et l'émotionnel. Il introduit une rupture dans l'art français en faisant place à la subjectivité dans laquelle réside les fondements du romantisme\*. Dernier tableau du XVIIIe, premier du XIXe siècle a-t-on dit, il marqua le maître David et les autres peintres issus de l'atelier. Ainsi en 1793, *La mort de Bara* de David, puis *Aurore et Céphale* de Pierre-Narcisse Guérin et *Sapho se jetant du rocher de Leucade* de Gros ainsi que *l'Amour et Psyché* de Gérard montrent l'influence directe que l'Endymion exerça sur les peintres de l'atelier de David.

### La fascination de Balzac

L'ambiguïté sexuelle de *l'Endymion* qui n'avait pas été remarquée jusqu'alors fascine Balzac. L'écrivain fait apparaître quinze fois Girodet dans *La Comédie humaine* et ses jeunes héros ont une beauté à la Winckelmann. *Endymion* est le modèle idéal de la beauté masculine, par exemple dans la *Vendetta*. Ainsi l'héroïne de la nouvelle, Ginevra Porta, emporta « gravée dans son souvenir l'image d'une tête d'homme aussi gracieuse que celle de *l'Endymion* chef-d'œuvre de Girodet qu'elle avait copié quelques jours auparavant. »

### L'œuvre aujourd'hui

Les enjeux théoriques complexes du néoclassicisme sont devenus lettres mortes et le concept de beau idéal a été supplanté par l'ambiguïté autour du corps de *l'Endymion*. Cette ambiguïté est ce qui reste du tableau analysé à l'aune des interrogations contemporaines sur le masculin/

féminin, à l'époque de la psychanalyse post-freudienne. Aussi beaucoup voient dans l'œuvre l'expression de l'homosexualité supposée de Girodet. Cette lecture contemporaine réductrice et décontextualisée oblitère la portée artistique de l'œuvre.



François Gérard, *Psyché et l'Amour* 1798 Paris, musée du Louvre



## ANALYSE

### Une rhétorique du rejet

Dans un espace restreint, les figures sont disposées en frise, sans vide entre les personnages, saturant ainsi l'espace clos de la scène.

### Hippocrate

Accoudé sur le bras de son siège, le visage de face, les yeux baissés, il refuse tout contact avec ses antagonistes. Son geste est théâtral. L'angle parfait formé par l'oblique de sa jambe et l'horizontale de son bras s'oppose aux courbes des drapés des envoyés perses. Une ligne de lumière coupe la composition et plonge dans la pénombre les groupes placés devant et derrière Hippocrate. L'extrémité de sa main est placée au centre géométrique de la composition.

### A droite

Les ambassadeurs perses, barbes et chevelures frisées, sont vêtus de blanc accentuant le clair-obscur et la nature sculpturale de la composition. A l'attitude d'Hippocrate, ils opposent une variété de sentiments tragi-comiques : prière, douleur, désespoir, résignation, incompréhension ou colère. Cet assemblage de caractères répond à l'exercice académique de l'expression des sentiments de l'âme.

### A gauche

Deux personnages de la suite d'Hippocrate regardent avec fascination l'or. Les mains crispées de l'un, prêtes à palper les pièces qui lui font littéralement sortir les yeux de la tête et les gestes contrits de l'autre sont comme deux archétypes de la concupiscence ou de la frustration. Ils donnent plus de relief encore à la vertu d'Hippocrate.

## HIPPOCRATE REFUSANT LES PRÉSENTS D'ARTAXERXÈS, 1792

Toile H 0,99 m L 1,35 m Paris, musée de l'Histoire de la médecine

Girodet a peint cette toile à Rome pour le docteur Trioson, ami de la famille et plus tard père adoptif du peintre. Hippocrate, fondateur de la médecine au IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. repousse les cadeaux du roi de Perse qui sollicite les soins du médecin grec.

### L'autoportrait de Girodet

Le profil impassible à gauche dans le tableau qui observe la scène est celui de Girodet dont la présence insolite personnalise la scène historique. Clin d'œil et hommage au destinataire, il fait des vertus d'Hippocrate celles du docteur Trioson.

### Les accessoires, clefs de la narration

#### La lettre

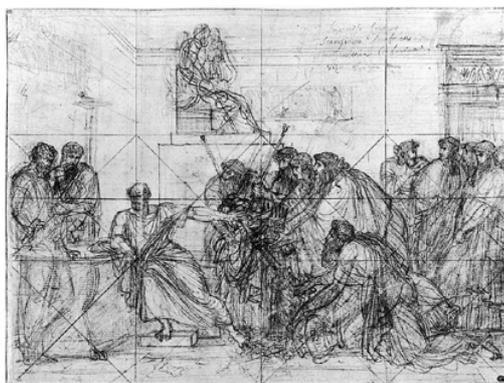
Elle gît sur le sol au pied du médecin grec. Dans cette lettre, le roi des Perses demande l'aide d'Hippocrate.

#### La statue d'Esculape

Le dieu romain de la médecine situé derrière Hippocrate tient une massue entourée d'un serpent réunissant ainsi le symbole de la force d'Hercule avec celui la science médicale d'Esculape.

#### La frise

Sur le haut de la muraille, elle rappelle les combats des grecs contre les Perses et synthétise la réponse d'Hippocrate.



Girodet, *Hippocrate refusant les présents d'Artaxerxès* (étude) 1791-1792 Paris, Enba

## CONTEXTE

### Hommage au docteur Trioson

Cette œuvre a été peinte pour le docteur Trioson, protecteur, tuteur et père adoptif de Girodet. Après la mort de son père en 1784, Girodet vint à Paris et fut confié à une famille amie, celle du docteur Trioson. Benoît-François Trioson (1735-1815) joua auprès de Girodet le rôle de second père et il l'adoptera officiellement en 1809, ce qui explique le double nom de Girodet.

Trioson a eu beaucoup d'importance dans la vie de Girodet dont il surveilla et encouragea les études. En 1792, alors qu'il vient de terminer *l'Endymion*, Girodet peint ce tableau à Rome par amitié pour son protecteur. La profession de Trioson a inspiré le sujet. Celui-ci est aussi en rapport avec le contexte politique, celui de la Révolution et des opinions politiques de son auteur, peintre patriote. En effet, quand le tableau est achevé, la France est en guerre contre l'Autriche et l'histoire du médecin grec qui refuse de soigner les ennemis perses pouvait se lire comme un exemple de vertu patriotique. Le sujet devait plaire aussi au docteur Trioson.

### Les sources

Girodet écrit à propos de cette œuvre qu'il « a mis le récit de l'histoire en action car le roi des Perses n'a envoyé, comme vous le savez ni ambassadeur ni présents à Hippocrate ; il se contenta de lui faire écrire par un de ses satrapes, en lui faisant faire les promesses les plus magnifiques. »

Girodet utilise en réalité une source littéraire contemporaine. En 1787, Barthélémy avait publié *Voyage d'Anacharsis\** dans lequel « Le grand homme répondit au roi qu'il n'avait ni besoins ni désirs et qu'il se devait aux Grecs plutôt qu'à leurs ennemis. »

Girodet se documente à Rome et recherche l'exactitude archéologique en « étudiant les costumes d'après les monuments et les gravures des ruines de Persépolis publiés par les voyageurs en Perse. »

Comme pour *l'Endymion*, il modela des mannequins qu'il habillait de draperies pour obtenir la plus parfaite ressemblance.

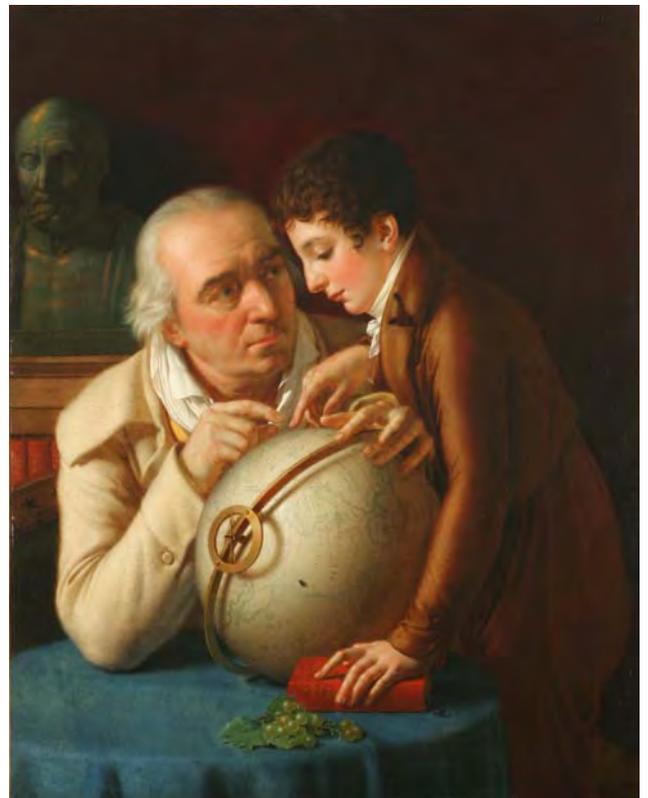
### La réception de l'œuvre

Le tableau est montré à Rome en 1792 puis à Paris au Salon de 1795. Il fut bien reçu et certains jugèrent Girodet capable « de donner à l'art une énergie et une dignité républicaine. » Mais les critiques soulignèrent aussi son peu

d'originalité et sa très grande fidélité au maître. Au demeurant le contexte politique avait changé. En 1795, avec la fin de la Convention thermidorienne et la mise en place du Directoire, les « vertus républicaines » sont moins d'actualité et ne constituent plus un critère de jugement.

### L'intérêt de l'œuvre

Si *Endymion* marque l'émancipation de Girodet par rapport à son maître David, *Hippocrate* est une œuvre de style néoclassique qui épouse à la lettre les principes de l'école de David. Cette fidélité, tant sur le plan artistique que par le choix d'un héros vertueux et patriote comme l'étaient ceux de David, montre que Girodet cherche à égaler le maître, à se mesurer avec lui en utilisant le même vocabulaire artistique et le même type de sujet. En cela, il rivalisait aussi, mais à titre posthume, avec Germain Drouais, l'élève préféré de David, qui en 1786 avait peint à Rome *Marius prisonnier à Minturnes*. *Hippocrate* est la seule œuvre d'"*exemplum virtutis*" de Girodet.



Girodet, *La leçon de géographie* Salon de 1806 Montargis, musée Girodet

## COMPARER DES ŒUVRES

LE SOMMEIL D'ENDYMION, GIRODET (1793)  
LE SOLDAT ROMAIN BLESSÉ, DROUAI (1785)

Amener les élèves à décrire et à voir dans quelle mesure *Le Sommeil d'Endymion* de Girodet est une réponse au *Soldat romain blessé* de Drouais.

Thomas Crow, dans son ouvrage, *L'atelier de David*, propose une analyse comparative démontrant qu'avec *L'Endymion*, Girodet inverse tous les traits distinctifs de l'œuvre de Drouais.

Le Sommeil d'Endymion	Le soldat blessé
Vidé de toute tension	Pénétré de tension musculaire
Exempt de défauts physiques	Défiguré
Dans un état de béatitude	Souffrant
Sans résistance face à un environnement enveloppant	Capable de résister à un environnement inflexible
Étreint par une divinité aimante	Privé de tout secours humain
Séparé de ses armes	Prêt à utiliser ses armes
Dans un état permanent d'inconscience	Hyper conscient
Baigné dans une obscurité diffuse mais naturelle	Sous une clarté artificielle



Jean Germain Drouais, *Le soldat romain blessé* 1785 Paris, musée du Louvre

HIPPOCRATE REFUSANT LES PRÉSENTS D'ARTAXERXÈS,  
GIRODET (1792)  
MARIUS PRISONNIER À MINTURNES, DROUAI (1786)

Comparer la composition des deux tableaux, les poses de Marius et d'Hippocrate et aborder la rhétorique du geste héroïque.

Hippocrate ...	Marius prisonnier ...
Frise de personnages sur le même plan saturant l'espace	Deux figures isolées sur le même plan
Oblique de la jambe et horizontale du bras d'Hippocrate	Oblique de la jambe et horizontale du bras de Marius
Visage de face d'Hippocrate et dos de la main parallèle au plan du tableau	Visage de profil de Marius et paume de main parallèle au plan du tableau
Regard détourné d'Hippocrate sur lequel tous les regards convergent	Regard perçant de Marius que le soldat ne peut soutenir
Registre d'expressions variées des figures, presque comiques	Sujet dramatique tragique
Hippocrate figure de vertu patriotique non corruptible	Marius figure de courage et de force morale
Petit format H 0,99 m L 1,35 m	Grand format H2,71 m L3,65 m Personnages grandeur nature
Clair obscur contrasté divisant la scène	Contrastes de lumière violents
Tableau de Cabinet d'amateur	Tableau de Salon destiné au musée



Jean Germain Drouais, *Marius prisonnier à Minturnes* 1786 Paris, musée du Louvre

## CROISER DES DOCUMENTS

### LE BEAU IDÉAL

#### JOACHIM WINCKELMANN ET HONORÉ DE BALZAC

Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, tout comme dans l'Antiquité gréco-romaine ou à la Renaissance, le nu masculin devient un sujet pour les artistes. La beauté masculine obéit à un idéal.

Avec les élèves, l'objectif serait de faire comprendre que la beauté a une histoire et que la représentation du corps obéit à des normes changeantes, des modes. On peut faire travailler les élèves sur la définition de cet idéal grâce aux textes de l'historien de l'art Joachim Winckelmann\* et à ceux du romancier Honoré de Balzac.

On peut relever les points communs de toutes les descriptions des héros masculins dans les nouvelles de Balzac (d'autres exemples semblables peuvent être choisis comme par exemple Eugène Rastignac dans le *Père Goriot*) et les comparer au texte de Winckelmann.

On peut aussi confronter ces textes avec les tableaux de cette première partie du dossier.

A partir de ces analyses, les élèves peuvent écrire une synthèse sur la beauté masculine au début du XIX<sup>e</sup> siècle et établir une comparaison avec des textes et des photographies de publicité actuelles.

#### WINCKELMANN

Dans la description de *l'Apollon du Belvédère\**, œuvre canonique de l'Antiquité, Winckelmann\* révèle sa conception de la beauté gracieuse du corps masculin.

« L'artiste a utilisé juste ce qu'il fallait de matière pour exprimer et rendre visible son intention... Un éternel printemps, comme celui qui règne aux Champs-Élysées, revêt sa ravissante masculinité, dans la maturité de l'âge d'une aimable jeunesse et joue avec de tendres caresses sur la fière structure de ses membres... Ni veine ni tendon ne réchauffent ni n'animent son corps, mais un esprit divin, qui l'irrigue avec douceur de son flux, circonscrit de sa plénitude toute sa silhouette. Sa fine chevelure comme les vrilles tendres et fluides d'une noble vigne, joue, animée d'un souffle léger, autour de sa tête divine (...) Ses muscles calmes, comme un verre fondu, soufflé en ondulations à peine perceptibles, se révèlent plus à la réflexion qu'à la vue. »

De même la description d'Antinoüs\* : « C'est l'image de la grâce d'une jeunesse ravissante et d'une beauté dans la fleur de l'âge, associée à une aimable innocence et à un charme paisible, sans aucune allusion à une quelconque passion qui pourrait troubler l'harmonie de toutes les parties et le calme juvénile de l'âme qui s'exprime ici. »

Cité par Édouard Pommier *Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*, Paris, 2003, p. 248-249

#### BALZAC

Pour Honoré de Balzac, Girodet est l'équivalent moderne de Raphaël. Balzac voulait atteindre "le genre d'Atala de Girodet en peinture" et il évoque très souvent le peintre dans son œuvre. Le tableau d'*Endymion* lui a servi de modèle pour décrire un certain nombre de ses personnages masculins. Ainsi dans la nouvelle *Bal de Sceaux*,

l'héroïne Mademoiselle Fontaine tombe amoureuse de Monsieur Longueville ainsi décrit :

« L'inconnu, rêveur et solitaire, légèrement appuyé sur une des colonnes qui supportent le toit, avait les bras croisés et se tenait penché comme s'il se fût placé là pour permettre à un peintre de faire son portrait. Quoique pleine d'élégance et de fierté cette attitude était exempte d'affectation. Aucun geste ne démontrait qu'il eût mis sa face de trois quarts et faiblement incliné sa tête à droite comme Alexandre, comme lord Byron, et quelques autres grands hommes dans le seul but d'attirer sur lui l'attention (...) Sa taille svelte et dégagée rappelait les belles proportions de l'Apollon. De beaux cheveux noirs se bouclaient naturellement sur son front élevé... Jamais la difficile Émilie n'avait vu les yeux d'un homme ombragés des cils si longs et si recourbés. La mélancolie et la passion respiraient dans cette figure caractérisée par un teint olivâtre et mâle. Sa bouche semblait toujours prête à sourire et à relever les coins de deux lèvres éloquents ; mais cette disposition loin de tenir de la gaîté révélait plutôt une sorte de grâce triste. »

Dans la *Vendetta* (dont l'histoire se déroule dans un atelier d'artiste), Ginevra l'héroïne prend des cours de peinture dans un atelier. Nous sommes en juillet 1815, après la défaite de Waterloo, au moment du retour des Bourbons et du règne de Louis XVIII. En raison des circonstances politiques, un jeune homme d'origine corse, blessé, se cache dans cet atelier. Mais Ginevra le découvre et un soir « elle quitta l'atelier en emportant gravée dans son souvenir l'image d'une tête d'homme aussi gracieuse que celle de l'Endymion, chef-d'œuvre de Girodet qu'elle avait copié quelques jours auparavant ». Quelques pages plus loin, Balzac fait du héros Luigi Porta une description précise :

« La beauté de l'inconnu, l'attrait naturel que lui prêtaient son attachement à l'empereur, sa blessure, son malheur, son danger même, tout disparut aux yeux de Ginevra ou plutôt tout se fondit dans un seul sentiment, nouveau, délicieux. (...) En ce moment, une obscurité douce enveloppait l'atelier ; mais un dernier rayon de soleil vint éclairer la place où se trouvait le proscrit, en sorte que sa noble et blanche figure, ses cheveux noirs, ses vêtements tout fut inondé par le jour (...) L'inconnu ressemblait ainsi à un céleste messager qui lui faisait entendre le langage de la

patrie et la mettait sous le charme des souvenirs de son enfance, pendant que dans son cœur naissait un sentiment aussi frais aussi pur que son premier âge d'innocence. »

Dans une autre nouvelle de Balzac, *Sarrasine* voici la description de Filippo, un des personnages secondaires de l'histoire :

« Filippo, frère de Marianina, tenait, comme sa sœur, de la beauté merveilleuse de la comtesse. Pour tout dire en un mot, ce jeune homme était une image vivante de l'Antinoüs, avec des formes plus grêles. Mais comme ces maigres et délicates proportions s'allient bien à la jeunesse quand un teint olivâtre, des sourcils vigoureux et le feu d'un oeil velouté promettent pour l'avenir des passions mâles, des idées généreuses. »

Vous pouvez retrouver ces textes en ligne sur le site Gallica <http://gallica.bnf.fr>

#### Honoré de Balzac

- Études de mœurs. 1er livre, Scènes de la vie privée. T.1, Le bal de Sceaux.
- Études de mœurs. 1er livre, Scènes de la vie privée. T.1, La Vendetta.
- Études de mœurs. 3e livre, Scènes de la vie privée. T.2, La Sarrasine.



## ANALYSE

### La posture

Peint en pied, Belley s'appuie avec une élégante nonchalance sur sa jambe gauche. Son visage est tourné de trois quarts, les yeux levés vers le ciel. L'indolence de son corps contraste avec la détermination de son regard.

### Le costume

Le costume porté par Belley est celui des représentants du peuple à la Convention nationale entre 1793 et 1795 : un large chapeau sombre empanaché de plumes de couleur bleu blanc rouge et un costume ceint d'une large écharpe tricolore. Seul l'anneau d'or qu'il porte à l'oreille droite signale une appartenance servile.

### Le buste

La tête de Belley est à hauteur d'un buste qui repose sur un piédestal. Il représente l'abolitionniste, l'abbé Guillaume Thomas François Raynal, célèbre pour ses idées égalitaires et anti-esclavagistes. Comme un modèle de buste antique, Raynal a le crâne entièrement chauve et l'expression grave.

### Le paysage

Limité par la mer et la ligne de l'horizon, le paysage représente les vertes montagnes de l'île de Saint-Domingue, pays de Belley.

## JEAN-BAPTISTE BELLEY, DÉPUTÉ DE SAINT-DOMINGUE, 1797

Toile H 1,59 m L 1,11 m Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon

Le Portrait de *Jean-Baptiste Belley* constitue la première représentation d'un homme noir montré dans la position et le costume d'un législateur politique occidental. L'ancien esclave Belley est en effet le premier député noir à siéger à la Convention.

### Un double portrait

Girodet représente deux êtres humains aux apparences opposées. Les deux têtes, à la même hauteur, émergent d'un axe commun et semblent se refléter l'une dans l'autre. Le peintre joue de l'opposition de deux couleurs, le noir et le blanc, en de nombreux endroits : la culotte de peau claire contre la main noire, le marbre veiné sombre contre le marbre blanc, le blanc de la cravate et le noir du visage, celui de la peau et le blanc de l'œil.

Le rendu de la peau noire est constitué de nuances dans un mélange de tons ardoise, cuivre, argent, gris. Il est comparable au socle de marbre sombre qui occupe près d'un quart du tableau. Veiné comme les mains de Belley, ce marbre reprend en écho les tonalités de la peau noire et accentue les effets visuels de la peinture.

Avec le buste de Raynal, Girodet montre que le blanc est fait de multiples reflets brun clair, ivoire, sépia et gris.

Bâtie sur un système d'antithèses, l'œuvre oppose sur un plan formel le noir et le blanc et sur le plan allégorique l'Africain et l'Européen, les colonies et la métropole, le moderne et l'Antique, le vivant et le mort, l'action et l'idée, la réalité et l'idéal...

## CONTEXTE

### Le contexte politique

On ignore tout des circonstances de la réalisation du portrait et il est peu probable que Belley lui-même en fut le commanditaire. En revanche, tout laisse à penser que ce portrait résulte de la volonté de Girodet. C'est la seule oeuvre de sa carrière où il traite directement un sujet politique : l'émancipation des Noirs.

### L'histoire de Jean-Baptiste Belley

Elle est caractéristique d'un destin forgé par les événements politiques de la période révolutionnaire.

Belley était né en 1747 à Gorée, au large du Sénégal, cette île était alors un haut lieu de la traite des Noirs. A une date inconnue, il fut amené en tant qu'esclave à Saint-Domingue, une possession française qui était devenue, grâce au commerce triangulaire, la plus riche des colonies des Amériques. C'est vers 17 ans, de par son engagement dans l'armée française, qu'il fut affranchi, puisque l'engagement était alors une voie de l'affranchissement. Il combattit en 1779 avec les troupes franco-américaines dans la guerre d'indépendance des États-Unis.

Avec la Révolution et ses bouleversements politiques, sa vie bascule. En 1793, il est élu député jacobin de Saint-Domingue à la Convention tout en continuant sa carrière militaire. Sa carrière politique se prolonge après la chute de Robespierre. Sous le Directoire, il siège au Conseil des Cinq-Cents jusqu'au 30 mai 1797. En 1797 il est nommé chef de la gendarmerie de Saint-Domingue.

Avec le Consulat et l'Empire, son destin change brutalement. En effet, dès 1801, Bonaparte dans des instructions secrètes rétablit de fait la hiérarchie blanche, l'ordre social de l'Ancien Régime et restaure la traite des Noirs. Les habitants de l'île se révoltent. Pierre-Toussaint Louverture (1743-1803), ancien esclave et général de la République, prend le titre de gouverneur à vie. En réponse, Bonaparte, premier Consul, envoie un corps expéditionnaire et Belley en fait partie. Toussaint Louverture rend les armes en mai 1802. Il est arrêté et déporté en France où il meurt en 1803. Le même sort est réservé à Belley qui, arrêté, est incarcéré en 1802 à la citadelle de Belle-Ile-en-mer où il meurt le 6 août 1805.

En 1797, au moment où Girodet peint son portrait, Belley n'est plus député. Le costume qu'il porte dans le tableau est celui des représentants du peuple à la Convention entre 1793 et 1795 et non celui du Directoire en 1797. Si Girodet choisit cette époque de la Convention, c'est

qu'elle constitue une date historique pour la cause abolitionniste. En effet, c'est en 1794 que la Convention déclare :

« *L'esclavage des nègres est aboli dans toutes les colonies ; en conséquence, elle décrète que tous les hommes sans distinction de couleur, domiciliés dans les colonies, sont citoyens français et jouiront de tous droits assurés par la constitution.* »

Belley prononce le discours inaugural de cette séance et ce moment constitue l'apogée de sa carrière et de sa vie.

### Le buste de l'abbé Raynal

Le second personnage représenté copie le buste en marbre réalisé par Jean-Joseph Espercieux en 1796, année de la mort du philosophe Raynal. L'abbé François Raynal (1713-1796) était connu dans l'Europe entière pour avoir publié clandestinement une *Histoire philosophique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes*, datée de 1770. L'ouvrage est la première compilation à caractère encyclopédique de l'histoire des colonies. Il s'inscrit dans la philosophie des Lumières et Diderot lui prêta sa plume. Il prend délibérément position contre l'esclavage, en faveur de l'égalité. Interdit en France à partir de 1780, il fut souvent réédité tandis que Raynal dut s'exiler. Raynal comme Voltaire ou Rousseau était considéré de son vivant comme un des pères de la Révolution. Cependant, pendant la Révolution, Raynal prit dès 1791 ses distances avec l'évolution des événements et dénonça la Terreur en 1793. A sa mort, Raynal cumulait deux titres de gloire, celui de l'anti-esclavagisme et celui de sa dénonciation de la Terreur. Avec ce tableau, Girodet rend hommage à la figure de ce philosophe.

### La réception de l'oeuvre

Quand le tableau fut exposé au Salon, un critique contemporain écrivit : « *C'est un des tableaux les plus savamment peints que je connaisse : je conseille à plusieurs artistes d'interroger ce tableau ; il fera leur désespoir ou leur génie. J'irai souvent rêver devant ce portrait. Que d'objets sublimes ! Raynal, la liberté des nègres et le pinceau de Girodet.* »

Au <sup>xx</sup>e siècle, l'oeuvre a été interprétée par la critique américaine qui souligne la dimension érotique et raciste du portrait. Cependant, comme le souligne Sylvain Bellenger, on ne peut comprendre la représentation du corps de Belley et notamment ses organes sexuels proéminents que dans le contexte de catégorisation raciale typique de l'esprit scientifique du <sup>xviii</sup>e siècle et dans l'esthétique du beau idéal.

**La portée de l'oeuvre**

Le tableau de Belley suggère cependant une pluralité de lectures dont une des plus importantes est d'ordre artistique. Girodet en 1817 explique un des enjeux du tableau :

« *Tous les peuples de l'Europe représentent le démon avec une peau noire, tandis que les Éthiopiens donnent à leurs mauvais génies un visage blanc ; on peut donc penser assez vraisemblablement que la figure la plus étrangement originale j'ai presque dit la plus ridicule, la plus effrayante même aux yeux non encore dépaysés d'un nègre de l'Abyssinie ou d'un Tartare Calmouk, serait par exemple celle de l'Apollon du Belvédère.* »

Girodet fait ainsi un tableau d'histoire dans lequel il peint « *le plus grand et le plus imaginatif portrait d'un révolutionnaire vivant.* » (Thomas Crow).

Girodet peint non seulement une oeuvre aux qualités remarquables mais aussi ose un éclatant portrait d'un ancien esclave noir. De ce point de vue, il fait accéder son modèle à une dignité longtemps réservée à une élite de la fortune ou de la culture.

**Quelques dates sur l'abolition de l'esclavage**

- **1789** Déclaration des droits de l'homme et du citoyen. Ce texte ignore le problème des esclaves dans les colonies.
- **1791** L'Assemblée par décret du 15 mai donne l'égalité "aux libres de couleur nés de père et de mère libre". En réaction à cette mesure, une guerre civile éclate dans l'île de Saint-Domingue où 50000 esclaves se soulèvent.
- **4 avril 1792** Sous la pression des événements, Brissot et les Girondins font voter une loi octroyant les droits civils et politiques à tous les citoyens libres indépendamment de la couleur de leur peau.
- **1793** Après la proclamation de la République, la Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen dans sa version de l'an I abolit l'ordre ancien en stipulant à l'article 18 : « *Tout homme peut engager ses services, son temps ; mais il ne peut se vendre, ni être vendu ; sa personne n'est pas une propriété aliénable. La loi ne reconnaît point de domesticité ; il ne peut exister qu'un engagement de soins et de reconnaissance, entre l'homme qui travaille et celui qui l'emploie.* »
- **4 février 1794** La Convention déclare : « *L'esclavage des nègres est aboli dans toutes les colonies ; en conséquence, elle décrète que tous les hommes sans distinction de couleur, domiciliés dans les colonies, sont citoyens français et jouiront de tous droits assurés par la constitution.* »
- **1801** Sous l'Empire, Napoléon élabore un plan dans lequel tous les Noirs et les Métis, qu'ils soient opposés à l'armée consulaire comme Toussaint-Louverture ou qu'ils la servent comme Belley, sont désarmés et neutralisés par l'arrestation ou l'exécution. Les mêmes instructions stipulaient : « *on réorganisera la gendarmerie. Ne pas souffrir qu'aucun noir ayant eu le grade au-dessus de Capitaine reste dans l'île.* »
- **1802** Bonaparte rétablit officiellement l'esclavage.
- **1804** Indépendance de Saint-Domingue.
- **27 avril 1848** Abolition de l'esclavage dans les colonies françaises.



Site du musée The Minneapolis Institute of Arts <http://www.artsMIA.org>

## ANALYSE

Le format précieux, la carnation subtile, le coloris enchanteur aux teintes chaudes dérivées de l'or, séduisent le regard. Sous cette représentation au premier abord flatteuse - chair lisse, lumière raffinée, cadre luxueux - transparaissent la noirceur et l'ignominie.

### Description

- Danaë est assise sur un lit de bois mal équarri. Elle observe l'or qui s'accumule dans une draperie bleue. De grosses pièces frappées à l'effigie d'une bête à cornes tombent du ciel au travers d'une toile que tisse une araignée.
- A droite de Danaë, un cupidon nu au visage de petite fille porte les mêmes boucles d'oreilles que Danaë.
- Un second cupidon est occupé à parer avec des plumes de paon la queue d'un dindon.
- Contre le matelas, une colombe ensanglantée porte un collier avec la devise " fidelitas ". Une pièce d'or a brisé ses ailes. Sa compagne a rompu le ruban qui les liait à leur perchoir doré et s'est envolée. Sur son collier, on lit la devise " Constancia ".
- Sous le lit, une tête de satyre se lèche les babines, un oeil aveuglé par un louis d'or.
- A côté, un rat dévore un appât et s'est laissé prendre dans une souricière.
- Au pied de Danaë, un feu consume le rouleau manuscrit du texte de Plaute *Asinaria*.
- Derrière Danaë, un photophore porte un autel où des papillons se brûlent les ailes à sa flamme.

## MADemoiselle LANGE EN DANAË, 1799

Toile H 0,648 m L 0,54 m Minneapolis, The Minneapolis Institute of Arts

*Mademoiselle Lange en Danaë* est un portrait satirique d'une actrice en vogue sous le Directoire. Celle-ci avait commandé au peintre un portrait qu'elle avait ensuite refusé car il ne lui plaisait pas. Furieux, Girodet avait repris son tableau, le lui avait renvoyé en morceaux et peignit cette allégorie.

### Décryptage

La ressemblance de Danaë avec Mlle Lange est certaine. L'iconographie du tableau est rattachée à la biographie galante du modèle et construit une image qui se déchiffre comme un rébus.

- La pluie d'or caractérise l'avidité de Mlle Lange.
- Le cupidon féminin du tableau serait sa fille Palmyre.
- Le dindon serait Michel Simons, son époux identifiable par sa bague passée au doigt ; certains contemporains l'ont même reconnu dans les traits humanisés du volatile.
- Fidélité et constance ne sont pas les valeurs maîtresses de Mlle Lange.
- Le satyre au regard aveuglé par l'or pourrait être un de ses amants, le comte de Beauregard. Ce masque se décrypte comme une charade : « le trop beau regard. »
- Le rat pris au piège indique le sort réservé aux gens qui approchent Mlle Lange.
- La foudre de Jupiter enflamme *La Comédie de l'âne*, pièce satirique de Plaute (II siècle av. J.-C.) qui raconte l'histoire d'un jeune homme demandant à son père de lui financer son amour pour une courtisane, souhait auquel le père accède à condition qu'il puisse passer un moment avec elle. Allusion à la relation entre le père de Michel Simons et Mademoiselle Lange.
- L'autel sacrifie au culte de l'argent les papillons courtisans de Mlle Lange, qui ne fait que peu de cas des valeurs domestiques.

Les médaillons du cadre déclinent la vanité, la cupidité, la duplicité et le ridicule.

### Les sources littéraires

Danaé est un personnage mythologique dont l'histoire figure dans *Les Métamorphoses* d'Ovide. Elle était la fille unique d'Acrisios, roi d'Argos, et un oracle lui avait prédit "tu n'auras pas de fils et ton petit-fils te tuera". Pour prévenir le destin, Acrisios enferma Danaé dans un donjon et la fit garder par des chiens féroces. Mais malgré ces précautions, Danaé fut séduite par Zeus qui se transforma pour cela en pluie d'or. Danaé donna naissance à Persée. Après de nombreuses aventures, Persée tua son grand-père et réalisa ainsi la prophétie. Le mythe de Danaé représenté souvent en peinture (Le Corrège en 1530, Titien en 1554, Rembrandt en 1636... ) était familier à Girodet qui l'avait déjà traité l'année précédente dans un décor de l'hôtel Gaudin. Cependant *La nouvelle Danaé*, portrait satirique de Mademoiselle Lange, avait un tout autre contenu.

### Un tableau vengeance

A travers ce tableau, véritable "biographie de l'insulte", Girodet attaquait son époque, "monde cynique de parvenus" dont Mlle Lange était un symbole. Réquisitoire contre la société du Directoire, il dénonce, à travers l'image de la courtisane moderne, "nouvelle Danaé", la corruption des possédants, bourgeoisie enrichie dans des trafics divers.

En cela, il rejoignait tous ceux qui croyant encore à l'égalité et à la vertu républicaine, étaient révoltés par la frivolité triomphante du Directoire. Sans partager les convictions de Gracchus Babeuf (1760-1797) et du parti des Égaux très actif dans les années 1795-1797, Girodet dénonçait par cette oeuvre érudite la "République du veau d'or". C'est cette interprétation qui fut donnée par ses contemporains. Ainsi lit-on dans l'article du *Journal du Mois* consacré à l'exposition du Salon de peinture de 1799 :

« peut-être le mépris public qui depuis longtemps fait justice de certains riches et des parvenus quand ils joignent l'insolence à l'immoralité devait il suffire au ressentiment de Girodet. (sic) (...) Mais il faut convenir que le tableau est plaisant que ce n'est pas la faute de l'artiste si l'on trouve de la vérité dans l'allégorie. »

### La réception du tableau

L'oeuvre fit scandale comme en témoigne la duchesse d'Abrantès qui indique :

« Ce tableau était placé à l'angle à gauche de la porte qui mène aujourd'hui à la seconde galerie de l'Exposition mo-

derne. Dès qu'il parut, tous les autres tableaux furent désertés ; on s'étouffait devant celui-ci. Il a exercé la plume de tous les journalistes. »

L'histoire de ce tableau ne s'arrête pas là puisqu'en 1829 elle inspirait à Balzac la dernière scène de sa nouvelle *La Maison du chat-qui-pelote*.

### La portée de l'oeuvre

La violence de la vengeance a immédiatement pris le pas sur la réception esthétique du tableau. Au-delà du scandale, l'oeuvre est remarquable par la précision du dessin digne d'un miniaturiste, sa facture lisse et son fini classique. De ce point de vue, elle est à rapprocher de la *Danaë* conservée à Leipzig et des *Saisons* d'Aranjuez. Toutes ces images de la grâce mettent en scène des allégories.

Ce tableau signale aussi Girodet une nouvelle fois comme un artiste cultivé, un artiste érudit capable d'accumuler les références pour mieux servir son propos, ici une vengeance doublée d'une satire sociale, tout en faisant preuve d'une grande originalité. L'oeuvre était aussi la première d'un genre, une peinture d'histoire accumulant jusque l'étourdissement les références symboliques, biographiques et littéraires.



Girodet, Mademoiselle Lange en Danaë 1799 Minneapolis, Minneapolis Institute of Arts



## ANALYSE

### Une composition en bas relief

Deux groupes antagonistes s'affrontent. Venant de la gauche, des Français : les grenadiers à pied avec leurs bonnets et leurs uniformes aux couleurs de la République ; les grognards en casque de cuivre recouverts de peau de panthères. A droite, les combattants, Turcs, Arabes, Mamelouks et Africains.

### Les figures

#### Le hussard en “ grande tenue ”

Seule figure isolée de la composition, l'assaut de ce soldat semble comme fixé par un instantané. Il s'élance depuis la gauche. Sa jambe gauche prolonge son bras droit qui brandit un sabre. Il porte la culotte rouge vermillon, moulante des hussards de la fin du XVIIIe siècle et de l'Empire. A son côté gauche, le fourreau courbe de son sabre prolonge la dynamique du bras levé.

#### L'Africain agenouillé

Il tient la tête coupée d'un hussard aux cheveux blonds nattés.

#### L'esclave maure colossal

La diagonale de son corps nu répond à celle du hussard. Elle contraste avec la luxueuse mollesse du mamelouk évanoui que l'esclave retient du bras.

#### Le jeune mamelouk

Son visage est d'une pâleur mortelle. Luxueusement vêtu, il porte la seule arme immaculée de toute la scène ; toutes les autres sont tachées de sang.

Les trois figures groupées de l'Africain, de l'esclave maure et du mamelouk illustrent la multiplicité raciale du Caire.

## LA RÉVOLTE DU CAIRE, 1810

Toile H 3,39 m L 5,07 m Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon

La révolte du Caire est un épisode sanglant de l'expédition d'Égypte. Après s'être emparé d'Alexandrie et avoir vaincu les Égyptiens à la bataille des Pyramides le 21 juillet 1798, Bonaparte rentre au Caire désertée par les autorités mamelouks. Mais les Égyptiens se soulèvent et l'une des révoltes les plus meurtrières fut celle du Caire, le 21 octobre 1798.

### Le lieu

En haut de la toile, à droite, un escalier droit se termine par une colonne dont on n'aperçoit que la base en forme de chapiteau. A gauche, l'architecture et le minaret dans le lointain du ciel évoquent la grande mosquée du Caire Al-Azhar, lieu où se déroule cette tragédie.

### Les études

Aucune œuvre de Girodet n'est documentée par autant de dessins et d'esquisses. Le peintre disposait de nombreux modèles mamelouks et il a composé son tableau en étudiant chacun des personnages combattant, s'enfuyant ou mourant qu'il a ensuite confondus dans la foule.



Girodet, Oriental debout, renversé (étude dessinée pour *La Révolte du Caire*) Paris musée du Louvre

## CONTEXTE

### L'histoire représentée

L'insurrection est mal connue et seuls quelques témoins oculaires en ont rendu compte. Parmi eux, figure le général Desaix dont les mémoires publiées en 1881 indiquent : « *Les Français massacrés s'élevaient au chiffre de 400 tués, on comptait autant de blessés. Le général Dupuy avait péri ainsi qu'un aide de camp du général en chef. Environ un millier de Turcs paya de sa vie cet attentat.* » L'épisode est aussi connu par une relation largement postérieure à l'évènement, celle du célèbre écrivain Alexandre Dumas, fils du général Dumas qui participa à l'expédition d'Égypte et fut un des protagonistes de la révolte du Caire.

### Une commande de Napoléon

Ce tableau est une commande de Napoléon. En 1800, le palais des Tuileries était une des résidences de Bonaparte alors premier consul. Bonaparte demanda à Percier et Fontaine\* de restaurer la Galerie des Ambassadeurs datant du XVII<sup>e</sup> siècle et de faire réaliser pour l'orner une suite de huit tableaux relatant l'ascension du consul et ses victoires militaires. A cette date, Girodet avait déjà réalisé pour lui un portrait, *Bonaparte en costume civil de premier consul* et *L'Apothéose des héros français morts pour la patrie pendant la guerre de la liberté*. Girodet devait faire initialement un seul tableau, *La remise des clefs de Vienne*. Cette œuvre, achevée et présentée au Salon de 1808 en même temps que les sept autres, fut la seule qui plût à Napoléon. L'empereur ordonna notamment que celle de Guérin, *L'Empereur pardonnant aux Révoltés du Caire*, soit retirée et remplacée par une autre représentant la révolte du Caire ou un sujet plus analogue à l'occupation de la ville. C'est à Girodet que Vivant Denon\* passa commande en 1809 du nouveau tableau représentant la Révolte du Caire.

Le tableau de Girodet est peint en 1810, soit une dizaine d'années après les faits. A cette date, Napoléon devenu empereur depuis six ans, a mis en place un régime autoritaire et répressif. Girodet est alors très réservé vis-à-vis de la politique impériale. Par ailleurs, la connaissance de l'Égypte s'est modifiée grâce aux travaux réalisés par les savants qui faisaient partie de l'expédition d'Égypte. Ainsi, son ami Larrey a publié en 1803 sa *Relation historique et chirurgicale de l'expédition de l'armée d'orient*. En 1809, Vivant Denon\* commence la publication de *Description de l'Égypte*, un ouvrage qui était dans la bibliothèque de

Girodet à sa mort. C'est dans ce contexte qu'il faut examiner le tableau. Contrairement aux autres artistes, Girodet n'a pas été contraint d'obéir à l'administration impériale et de respecter une documentation précise des faits puisque celle-ci n'existait pas.

### Une œuvre inspirée de sources antiques

L'œuvre fait la part belle à l'imagination, notamment pour la peinture des personnages. Elle se réfère à un contexte artistique précis que Girodet a expliqué dans ses poèmes, celui du beau idéal inspiré de l'Antique. Le tableau se signale par la multiplicité des nudités dont celle centrale de l'esclave maure, une « invention esthétique » du peintre, loin de la vérité historique puisque les Arabes ne combattaient pas nus. La nudité donne accès à l'Antique et Girodet s'inspire des récits sculptés de la colonne Trajane ou de l'arc d'Antonin. Bien qu'étant un combat contemporain, l'œuvre s'inscrit dans un genre, celui de la peinture des batailles, le grand genre celui de Jules Romain, de Rubens et de Le Brun. Pour l'invention de ses figures, Girodet se sert de références littéraires et poétiques puisées dans *La Jérusalem délivrée* du Tasse et dans l'épisode de Nisus et d'Euryale de l'*Énéide* de Virgile. Quant à leur traitement, il relève de la théorie de l'expression des passions. Girodet s'en explique en faisant un parallèle entre la poésie et la peinture (*Ut pictura poesis*\*) dans un de ces poèmes, *Les Veillées* : « *trop souvent le poète, en chantant les combats en retrace à l'esprit les hideux résultats... mais loin de vos pinceaux ces détails de carnage ! Montrez moi ces guerriers qui, forts de leur courage, au devant du péril s'élancent sans pâlir ou d'autres que la peur en désordre fait fuir...* »

### La réception de l'œuvre

La critique fut partagée. Certains déplorèrent l'exagération des poses et des expressions, d'autres la confusion de l'ensemble tandis que Stendhal écrivit :

« *Figure-toi un nid de vipères qu'on découvre en changeant de place un ancien vase, on a peine à suivre le même corps, si on regarde longtemps, il fait aller les yeux. Voilà l'effet de la Révolte du Caire. Du reste, deux ou trois têtes superbes de fureur. C'est l'A,B,C de l'expression.* »

En revanche, l'opinion de Delacroix bien que succincte, est plus favorable : « *plein de vigueur : grand style* » note-t-il dans son journal. L'impératrice Marie-Louise, obligée de contempler l'œuvre aux Tuileries, manifesta « *beaucoup de répugnance* » pour la nudité du Maure.

Avec la *Révolte du Caire*, Girodet entendait rivaliser avec les *Pestiférés de Jaffa* de Gros qui avait rencontré un grand succès au Salon de 1804 et pour lequel il avait composé un long poème ou avec la *Bataille d'Aboukir* exposé en 1806, autre tableau de Gros, que Girodet admirait.

L'objectif ne fut pas vraiment atteint si l'on en juge par le rapport que fit Denon à l'Empereur : « *Girodet a montré cette fierté de dessin qui le caractérise. Le sujet prêtait à l'effet par les costumes, par les armes et par les personnages de tous les pays et de toutes les couleurs. Tout cela est bien exprimé et rendu avec énergie ; mais emporté peut-être par son sujet, il a outrepassé le mouvement d'une révolte et la colère des révoltés, trompé par son esprit et son ardente imagination, sa composition reste sans effet et n'obtiendra pas le succès que l'on est en droit d'attendre et que l'on exigera désormais de son grand talent.* »

Au XXe siècle, l'historiographie anglo-saxonne a mis l'accent sur la figure du esclave maure qui soutient le jeune Bey agonisant et y a vu comme Thomas Crow « *une image passionnée d'attachement homosexuel jusque dans la mort.* »

### La portée de l'œuvre

L'écrasement de la révolte par les Français est le véritable sujet du tableau. Se combattent les soldats français anonymes contre une foule de combattants mamelouks tout aussi anonyme. Il ne s'agit pas d'une bataille où s'affrontent des personnages célèbres. Jean Baptiste Boutard, journaliste au *Journal de l'Empire* résume parfaitement le sujet quand il écrit :

« *La révolte inutile d'une poignée de barbares est un événement sans importance dans une histoire toute remplie d'exploits qui ont réglé le sort du monde.* »

Par ce sujet neuf, l'œuvre est d'une grande modernité ; elle met en scène la souffrance d'anonymes, le terrible de la guerre et anticipe sur les guerres du XXe siècle. Allégorie de la révolte et de la souffrance, elle évoque directement le *Dos de Mayo* peint par Goya en 1814, ou *Guernica* de Picasso en 1937.

D'un point de vue stylistique, Girodet pour cette œuvre utilise tous les principes académiques tel que la composition en frise, le nu idéal, l'expression des passions, mais les outrepassé. Par l'excès, il charge l'œuvre d'un souffle, d'une énergie en rupture avec les modèles antiques et davidien. Il fait exploser le genre qu'il illustre, la peinture d'histoire. Cette transformation par la démesure est l'acte de naissance du romantisme\*.

On comprend donc pourquoi cette œuvre excessive ne pouvait pas être une œuvre de propagande au service du pouvoir impérial.



Girodet, *La Révolte du Caire* (esquisse préparatoire) 1810 Chicago, The Art Institute of Chicago

## COMPARER DES ŒUVRES

**LA RÉVOLTE DU CAIRE (ESQUISSE PRÉPARATOIRE)  
GIRODET (1810)  
LA RÉVOLTE DU CAIRE, GIRODET (1810)**

Approcher les processus de création en constatant et en analysant les changements que le peintre apporte entre esquisse et tableau final. Constaté que le réalisme est chaque fois repoussé au bénéfice de l'idéal.

## De l'esquisse ... au tableau

<b>Le visage du hussard</b> s'inspire des traits du général Dumas, véritable héros de cette insurrection ; son visage métissé rend moins évident l'antagonisme physique entre les forces françaises et les forces égyptiennes.	Une inimitié entre le général Bonaparte l'a écarté de la composition finale. Le hussard est un polonais du nom de Sulkowski dont le baron Larrey possédait un portrait et qui a du servir de modèle à Girodet.
<b>La couleur de la veste du hussard</b> est rouge avec un essai de blanc sur la manche.	La veste passe au blanc dans le tableau final angélisant ainsi le hussard.
<b>La tête décapitée</b> tuméfiée est présentée de trois-quarts. Le sang ruisselle.	La tête adoucie est placée de face. Un drap bleu couvre la blessure. La modération des images de l'horreur relève de la théorie académique de l'expression des passions en peinture.
<b>Le sexe de l'esclave</b> maure est visible.	Le sexe est masqué pour répondre à la pudeur de l'impératrice Marie-Louise.

**LA RÉVOLTE DU CAIRE, GIRODET (1810)  
LES PESTIFÉRÉS DE JAFFA, ANTOINE-JEAN GROS (1804)**

Faire réfléchir les élèves sur la question suivante : en quoi le tableau de Gros est une œuvre de propagande napoléonienne alors que celui de Girodet ne l'est pas ?

## Les représentations de l'épopée napoléonienne

Cet épisode de révolte et de résistance à l'occupation des troupes françaises est moins connu que l'émeute antifrançaise qui se passe en Espagne en 1808 et que Goya a immortalisé par le *Dos de Mayo* et le *Tres de Mayo* (1814).

Est-ce parce que le tableau de Girodet est ambigu ? Cette allégorie de la violence ne permet pas vraiment de distinguer les vainqueurs des vaincus.

Le tableau de Girodet peut être comparé avec le tableau de Gros, *Les Pestiférés de Jaffa*, qui relate un autre épisode de la campagne d'Égypte. Alors qu'il passait à Saint-Jean-d'Acre, Bonaparte fut confronté à une épidémie de peste qui toucha son armée et les habitants de la ville. En 1804, Jean-Antoine Gros fut chargé par Napoléon de représenter l'épisode. Cette œuvre est, comme la *Révolte du Caire* de Girodet, une œuvre de commande.

Pour chaque œuvre, on peut comparer le sujet, les personnages, le décor, les symboles éventuels, l'organisation du tableau et la représentation des vainqueurs et des vaincus. On peut repérer les héros de la scène, observer leurs attitudes respectives et les comparer.



Antoine-Jean Gros, *Les Pestiférés de Jaffa* 1804 Paris, musée du Louvre

## CROISER DES DOCUMENTS

**TÉMOIGNAGES, REPRÉSENTATION ET HISTOIRE  
 ABD-AL-RAMAN-AL JABARTÎ ET ALEXANDRE DUMAS  
 LA RÉVOLTE DU CAIRE, GIRODET (1810)**

Pour éclairer l'évènement, la révolte, on peut faire analyser deux textes de statut différent : l'un est celui d'un témoin oculaire, Abd-al-Raman-al Jabartî ; l'autre est celui d'un romancier, Alexandre Dumas ; l'un est un notable Égyptien qui appartient au camp des vaincus ; l'autre est le fils d'un général français victorieux.

**ABD-AL-RAMAN-AL JABARTÎ**

« Une grande foule s'était rassemblée à Al-Azhar. C'est alors qu'arriva Dupuis avec un groupe de cavaliers, de soldats, de dragons. (...) Quand il se trouva face à cette foule, il eut peur. (...) Les rues étaient bondées de gens. Les manifestants l'aperçurent et se jetèrent sur lui et le blessèrent grièvement, un grand nombre de cavaliers, de soldats et de gardes furent tués. Le peuple dépassa les bornes s'adonnant à tous les excès, malmenant les gens, les maltraitant, pillant et volant à qui mieux mieux. Le quartier de Janwaniyaya fut attaqué : les maisons des chrétiens syriens et grecs furent dévastées ainsi que celles de leurs voisins musulmans. (...) Le chef français envoya aux Chiekhs un message, mais ceux-ci ne répondirent pas. Il attendit jusqu'à l'après midi. La situation était alors au paroxysme. Le canon tonnait ; des boulets tombaient dans les maisons et dans les rues. C'était surtout la mosquée d'Al-Azhar qui était visée. Elle était bombardée ainsi que le quartier qui l'entourait où se tenaient des manifestants. (...) Ce n'est qu'après la capitulation des rebelles au cours de la nuit que les Français pénétrèrent dans la ville comme un torrent à travers les rues et les ruelles, sans rencontrer d'obstacle. On aurait dit des diables. (...) Ils entrèrent ensuite dans la mosquée d'Al-Azhar à cheval. (...) Ils saccagèrent les salles attenantes et les dépendances, brisèrent les lampadaires et les veilleuses, brisèrent les coffres à livres appartenant aux étudiants aux pensionnaires ou aux écrivains publics. Ils s'emparèrent de tout ce qu'ils trouvèrent vases, plats, effets divers qui avaient été disposés dans les placards et les armoires. Ils jetaient au rebut les livres et les volumes du Coran y marchant dessus avec leur chaussures ; ils souillèrent les lieux d'excréments, d'urine et de crachats. »

Abd-al-Rahman-al-Jabartî, *Journal d'un notable du Caire durant l'expédition française, (1798-1801)*, Albin Michel, 1979, cité dans le catalogue de l'exposition Girodet.

**ALEXANDRE DUMAS**

« Le 21 octobre, à huit heures du matin, la conspiration éclata à la fois sur les points, depuis Syène jusqu'à Alexandrie. Mon père était malade et encore couché, lorsque Dermoncourt se précipita dans sa chambre en criant : "Général, la ville est en pleine insurrection ; le général Dupuis vient d'être assassiné ! A cheval, à cheval !

Mon père ne se fit pas répéter la nouvelle à deux fois. Il connaissait la valeur du temps en pareille circonstance ; il sauta à peu près nu sur un cheval sans selle, prit son sabre, et s'élança dans les rues du Caire, à la tête de quelques officiers qu'il avait autour de lui. (...) Il parvint à se trouver à la tête d'une soixantaine d'hommes. On sait l'admiration qu'avait inspiré aux Arabes la beauté herculéenne de mon père. Monté sur un grand cheval de dragon qu'il maniait en cavalier consommé, offrant sa tête, sa poitrine et ses bras nus à tous les coups, s'élançant au milieu des groupes les plus acharnés, avec cette insouciance de la mort qu'il avait toujours eue, mais que redoublait en cette circonstance l'espèce de spleen dont il était atteint, il apparut aux Arabes comme l'ange exterminateur à la flamboyante épée. En un instant, les abords de la Trésorerie furent balayés, les Turcs et les Arabes sabrés, Estève délivré. La journée se passa en luttes continues et acharnées. (...) La nuit interrompit le combat. (...) Au lever du soleil, la révolte vivait encore, mais les révoltés étaient perdus. Bon nombre d'entre eux et surtout les principaux chefs, s'étaient réfugiés dans la grande mosquée. Mon père reçut l'ordre d'aller les y attaquer et de frapper ainsi au cœur ce qui restait de l'insurrection. Les portes furent brisées à coups de canon et mon père lançant son cheval au grand galop, entra le premier dans la mosquée. Le hasard fit qu'en face de la porte, c'est-à-dire sur la route que parcourait dans sa course le cheval de mon père, se trouvait un tombeau élevé de trois pieds, à peu près. En rencontrant cet obstacle, le cheval s'arrêta court, se cabra, et laissant retomber ses deux pieds de devant sur la tombe, demeura un instant immobile, les yeux sanglants et jetant la fumée par les naseaux. L'ange ! l'ange ! crièrent les Arabes. Leur résistance ne fut plus que la lutte du désespoir chez quelques-uns, mais chez la plupart la résignation au fatalisme. »

Alexandre Dumas, *Mes Mémoires*, Paris, 1863, t.1, p. 162-166.



## ANALYSE

### Les figures

Au centre du tableau, Ossian, vieux barde aveugle, accueille les généraux au paradis. La composition est organisée en trois zones : à droite les figures historiques, à gauche les figures poétiques et en haut les figures allégoriques.

#### Figures historiques

Des treize généraux morts récemment, trois combattants de la campagne d'Égypte figurent à une place principale, Desaix, Kléber et Caffarelli... Comme dans *Endymion*, le personnage principal n'est pas directement représenté. La présence de Bonaparte n'est que discrètement évoquée dans le tableau. Il se trouve en plein centre de la composition, avec son portrait sur la pipe qu'un soldat a attachée à son chapeau. Le peintre lui rend un second hommage sur le sabre du dragon qui transperce la tête monstrueuse de Starno situé sur le côté gauche du tableau. Il porte l'inscription : *"ce sabre d'honneur m'a été offert par le général Bonaparte."*

#### Figures poétiques

Toute la partie gauche, dans une lumière dorée, est occupée par les héros de l'épopée ossianique. Les femmes des héros, Malvina et Evirallina ; tout en bas de la toile, un dragon français lutte contre Starno, roi de Lochin et ennemi de Fingal. Starno symbolise l'Angleterre qui n'est pas encore acquise à la paix continentale. Au centre, Ossian est entouré d'Oscar, Fingal, Cuchulainn, Combal.

## L'APOTHÉOSE DES HÉROS FRANÇAIS MORTS POUR LA PATRIE PENDANT LA GUERRE DE LA LIBERTÉ, 1802

Toile H 1,925 m L 1,840 m Musée national des Châteaux de Malmaison et Bois-Préau

Peint pour le salon de Joséphine au château Malmaison, à Rueil-Malmaison, ce tableau est une des principales peintures attestant la vogue des poèmes d'Ossian qui a touché tous les arts en Europe. Rendant hommage au goût du général pour les poésies d'Ossian, Girodet imagine dans cette toile, saturée à l'excès, l'arrivée des généraux français morts sur les champs de bataille de la république, au paradis d'Odin, le père d'Ossian.

### Figures allégoriques

Dans la partie supérieure, l'aigle de l'Empire germanique s'enfuit devant le coq français et la figure de la victoire.

Ce mélange de portraits de personnages contemporains, de personnages diaphanes issus de poèmes d'Ossian et de figures allégoriques, confère à l'œuvre un caractère baroque. Cette combinaison de références historiques, poétiques et allégoriques suivait le type de représentations royales du XVII<sup>e</sup> siècle.

### Représenter l'immatériel

Girodet tente de représenter l'immatérialité.

Les fantômes, les ombres qui peuplent le paradis d'Ossian ont la forme des corps mais en ont perdu la substance. Les ombres des généraux français qui accèdent à ce paradis sont certes des portraits reconnaissables mais ils semblent envahis par un gris de poussière presque transparent, montrant que leur âme n'est que le souvenir de leur corps.

Une transparence extraordinaire baigne l'ensemble de la composition, d'une irréalité mystérieuse comme celle des rêves. Aux deux angles du tableau brille une étoile, comme si toute la scène se déroulait dans la stratosphère.

## CONTEXTE

### Le mythe d'Ossian

Vers 1750, Macpherson, un poète écossais, imposteur de génie, composa une épopée qu'il fit passer pour celle d'un poète celte du III<sup>e</sup> siècle. Dans cette épopée, Ossian, fils d'un roi d'Irlande vivant au III<sup>e</sup> siècle, appartenait à la caste des Bardes et récitait ses poèmes en s'accompagnant d'une harpe. Exotisme, bizarrerie, irrationnel ont contribué au succès immense de ces poèmes en Europe. Ils cristallisent une sensibilité nouvelle, première étape d'une épopée romantique. En France, les poèmes d'Ossian rencontrèrent aussi un grand succès. Le fait que Bonaparte les appréciait contribua à cet engouement.

En 1800, beaucoup croyaient encore à l'existence d'Ossian et jugeaient ses poèmes égaux voire supérieurs à ceux de la Grèce archaïque, c'est-à-dire Homère et Hésiode. La Grèce restait alors une référence absolue et le fait qu'un barde celte soit loué pour la modernité de sa poésie, la pureté de ses vers qui mettaient en scène des dieux et des héros nordiques dans un univers marqué par les esprits et le songe, montre une évolution des sensibilités. C'est en effet vers cette date que se manifestent les débuts d'une remise en question des références néo-classiques et de l'Antiquité de Winckelmann\*. Girodet possédait une édition des poésies d'Ossian qu'il connaissait depuis son séjour italien. Et c'est, semble-t-il, dès cette époque qu'il réalisa ses premières esquisses ossianiques. Ces dessins lui servirent à réaliser le tableau destiné au premier Consul.

### Une allégorie politico-militaire

En 1801, Girodet reçoit de Charles Percier et Pierre-François Fontaine\* la commande d'un tableau destiné à décorer un salon du château de la Malmaison. Gérard fut chargé lui aussi de peindre pour la Malmaison un tableau devant faire pendant à celui de Girodet, *Ossian conjurant les esprits*.

Le tableau de Girodet peut être lu comme un hommage à Bonaparte, le chef vainqueur, puisqu'il a représenté treize généraux des campagnes napoléoniennes. Tous étaient victorieux et tous étaient morts depuis peu comme par exemple Kleber et Desaix. Cependant, Girodet plaça parmi ces combattants illustres, des généraux qui, tel Hoche (mort en 1797) ou Marceau (1796) avaient triomphé sous la République et n'avaient pas combattu sous ses ordres. Ainsi Girodet fit, comme il le dit lui-même, « un monument national. »

### La réception de l'œuvre

La réception de l'œuvre par le public fut favorable comme en témoigne le *Journal des Débats* qui qualifiait le sujet de « sublime ». David, le maître auquel le tableau fut présenté, loua « les figures de cristal » du tableau, l'originalité de son élève tout en le jugeant aussi bizarre.

Quant au premier Consul auquel était destiné l'œuvre, il fut invité par Girodet à venir la voir dans son atelier. L'opinion de Bonaparte fut sobre et finalement peu enthousiaste : « Vous avez eu une grande idée : les figures de votre tableau sont de véritables ombres ; je crois voir celle des généraux que j'ai connus » commenta-t-il. L'artiste n'obtint pas comme il le souhaitait une reconnaissance particulière de la part de Napoléon auquel l'œuvre resta étrangère. Il est vrai que malgré ses efforts, Girodet faisait preuve une nouvelle fois d'originalité et d'indépendance.

### La portée de l'œuvre

Dans ce tableau, Girodet entendait renouveler la peinture en utilisant et transposant des procédés littéraires. Il voulait peindre une poésie. Girodet représente des ombres, ce qui est neuf en peinture et il peint un monde immatériel. Ce faisant, il se sert du texte comme base de sa création esthétique et s'en inspire librement. Aussi, loin d'être une transcription littérale, le tableau marqué du sceau de l'originalité est avant tout une œuvre poétique. Girodet prétendait par la peinture faire comme le poète : chanter la gloire des héros.



Girodet, *Les ombres d'Evirallina et d'Oscar glissant dans le vent* Montargis, musée Girodet



## ANALYSE

### Les figures

Les trois acteurs du tableau étrangement descendus dans la tombe, semblent être suspendus dans l'action funèbre. Ces trois figures s'enchaînent les unes aux autres dans un mouvement ondoyant : du dos de l'amant courbé à l'inclinaison du missionnaire, le corps d'Atala s'insère dans un creux.

#### Atala, la statue antique

La sensualité de la vierge défunte se marie à la blancheur virginale du linceul ; la lumière guide le regard d'abord du corps d'Atala jusqu'à la trouée du ciel hors de la grotte. Couleur : le blanc — Forme : l'horizontale.

#### Chactas, le nu orientaliste

La douleur intériorisée du jeune Indien est contenue dans sa position fœtale. Sa couleur de peau, sa boucle d'oreille, ses cheveux nattés expriment son exotisme. Les mèches élégantes de sa chevelure de jais font écho aux franges de son pagne écarlate et aux tiges souples des plantes étalées devant lui. Les fleurs de Louisiane que Girodet a dessinées dans les serres du Jardin des Plantes constituent une ponctuation de rouge juste à l'aplomb de la perle de la boucle d'oreille de Chactas. Couleur : le rouge — Forme : la sphère.

#### Père Aubry, le missionnaire

Le recueillement du religieux en robe de bure. Couleur : le brun — Forme : la verticale.

## ATALA AU TOMBEAU, 1808

Toile H 2,07 m L 2,67 m Paris, musée du Louvre

Girodet illustre la nouvelle *Atala ou les Amours de deux sauvages dans le désert*, un épisode du *Génie du Christianisme* de Chateaubriand qui connaît dès sa parution en 1801 un succès immense. L'histoire est tragique : Atala, jeune chrétienne qui a fait vœux de chasteté est écartelée entre son amour pour l'indien Chactas et sa promesse de rester vierge. Elle meurt dans la grotte où les deux amoureux ont été recueillis par un vieux missionnaire.

### Les figures et le fond

#### La grotte

Deux pans de couleur unie et un aplat presque noir à gauche du tableau, encadrent l'ouverture centrale.

#### La percée de ciel

Un calvaire émerge des arbres et fait écho au crucifix tenu par Atala.

### Les accessoires

Chaque accessoire, mis en regard du texte, peut être interprété :

**La pelle** du premier plan qui suggère le moment où la fosse a été creusée.

**Le verset de la Bible** issu du Livre de Job inscrit sur la paroi du rocher « *J'ai passé comme une fleur ; j'ai séché comme l'herbe des champs* » prononcé par le missionnaire pendant la veillée funèbre.

Le dépouillement de la scène, la grotte, le drapé en forme de linceul, la percée de ciel, la douleur intériorisée se retrouvent dans une œuvre de jeunesse du peintre, unique peinture religieuse de Girodet, *Le Christ mort soutenu par la Vierge*.



## CONTEXTE

### L'histoire

L'histoire d'Atala de Chateaubriand se passe en Louisiane, une colonie française vendue par Napoléon en 1802 aux États-Unis, nouvellement créés. Elle apparaît d'emblée comme très moderne car elle rejoignait l'esprit de l'époque, c'est-à-dire la sensibilité nouvelle et déjà romantique telle que Madame de Staël (1766-1817) l'exprime dès 1800 : « *L'amour est chez les Grecs un simple effet de la fatalité. Mais ils ne savaient pas quelles jouissances on peut trouver à braver la mort pour ceux qu'on aime, quelle jalousie on peut trouver à n'avoir point de rivaux dans ce sacrifice passionné.* »

L'amour impossible et le sacrifice étaient donc des émotions dans l'air du temps. Chateaubriand y ajoute une dimension chrétienne. Parce qu'elle est chrétienne et parce qu'elle aime, Atala doit mourir et sacrifier son amour terrestre à sa foi et à son engagement. L'auteur du *Génie du Christianisme* met en scène un nouveau tragique : le tragique chrétien qui se différencie du tragique antique en ce que la mort des héroïnes antiques est une sanction, un destin alors que la mort chrétienne d'Atala est une délivrance.

Ce propos était neuf et succédait à une longue suprématie des modèles antiques, fondements du néoclassicisme. Girodet s'empara de ce sujet qui était à la mode et dont plusieurs œuvres de peintres secondaires avaient déjà été tirées. Mais son *Atala* devint la plus populaire car il en fit un tableau d'histoire, une image qui supplanta toute autre illustration du sujet. Une des forces du tableau tient au fait que Girodet ne peint pas un moment précis de l'histoire mais qu'il résume les cinq pages de la mort et des funérailles d'Atala.

### La vie sentimentale du peintre

Le traitement de ce sujet s'accordait bien avec la vie sentimentale de Girodet. C'est en effet en 1807 qu'il rencontre Julie Candaille et entame avec elle une longue aventure d'abord amoureuse et plus tard amicale qui ne cessa qu'à sa mort, en 1824. C'est vers cette époque qu'il réalise un médaillon avec leurs portraits de profil et qu'elle lui écrit dans un langage évoquant cette nouvelle sensibilité : « *Cesse d'être et je finis, et cesser de s'aimer, mon ami, n'est ce pas commencer à cesser d'être.* » Le tableau fut commandé et acheté par Bertin l'aîné\*. Bertin l'aîné était, avec son frère Bertin de Vaux, le directeur du *Journal de l'Empire*. Tous deux avaient des sympathies

légitimistes et exerçaient une grande influence sur les milieux littéraires grâce au salon qu'ils tenaient à Paris où se rencontrèrent Girodet et Chateaubriand.

### La réception de l'œuvre

Chateaubriand rendit un hommage ambigu à celui qu'il qualifie d'auteur de l'admirable tableau *Atala au tombeau* en ajoutant : « *je n'ai pas l'art de monsieur Girodet et tandis qu'il embellit mes peintures, j'ai bien peur de gâter les siennes.* »

Le succès d'*Atala au tombeau* fut aussi considérable que pour le *Sommeil d'Endymion*. Cependant David critiqua Girodet, d'une part parce qu'il jugea que le succès de Girodet était un phénomène de presse, d'autre part parce qu'il estima la scène irréaliste : « *La tête, les coloris d'Atala appartiennent bien à une morte. Pourquoi les mains ne sont-elles pas mortes ? Vous vous êtes trompés. Ce n'est pas ainsi que la nature agit.* » En réalité, cette œuvre signait une nouvelle incompréhension entre l'ancien maître et l'élève.

### La portée de l'œuvre

Avec ce tableau, Girodet réitère la rupture provoquée par le *Sommeil d'Endymion*. L'irréalisme mélancolique qui émane d'*Atala au tombeau* reprenait celui de l'*Endymion*. Le peintre était à nouveau très loin de l'héroïsme révolutionnaire et militaire qui avait jusqu'alors triomphé et dont David était un chantre. Avec cette œuvre, Girodet comme Chateaubriand était, en 1808, un précurseur du mouvement romantique. Aujourd'hui, la grande popularité d'*Atala au tombeau* se conjugue paradoxalement avec l'oubli de son auteur.



Girodet, *Le Christ mort soutenu par la Vierge* 1789 église de Montesquieu-Volvestre



## ANALYSE

### La pose

Chateaubriand pose debout, de trois-quarts, la tête tournée vers la droite. Il s'appuie contre un muret de pierres recouvert de lierre. Sa pose fortement déhanchée, donne l'impression d'une élégante nonchalance. Sa main droite est glissée juste au-dessus du cœur, l'autre serre énergiquement le poing.

### Le visage

Son visage grave, le teint pâle, les cernes de ses yeux et l'ombre de sa barbe, donnent à sa physionomie un aspect maladif, qu'accentue le désordre de ses cheveux ébouriffés par le vent. Son regard intense ne regarde rien mais semble scruter le lointain comme s'il poursuivait une vision. Bien qu'absorbé dans une rêverie intérieure, il semble avoir conscience d'être l'objet des regards.

### La mise

Sa tenue montre un mélange de recherche et de bohème. Sous son manteau, il porte un gilet croisé à larges revers. Une ample cravate noire ferme le col relevé de sa chemise blanche.

### Le paysage

Chateaubriand pose devant un paysage romain avec à gauche les ruines du Colisée. L'iconographie touristique

## PORTRAIT DE CHATEAUBRIAND, 1810

Toile H 1,20 m L 0,96 m Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon

Ce portrait résume la légende de Chateaubriand. C'est le seul que l'écrivain consigne dans ses mémoires et par la suite il refusa toute autre demande de portrait. L'amitié entre l'écrivain et le peintre s'explique dans la mesure où l'art littéraire de Chateaubriand tient autant à la peinture que l'art pictural de Girodet tient à la poésie.

est habilement détournée par Girodet qui fait du Colisée, grand temple du martyr chrétien, le rappel des sentiments chrétiens nourris par Chateaubriand et de son ouvrage fameux, *Le Génie du Christianisme*.

## Comparaison

On peut rapprocher plastiquement ce portrait de celui de Benoit-Agnès Trioson que Girodet a peint quelques années plus tôt. Ils présentent de nombreux communs : la pose avec un bras accoudé, la négligence dans la mise, les mèches de cheveux au vent, le regard absorbé dirigé hors du champ du tableau, la place des mains. La présence d'accessoires renvoie à la biographie ou à l'état d'esprit du modèle.



Girodet, *Un jeune enfant étudiant son rudiment* Salon de 1800 Paris, musée du Louvre

## CONTEXTE

### François René de Chateaubriand

Quand Girodet réalise son portrait, Chateaubriand (1768-1848) est alors un écrivain célèbre. Il avait déjà publié *Atala* dont le succès fut immense et *René* — roman, dans lequel il créa le prototype du héros romantique — puis en 1802, *Le Génie du Christianisme*. Chateaubriand, issu de la petite noblesse bretonne catholique, s'était exilé pendant la Révolution. Avec la prise de pouvoir de Bonaparte, il revint en France et fut nommé secrétaire de l'ambassade au Vatican, un poste qu'il n'occupa que quelques mois. Ce royaliste convaincu fut choqué par l'assassinat du duc d'Enghien, ordonné par Napoléon en 1804. Dès lors, refusant toute position officielle, il fit partie de l'opposition légitimiste au régime impérial.

### La commande

Le portrait avait été commandé à Girodet par l'intermédiaire de Louis-François Bertin\*. Bertin dit l'aîné était avec son frère Bertin de Vaux le directeur du *Journal des Débats* (*Journal de l'Empire* sous Napoléon), un des journaux les plus influents de l'Empire et de la Restauration. Pour Girodet peindre ce portrait après *Atala*, c'était à nouveau associer son nom à la célébrité de l'écrivain ; c'était aussi une certaine forme d'insolence par rapport à Napoléon puisque Chateaubriand était un opposant au régime. Peut-être est-ce pour cette raison qu'il dissimula l'identité du modèle dans le titre et qu'il ne signa ni ne data le tableau. Il intitula ce portrait *Un homme méditant sur les ruines de Rome*. Ce titre résumait en fait la dimension philosophique et politique de l'œuvre : une méditation sur la fragilité des empires.

### La réception

Chateaubriand raconte dans ses *Mémoires d'Outre-tombe* les conditions de l'accrochage du tableau : « Monsieur Denon reçut le chef-d'œuvre pour le salon ; en noble courtisan, il le mit prudemment à l'écart. Quand Bonaparte passa sa revue de la galerie, après avoir regardé les tableaux, il dit : "Où est le portrait de Chateaubriand ? Il savait qu'il devait y être : on fut obligé de tirer le proscrit de sa cachette. Bonaparte dont la bouffée généreuse était exhalée, dit en regardant le portrait : "Il a l'air d'un conspirateur qui descend par la cheminée." » Dans l'ensemble, c'est la couleur sombre du tableau qui fut le plus remarquée. "Trop sombre" d'une "couleur grise morte" ces qualificatifs souvent écrits montrent une cer-

taine forme d'incompréhension pour une œuvre jugée un peu étrange et peu réaliste.

### La portée de l'œuvre

« Girodet avait mis la dernière main à mon portrait. Il le fit noir comme j'étais alors ; mais il le remplit de son génie. » Chateaubriand, feignant la modestie, voyait dans le portrait peint par Girodet "son seul titre d'éternité". Il est ainsi devenu son image définitive et celle du héros romantique en général. Le teint plombé, les ombres envahissant sa physionomie résumant l'identité littéraire de l'écrivain. Le noir exprimait la mélancolie qui imprégnait aussi les œuvres de Chateaubriand. Le noir était un symptôme de ce qui allait devenir le mal du siècle et que l'on allait rencontrer chez nombre d'écrivains français et européens comme Vigny, Musset, Lord Byron, Baudelaire...



Girodet, Mustapha 1819 Montargis, musée Girodet

## DU TEXTE A L'ŒUVRE ET DE L'ŒUVRE AU TEXTE

ATALA, CHATEAUBRIAND (1801)  
ATALA AU TOMBEAU, GIRODET (1808)

Avec les élèves, à la lecture des cinq pages de la cinquième partie d'*Atala*, « les funérailles », trouvez les éléments qui ont servi à Girodet pour exécuter la synthèse du récit de Chateaubriand.

Méthode narrative : raconter l'histoire d'*Atala* à partir du tableau et confronter la production aux cinq pages de la nouvelle.

Écriture d'invention : à partir du tableau, écrire un texte à la manière d'un auteur déjà étudié.

TROIS PORTRAITS DE BENOÎT-AGNÈS, GIRODET  
L'ÉMILE, JEAN-JACQUES ROUSSEAU

Après une description précise de chacun des trois portraits du jeune Benoît-Agnès Trioson, les élèves posent des éléments d'interprétation sur la vision que Girodet a de l'enfance. La mise en relation avec les théories éducatives prônées par Jean-Jacques Rousseau permet d'évoquer les idées nouvelles en cours en Europe.

On peut aussi les mettre en parallèle avec d'autres œuvres montrant l'ennui de l'enfant étudiant qui devient un thème pictural propre au XVIII<sup>e</sup> siècle finissant.

- 1 Benoît-Agnès Trioson regardant des figures dans un livre
- 2 Un jeune enfant étudiant son rudiment
- 3 Leçon de géographie

1	2	3
Age 7-8 ans	10-11 ans	13 ans
<b>Rapport au savoir</b> L'enfant ne regarde pas les figures de son livre comme l'annonce le titre	Instruments dispersés et abandonnés à l'indifférence : grammaire latine, violon...	L'enfant s'intéresse à la géographie avec son père. Il tient un livre en latin.
<b>Accessoires</b> Jeu de cartes et bilboquet  > Frustration de ne pouvoir jouer	Hanneton attaché, papillon épinglé... Grabouillis, feuille froissée... > Cruauté et révolte	Livre, globe terrestre Bibliothèque paternelle Buste d'Hippocrate  > Intérêt et partage
<b>Pose</b> Regard tourné vers le spectateur	Regard détourné, absent	Regard dirigé vers l'objet d'étude
<b>Ambiance</b> Rêveuse	Mélancolique	Studieuse, amour filial

MÉMOIRES D'OUTRE-TOMBE, CHATEAUBRIAND (1809)  
PORTRAIT DE CHATEAUBRIAND, GIRODET (1802)

On peut étudier le héros romantique en mettant en relation cet extrait des *Mémoires d'outre-tombe* et le portrait de Girodet. Dans les *Mémoires d'outre-tombe*, Chateaubriand sans indulgence pour lui-même, écrit :

« Le fashionable\* devait offrir au premier coup d'œil un homme malheureux et malade ; il devait avoir quelque chose de négligé dans sa personne, les ongles longs, la barbe non pas entière, non pas rasée, mais grandie un moment par surprise, par oubli, pendant les préoccupations du désespoir ; mèche de cheveux au vent, regard profond, sublime, égaré et fatal ; les lèvres contractées en dédain de l'espèce humaine ; cœur ennuyé, byronien, noyé dans le dégoût et le mystère de l'être. »

François-René Chateaubriand, *Mémoires d'Outre-tombe*, 3 partie, livre 27, chapitre 3.

\* Ce terme emprunté à la langue anglaise désigne un jeune homme qui suit la mode. Il est proche du mot anglais dandy



Girodet, *Un jeune enfant regardant des figures dans un livre* Salon de 1798  
Montargis, musée Girodet



## ANALYSE

### Les figures

Des formes colossales se déploient le long de la diagonale d'une toile monumentale. Les personnages sont alignés verticalement, rendant plus sensible leur chute. On distingue deux groupes de figures reliés par le bras tendu de l'homme. Une famille, l'ancêtre, le père, la mère et les enfants sont pris dans la tourmente :

**En bas** : une femme, tête et corps renversés à laquelle s'agrippent deux enfants ; le plus âgé se retient à la chevelure et à l'épaule de sa mère.

**En haut** : un homme porte un vieillard sur son dos. Celui-ci serre une bourse dans sa main, symbole non pas d'avarice mais du dérisoire de la situation.

### Le lieu

Les éléments du paysage sont réduits à leur essence :

- l'arbre et son unique branche auquel l'homme se retient
- le ciel déchiré par un éclair
- les rochers inhospitaliers, sans trace de végétation et aux arêtes vives
- l'eau où flotte le cadavre d'une noyée au buste nu.

Dans le lointain, le sommet d'une montagne rappelle les croquis de paysages alpins réalisés par le peintre lors de son retour d'Italie dès 1793.

### Le drame

#### Les corps

Girodet travaille à partir du modèle vivant mais étudie aussi le squelette et dessins de myologie pour rendre compte des mouvements au plus profond des muscles.

#### Les expressions

Empreints de terreur, les visages sont déformés et présentent donc un aspect contraire au canon classique. La

## UNE SCÈNE DE DÉLUGE, 1806

Toile H 4,415 m L 3,41 m Paris, musée du Louvre

Le sujet de ce tableau est un fait divers et Girodet le décrit ainsi : « *une famille surprise pendant la nuit par l'inondation est sur le point d'être engloutie sous les eaux. Il me semble à moi que cet exposé rend mieux compte de mon tableau.* »

déformation est le langage nécessaire à l'expression.

#### Le rôle des drapés

Trois taches de couleur ponctuent les carnations, relient les corps entre eux et accentuent l'effet dramatique.

#### La lumière

Le tableau est entièrement baigné d'une inquiétante lumière surnaturelle que Girodet a obtenue en travaillant de nuit grâce à un éclairage mobile. Le ciel est déchiré par le trait d'un éclair qui semble être l'écho visuel du craquement fatal de la branche.



Girodet, *Le Déluge (étude)* Montargis, musée Girodet

## CONTEXTE

### Le contexte

Cette œuvre est une scène de déluge et non du Déluge. L'article est d'importance comme l'expliqua Girodet lui-même au rédacteur du *Journal de Paris* :

« C'est par erreur que dans le livret du Salon mon tableau a été annoncé sous le titre *Une scène du Déluge* ; je n'ai voulu donner l'idée ni de celui de Noé ni de celui de Deucalion. J'ai pris le mot déluge dans le sens d'inondation subite et partielle produite par une convulsion de la nature, telle par exemple que le désastre arrivé dernièrement en Suisse en a pu fournir au tableau. »

L'évènement auquel se réfère Girodet était le glissement du mont Rossberg sur le village de Goldeau qui écrasa 450 habitants le 2 septembre 1806. Girodet trouva dans ce fait divers une justification à posteriori de son œuvre. Ce thème du déluge était à la mode puisque plusieurs toiles lui avaient été consacrées entre 1770 et 1800. L'œuvre est aussi l'écho d'une nouvelle sensibilité qui fait une place plus large au paysage et à la nature. La mer et la montagne, territoires longtemps redoutés, commencent à être regardés, décrits et ressentis. *Une Scène de Déluge* veut privilégier l'imagination, les expressions et le sensationnel et aspire à être une peinture d'émotions aussi fortes que les mythes eux-mêmes.

### Les sources littéraires et artistiques

Cependant, malgré ses explications, Girodet, peintre érudit, réalisa comme toujours une œuvre dans laquelle les références littéraires étaient nombreuses. La figure centrale était empruntée à l'Énéide et reprenait celle d'Énée fuyant Troie portant son père Anchise.

Le Laocoon\*, chef-d'œuvre du "tragique retenu" pour Winckelmann, inspira à Girodet la position du corps de l'enfant. La représentation de l'effroi trouvait sa source à la fois dans Michel-Ange (la Chapelle Sixtine) et dans les poètes. Girodet connaissait depuis son séjour romain les œuvres de Michel-Ange et l'on sait qu'il conçut le Déluge dès 1795. D'autre part, il possédait les poésies de Milton et la traduction française de l'ouvrage de Burke, *Du Sublime et du Beau*.

### La réception

L'œuvre fut exposée au Salon de 1806. La critique fut élogieuse : *La Gazette de France* écrivit :

« Aujourd'hui tous les regards ont été appelés à l'ouverture du salon sur cette scène du Déluge par Girodet ; l'admiration a été générale devant cette belle composi-

tion. » Le public des connaisseurs établit des rapprochements avec Michel-Ange. David fit cette remarque célèbre : « C'est la fierté de Michel-Ange unie à la grâce de Raphaël. Que l'on dise maintenant que les peintres ne sont pas poètes ! »

Cependant le traitement héroïque du fait divers surprit et la critique reprocha à Girodet sa pédanterie. Même David malgré ses éloges aurait dit : « Il y a là dedans de la science pour faire vingt bons peintres, mais il y a abus de veines, c'est tout un déluge de muscles. »

### De nouvelles conditions de création

Ce tableau fait date par ce qu'il révèle des nouvelles conditions institutionnelles dans lesquelles évoluent les artistes. Pour cette œuvre, Girodet ne reçut aucune commande. C'est en toute liberté qu'il conçut le sujet et le présenta au Salon\*. Girodet utilisait de nouveaux procédés de "communication" pour faire connaître sa peinture, séduire ou intéresser un public désormais plus large. Il fut un des premiers artistes à organiser des expositions privées dans son atelier. Ainsi en 1802, avant d'exposer *Ossian* au Salon, il présenta son tableau dans son atelier et invita ses pairs pour avoir leur sentiment (David par exemple).

Girodet se lia d'amitié avec des journalistes qui écrivaient des comptes rendus élogieux de ses tableaux, comme le critique P. Chaussard, journaliste au *Journal de l'Empire*. De telles pratiques étaient liées à la disparition des institutions d'Ancien Régime qui assuraient commandes et donc revenus fixes. Avec la Révolution, le marché de l'art devint libre et il exista une vraie concurrence entre les peintres pour obtenir des commandes des gouvernants ou du public auquel il fallait plaire. Le public s'était élargi, "démocratisé". Les journalistes faisaient partie de cette nouvelle stratégie. Pour le *Déluge*, Girodet obtint non seulement le soutien de certains journalistes mais réalisa un opuscule en vers publié en 1807 sous le titre *La Critique des critiques du Salon de 1806*. Ce texte constituait une défense de ses idées, une critique de la sottise de certains jugements portés sur son œuvre. Ainsi dénonçait-il le fossé croissant qui séparait l'ambition de l'artiste de la réception populaire des œuvres. Le thème de l'artiste incompris de son temps était alors neuf avant de devenir un lieu commun au XIXe et au XXe siècle.



## ANALYSE

### Les personnages

Le sculpteur Pygmalion est représenté de profil, drapé dans un manteau rouge. Il porte une couronne d'églantines retenue par un ruban blanc. Son geste en suspens et son regard fasciné traduisent son émotion. Face à lui, Galatée est nue, les yeux clos. Le socle sur lequel elle repose rappelle son statut d'œuvre sculptée. Entre eux, un amour blond et frisé rapproche les mains du sculpteur et de son oeuvre.

### Le lieu

Girodet décrit lui-même la scène :

« *Le lieu de la scène est l'endroit le plus retiré de la maison du sculpteur ; il y a fait transporter la statue dont il est épris, non loin de celle de Vénus. Au moment du prodige, une auréole brillante paraît sur la tête de la déesse, et une lumière surnaturelle se répand dans tout le sanctuaire et forme, avec la fumée des parfums, le fond du tableau, sur lequel se détache, avec une magie surprenante, la figure de Galatée.* »

### La pose de Galatée

La toile ne montre que peu de repentirs. Des dessins préparatoires, dont deux études de nus d'après modèle, confirment la permanence de la composition et des attitudes. Pour le modèle de Galatée, Girodet s'inspire aussi de l'antique, notamment de la Vénus de Médicis et de la Vénus Capitoline. Il reprend exactement la pose de cette dernière en inversant l'image, procédé bien connu qui permet de suggérer l'emprunt sans l'imposer. La draperie et le vase destinés à consolider la statue ainsi que la coiffure sont aussi empruntés à ce modèle antique.

## PYGMALION ET GALATÉE, 1819

Toile H 2,53 m L 2,02 m Paris, musée du Louvre

Dans le mythe raconté par le poète latin Ovide, le sculpteur Pygmalion crée la femme idéale dans l'ivoire et en tombe amoureux. Il fait un sacrifice à Vénus qui anime alors la statue. Girodet choisit de représenter le moment où, dans une nuée lumineuse, l'Amour réunit l'artiste et son oeuvre, dont le corps minéral se transforme en chair.

### Le moment du miracle

Si dans le texte d'Ovide, Pygmalion sculpte la femme idéale dans l'ivoire, Girodet l'imagine de marbre ou plutôt d'albâtre. Comment va-t-il traduire le miracle d'une statue qui s'éveille à la vie ? La progression de la métamorphose en train de s'accomplir est d'abord rendue par les effets illusionnistes de la peinture : le bas du corps encore minéral se transforme en chair. Les pieds sont encore d'albâtre doré, le corps, lui, offre la translucidité de la chair et le visage, la carnation d'un rose délicat. Les yeux clos sont à interpréter comme un signe supplémentaire de la vie qui anime la statue. La lumière surnaturelle qui émane du corps de Galatée et qui constitue le fond du tableau contribue aussi à rendre le fantastique de la scène.

Le 20 juin, deux mois avant le Salon où il sera exposé, Girodet écrit ces lignes où il expose l'enjeu pictural de son dernier grand tableau :

« *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 dernière. Le sujet est Pygmalion et sa statue. Pour vous donner l'idée de la difficulté principale que je me suis imposée, figurez-vous une femme très-blonde, toute dans le clair et se détachant décidément en demi-teinte sur un fond plus clair et avec l'effet de la dégradation et du passage, le plus doux qu'il m'a été possible de le faire, de la partie animée avec celle qui est encore de marbre ; un fond de ciel et presque point d'ombre dans le tableau.* »

## CONTEXTE

### Le sujet

Le sujet provient des *Métamorphoses* d'Ovide et raconte que Pygmalion créa la femme idéale en la sculptant et en tomba amoureux. A la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, le mythe de l'artiste démiurge, donnant vie à la matière, était à la mode puisque Jean-Philippe Rameau en avait fait un ballet et que Jean-Jacques Rousseau avait écrit en 1775 une partie de l'opéra *Pygmalion* sur une musique de Chérubini.

### Les sources artistiques

L'Antique constitue le modèle de la statue de Galatée. Girodet emprunte à la *Vénus de Médicis* des Offices et à la *Vénus Capitoline*, deux statues conservées au Louvre à ce moment là.



Vénus Capitoline Rome, musée du Capitole  
Archives photographiques du musée du Capitole

### Le contexte de la commande

Ce tableau est une commande du mécène milanais installé à Paris, Giovanni Battista Sommariva. Sommariva grand amateur du sculpteur Antonio Canova (1757-1822) et de peinture de goût anacréontique\* avait constitué une collection d'art contemporain dans laquelle figuraient des œuvres de David, de Guérin, de Gérard et de Prud'hon. Attiré par le néoclassicisme gracieux, il s'adressa à Girodet, le Girodet du *Sommeil d'Endymion*, tableau qu'il admirait et qu'il avait cherché en vain à acheter. Sommariva voulait que le tableau commandé à Girodet soit une œuvre majeure dans la carrière du peintre et qu'il rende hommage à Canova. Quelle fut la dette de Girodet envers l'œuvre de Canova ? Il n'évoque jamais dans ses lettres ou ses poèmes le sculpteur italien et il conçut une peinture finalement peu conforme à la commande.

### Le contexte du travail de Girodet

Girodet passa sept années à la réalisation de cette œuvre. Comme le montre le tableau conçu par son élève Dejuinne (1784-1844), il peignait la nuit à la lueur d'une lampe. Cette activité nocturne correspondait au tempérament de Girodet. Il recevait des visiteurs dans la journée ainsi que la nuit et n'hésitait pas à se mettre en scène donnant quelques coups de pinceau, soudain saisi par une brusque inspiration. Cette sorte de "happening" était tout à fait nouveau et témoigne aussi de rapports neufs avec le public. Elle concourut à construire une nouvelle image d'artiste telle qu'elle allait triompher au XIX<sup>e</sup> siècle. En cela, Girodet fut un des premiers à s'imposer comme un artiste tourmenté par l'originalité créatrice et comme un des premiers artistes dandys aussi. Le témoignage de Delécluze\* décrit Girodet en ces termes : « *Prodigue ou économe jusqu'à l'excès, il y entassait de magnifiques meubles de Boulle, des vases de Chine, des livres, des armes précieuses ; mais les murs n'étaient point tendus, les cheminées restaient sans chambranles et dans la chambre où se trouvait son mauvais lit, il y avait à demeure une table ronde couverte de papiers écrits ou dessinés toujours en désordre.* »

Il dépeint aussi son vêtement : « *Chez lui, son costume vieux et déchiré lui donnait l'aspect le plus sauvage; mais quand il allait dans le monde, il mettait dans sa toilette de l'affectation et même de la recherche, jusqu'à se parfumer d'odeurs.* »

Ces témoignages font de Girodet l'archétype de l'artiste excentrique et excessif, de l'artiste de génie incompris, de l'artiste romantique, une figure promise à un grand avenir au XIX<sup>e</sup> siècle.

**La réception de l'œuvre**

Girodet invita le duc et la duchesse de Berry à venir voir l'œuvre dans son atelier. Elle fut aussi présentée à Louis XVIII dans son palais. Pour créer l'événement, Girodet n'accrocha pas son tableau à l'ouverture mais vers la fin du Salon. Cette attitude passa pour un caprice et le tableau, dont la réputation de chef-d'œuvre avait précédé l'accrochage sans avoir été vu, fut largement commentée par la critique. Ainsi le journal de Paris témoigne le 6 novembre 1819 : « *Enfin la Galathée de M. Girodet vient d'être apportée au musée. Une foule de curieux se presse autour de ce tableau qu'on a longtemps annoncé comme le chef-d'oeuvre d'un de nos premiers peintres.* »

L'opinion fut partagée. Certains critiques retinrent sa rivalité avec Gérard et estimèrent que le *Pygmalion* s'inspirait largement de l'*Amour et Psyché* de 1798. Mais dans l'ensemble le succès fut réel.

**La portée de l'œuvre.**

Le tableau tient du chef-d'œuvre impossible car l'idéal de perfection qui habitait Girodet le poussa à reprendre sans cesse ce tableau bien qu'aucun repentir ne soit visible. Elle rappelle le célèbre roman de Balzac, le *Chef-d'oeuvre inconnu*. Mais à la différence du chaos pictural auquel aboutit le héros de Balzac, Girodet réalisa une œuvre au fini lisse et précieux. Ce tableau, qui célébrait le mystère de la création artistique, est considéré comme le testament artistique de Girodet et fut le dernier qu'il présenta à un Salon. Qualifié de chant du cygne du néoclassicisme, il fut exposée en même temps que le tableau de Géricault le *Radeau de la Méduse* dont la modernité devait, à terme, sonner le glas du classicisme défendu par Girodet.



Girodet, *Autoportrait* Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon

## COMPARER DES ŒUVRES

**UNE SCÈNE DE DÉLUGE, GIRODET 1806**  
**LE RADEAU DE LA MÉDUSE, GÉRICAULT (1819)**

Mettre en rapport la *Scène de Déluge* avec d'autres faits divers en peinture, notamment le *Radeau de la Méduse* de Théodore Géricault. Plus largement, on peut travailler sur le pathétique et sa représentation dans l'art.



Théodore Géricault, Le Radeau de la Méduse 1819, musée du Louvre

**PYGMALION ET GALATÉE, GIRODET (1819)**  
**L'AMOUR ET PSYCHÉ, CANOVA (1797)**

Mettre en parallèle *Pygmalion et Galatée* avec une peinture de François Gérard, élève lui-aussi de David et une sculpture d'Antonio Canova afin de dégager des caractéristiques plastiques spécifiques à l'esthétique néo-classique.

Corps androgyne
Proportion allongée, extrémités effilées, coiffure grecque antique
Couleurs claires
Lisse de la peinture, poli du marbre
Prédominance de la ligne, contour des figures affirmé mettant en valeur les vides entre elles
Rôle des mains et des regards
Préciosité des gestes et des attitudes



Canova, L'Amour et Psyché 1797 musée du Louvre

Les termes du glossaire renvoient dans le texte aux mots et aux noms propres suivis d'un astérisque.

**Académie** : l'Académie de peinture et de sculpture est créée en 1648. Les artistes y reçoivent une formation théorique. Ils apprennent aussi à dessiner. En 1663, l'Académie de peinture et de sculpture devient une institution royale. Seuls les artistes académiciens peuvent prétendre à une pension et à un logement au Louvre et recevoir des commandes officielles. L'Académie choisit ses membres qui doivent avoir réalisé un morceau de réception. Elle développe un enseignement théorique au moyen de conférences réalisées par les membres professeurs. En 1666 fut créée l'Académie de France à Rome. Les douze étudiants lauréats du prix de Rome étaient logés et pensionnés trois ans. Ils recevaient un enseignement très complet ; ils copiaient tableaux et antiques des collections romaines. L'Académie de peinture et de sculpture est dissoute en 1792, à la demande de certains de ses membres dont le plus éminent est David, pour être rétablie en 1795.

**Anacréon** : nom d'un poète grec vivant au IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C., auteur de poèmes chantant l'amour et le vin.

**Antinoüs** : jeune grec d'une beauté remarquable, favori de l'empereur Hadrien qui le déifia après sa mort accidentelle. De nombreuses statues le représentent. Parmi elles, l'"Antinoüs du Capitole", trouvée en 1723-1724, resta la plus célèbre jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

**Apollon du Belvédère** : célèbre copie romaine en marbre d'une statue en bronze datée du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. attribuée à Léocharès. L'œuvre est conservée au Vatican.

**Bertin Louis-François dit l'"ainé" (1766-1841)** : fondateur et directeur du *Journal des débats* dont le premier numéro parut en 1800. Arrêté en 1801 pour ses opinions royalistes, il est exilé à l'île d'Elbe par Napoléon Bonaparte alors premier Consul. En 1803, il rentre en France grâce à un faux passeport fourni par son ami Chateaubriand alors secrétaire d'ambassade à Rome. En 1811, son journal rebaptisé *Journal de l'Empire* fut confisqué par l'Empereur. Il lui fut restitué en 1814, avec la Restauration. Amateur d'art, il constitua une petite collection de peintures de ses amis Fabre, Girodet et Ingres. Louis-François Bertin est très connu grâce au célèbre portrait d'Ingres (1832).

**Delécluze Etienne-Jean (1781-1863)** : critique d'art au *Journal des débats*, il fut l'historiographe de David et ren-

contra Girodet vers 1809 dans le salon de Monsieur Bertin.

**Denon Vivant (1747-1825)** : remarqué par Louis XV, il devint, très jeune, gentilhomme ordinaire du roi. Sous Louis XVI, il obtint de nombreuses missions diplomatiques qui l'envoient en Russie, en Italie, en Suisse. Pendant la Révolution, il obtint la faveur de Bonaparte et participa à l'expédition d'Égypte. En 1802, Denon est nommé directeur du musée du Louvre. Grand collectionneur, il fit aussi une œuvre de graveur et publia *Voyage dans la Haute et Basse-Égypte*.

**Genres** : c'est à la fin du Moyen Age, aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles et à la Renaissance que s'élaborent les genres en peinture. En plus de la peinture religieuse, d'autres sujets sont traités : le portrait, le paysage, la nature morte, la scène de genre. Cependant, pendant la période moderne, la peinture d'histoire constitue "le grand genre" et est la plus considérée. Elle se situe au sommet de la hiérarchie des genres à l'académie de peinture aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Il faut attendre la fin du XIX<sup>e</sup> siècle pour que la division de la peinture en genres devienne caduque et que l'on considère tous les genres à égalité. Le terme de genre d'ailleurs disparaît, remplacé par celui de sujet.

**Laocoon** : célèbre statue grecque en marbre datée du I<sup>er</sup> siècle ap. J.-C. trouvée à Rome en 1506, elle rencontra à la Renaissance un immense succès grâce à sa reproduction par la gravure. En 1798, elle fut saisie par les Français et transportée à Paris et exposée au Louvre jusqu'en 1815, date à laquelle elle fut restituée au Vatican.

**Néoclassicisme** : ce terme apparaît à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Il désigne un mouvement artistique international qui naît dans la deuxième partie du XVIII<sup>e</sup> siècle pour se désagréger dans les années 1830.

**Palais du Luxembourg** : à partir de 1819, le palais du Luxembourg devient le lieu d'exposition des artistes vivants. C'est là que sont regroupées les œuvres acquises par l'État au Salon. A la mort des artistes, leurs œuvres entrent au Louvre ou sont dispersées en province.

**Percier Charles (1764-1838) et Pierre-François Fontaine (1762-1853)** : ces deux architectes, nommés archi-

tectes et décorateurs officiels sous l'Empire en 1813, bénéficient de nombreuses commandes sous le règne de Napoléon et sous la Restauration. Ils réalisèrent l'arc de triomphe du Carrousel, la rue de Rivoli et interviennent au palais du Louvre. Ils sont à l'origine du style Empire et publient un recueil de décoration intérieure en 1812.

**Prix de Rome** : il constitue l'objectif incontournable de la carrière d'un peintre. S'y préparer requiert un travail acharné pendant plusieurs années. L'admission des élèves au concours s'effectue au travers d'une série d'épreuves, auxquelles l'apprenti artiste participe de façon anonyme. Le « concours d'esquisse », fait en une seule journée, puis « la figure nue » (masculine) sont des concours d'admission. Le concours final, qui ne retient que cinq ou six candidats, culmine dans la réalisation d'un tableau d'histoire. Pour cette épreuve, les candidats sont enfermés « en loge » pendant soixante douze jours. Le sujet du concours donné par l'assemblée des professeurs est suivi de la réalisation de l'esquisse remise à l'École qui la conserve jusqu'au jugement.

**Romantisme** : c'est un vaste mouvement culturel européen qui touche tous les arts dont la peinture. Le terme dérive du mot roman qui désigne depuis le Moyen Age un récit d'aventure. Il semble avoir été employé pour la première fois par le critique allemand, Friedrich Schlegel qui en 1798 salue la "*romantische poesie*". En France, Madame de Staël en 1814 dans *De l'Allemagne*, donne une définition du mot romantique en l'appliquant à la poésie. Le romantisme est un mouvement protéiforme. Les artistes romantiques partagent cependant quelques points communs :

- de nouvelles sources d'inspiration : le Moyen Age, l'Orient ;
- l'exaltation du sentiment individuel, du moi et de la subjectivité ;
- la contestation des canons néoclassiques et notamment du beau idéal grec.

Le néoclassicisme et le romantisme ne s'opposent pas autant qu'on a cru pendant longtemps. Le romantisme est issu du néoclassicisme.

**Salon** : exposition d'œuvres d'artistes vivants. Le terme vient du lieu d'exposition, le Salon carré du palais du Louvre. Cette manifestation se tint régulièrement à partir de 1667. Entre 1748 et 1791, les salons sont bisannuels et leur entrée est gratuite. Ils durent un mois. Les artistes exposés sont membres de l'Académie ou agréés par elle

et ce n'est qu'à partir de 1798 que les artistes peuvent exposer librement au Salon après acceptation par un jury. Dès 1673, la manifestation s'accompagne de la publication d'un catalogue payant, appelé livret. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, les premiers critiques d'art comme La Font de Saint-Yenne et surtout Denis Diderot apparaissent dans le contexte du Salon.

**Ut pictura poesis** : cette formule littéralement "un poème est comme un tableau " est extraite de l'Épître aux Pisons d'Horace. Elle est à l'origine d'une doctrine élaborée par les théoriciens de la Renaissance qui l'ont traduite ainsi "la peinture est comme la poésie". Le rapport à la poésie est une des composante de l'art néoclassique. Pour les artistes de cette époque, la peinture est une poésie muette.

**Winckelmann Joachim (1717-1768)** : il publie en 1755 ses *Réflexions sur l'imitation des oeuvres grecques* dont le succès fulgurant en fit la bible artistique de toute l'Europe dans la seconde partie du XVIII<sup>e</sup> siècle. A cet ouvrage, il faut ajouter la célèbre *Histoire de l'art de l'Antiquité* parue en 1764 et, en 1759, *Réflexions sur la grâce dans les ouvrages d'art*. Ces ouvrages étaient lus et médités en France. Winckelmann est un théoricien à l'origine de l'histoire de l'art en tant que discipline. Il eut une importance déterminante dans l'élaboration du concept de beau idéal et construit à partir de l'art grec un art supérieur à tous les autres. Ses descriptions (*ekphrasis*) des statues grecques ont constituées pour de nombreux artistes de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle un modèle pour représenter le corps masculin.

**Publications de l'exposition**

Catalogue *Girodet, 1767-1824*, Sylvain Bellenger (sous la dir.), coédition musée du Louvre / Éditions Gallimard, 496 p.

*Album Girodet, 1767-1824*, Sylvain Bellenger, coédition musée du Louvre / Éditions Gallimard, 48 p.

*Le Petit Journal des grandes expositions*, Sylvain Bellenger, Éditions de la RMN, 16 p..

**Publications du musée Girodet de Montargis**

Catalogue *Au-delà du maître : Girodet et l'atelier de David*, Richard Dagonne (sous la dir.) Éditions Somogy.

*Album Anne-Louis Girodet-Trioson, La leçon de géographie*, Richard Dagonne et Sidonie Lemeux-Fraitot, Éditions du musée Girodet.

**Ouvrages généraux**

Bordes, Philippe, "Girodet et Fabre, camarades d'atelier", *Revue du Louvre*, XXIV, 1974, p. 393-396.

Bordes, Philippe et Michel Régis, *Aux armes et aux arts ! Les arts de la Révolution, 1789-1799*, Paris, 1989.

Coupin Pierre-A., *Œuvres posthumes de Girodet-Trioson*, Paris 1829. (2 vol.)

Crow, Thomas, *L'atelier de David : émulation et Révolution*, Paris, 1997.

Crow, Thomas, *Girodet et David pendant la Révolution : un dialogue artistique et politique*, dans Régis Michel (sous la dir.), *David contre David*, Paris, 1993 t. II, p. 843-866.

Delécluze, Etienne J., *Louis David, son école et son temps. Souvenirs et documents inédits*, réédit. Paris 1983.

Fossy-Aufrère, Marie-Pierre (sous la dir.), *La mort de Bara : de l'évènement au mythe, autour du tableau de Jacques-Louis David*, Avignon, 1989.

Laveissière, Sylvain, « Acquisitions. Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson, *Pygmalion et Galatée*, Salon de 1819 » *Revue du Louvre. La revue des musées de France*, 2002, n°5.

Lemeux-Fraitot, Sidonie, *Ut Poeta Pictor - les champs culturels et littéraires d'Anne-Louis Girodet Trioson 1767 - 1824*, thèse de doctorat, Université de Paris I, novembre 2003.

Michel Régis, (sous la dir.) *David contre David : actes du Colloque David, Musée du Louvre 1989*, Paris, 1993.

Pommier, Édouard, *Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*, Paris, 2003.

Sahut, Marie-Catherine et Michel Régis, *David, l'art et le politique*, Paris, 1988.

Sérullaz, Arlette, Gérard, *Girodet, Gros, L'atelier de David*, Paris 2005.

**Catalogues d'exposition**

*De David à Delacroix. La peinture française de 1774 à 1830*, Paris, Galeries nationales du Grand-Palais, 1974.

*Le Beau idéal ou l'art du concept*, Paris, Louvre, 1989.

**Documents pédagogiques**

*La campagne d'Égypte*, SCEREN, revue TDC n°865, 1er décembre 2003.

Collection « L'art et la manière ». *Néoclassicisme et romantisme*, Cécile Dumoulin, Louvre 2000.

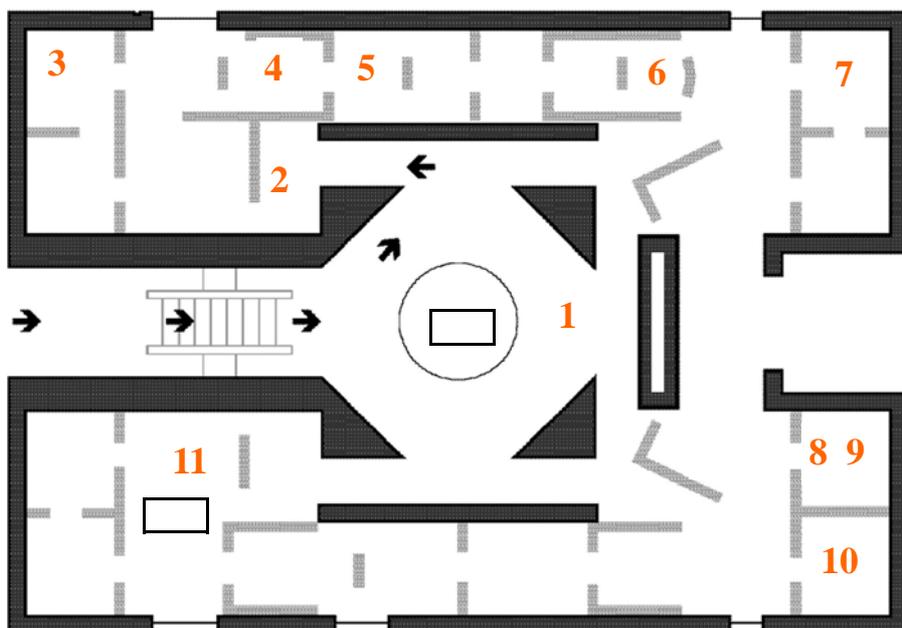
Collection « Promenades ». *Néoclassicisme*, Sylvain Laveissière, Isabelle Lemaistre, Anne Dion-Tenenbaum, Louvre 1989.

Le site « L'histoire par l'image » ([www.histoire-image.org](http://www.histoire-image.org)) propose les analyses de *La Révolte du Caire*, du *Portrait de Chateaubriand* et de *L'apothéose des héros français morts pour la patrie pendant la guerre de la Liberté*.

## DATES CLEFS DANS LA VIE DE L'ARTISTE ET SON ÉPOQUE

ANCIEN RÉGIME		1767	1767 Naissance à Montargis dans une famille aisée d'Anne-Louis Girodet.
		1770	
	1774 Avènement de Louis XVI	1775	1774 Éducation raffinée à Paris dirigée par le docteur Trioson, ami de la famille Girodet.
		1780	
		1785	1785 Entrée dans l'atelier de David.
RÉVOLUTION 1789-1799	Réunion des États généraux Prise de la Bastille 07/1789 Guerres révolutionnaires (Valmy 1792) Convention 1792-1795	1790	1789 Grand prix de peinture de l'Académie avec <i>Joseph se faisant reconnaître par ses frères</i> . 1790-1793 Séjour à l'Académie de France à Rome, au palais Mancini.
Première République	Exécution de Louis XVI 01/1793 Terreur 1793-1794 Ouverture du museum 08/1793 Chute de Robespierre 07/1794 Directoire 1795-1799 Campagne de Bonaparte Italie (Rivoli 1797) Égypte (Aboukir, Pyramides 1798) Coup d'État du 18 Brumaire 11/1799 Consulat 1799-1804	1795	1791 Envoi du <i>Sommeil d'Endymion</i> . 1792 <i>Hippocrate refusant les présents d'Artaxerxès</i> . 1793 Sac de l'Académie à Rome et fuite vers Naples puis Venise, Florence et Gênes. 1795 Retour à Paris. 1797 <i>Portrait de Jean-Baptiste Belley</i> . 1798 Premier <i>portrait de Benoît-Agnès Trioson</i> . 1799 <i>Mademoiselle Lange en Danaé</i> .
		1800	1801-1803 Édition des œuvres de Racine par Pierre Didot. 1802 <i>L'Apothéose des héros français, morts pour la patrie pendant la guerre de la liberté</i> .
1 <sup>er</sup> Empire 1804-1815	Sacre de Napoléon 12/1804 Campagne d'Autriche 1805 Campagne de Prusse 1806  Campagne d'Espagne 1807-1814	1805	1806 <i>Scène de déluge</i> . 1808 <i>Atala au tombeau</i> .
		1810	1810 <i>Portrait de Chateaubriand</i> et <i>La Révolte du Caire</i> .
	Campagne de Russie 1812 Campagne de France 1814		1812 Commande des trente-six portraits de <i>Napoléon en costume impérial</i> . 1814 <i>Les Saisons</i> au château de Compiègne.
Restauration 1815-1830	Les Cent jours 3-6/1815 Waterloo 6/1815 Napoléon à Sainte-Hélène 7/1815 Louis XVIII (1815-1824)	1815	1819 <i>Pygmalion et Galatée</i> .
		1820	
	Charles X (1824-1830)		1824 Mort de Girodet à l'âge de 57 ans, à Paris.
		1825	

## Plan de l'exposition



## Sélection des œuvres du dossier

1. *La Révolte du Caire*
2. *Le Serment des Horaces*
3. *Le Sommeil d'Endymion*
4. *Hippocrate refusant les présents d'Artaxerxès*
5. *L'Apothéose des héros français morts pour la patrie pendant la guerre de la liberté*
6. *Mademoiselle Lange en Danaë*
7. *Scène de déluge*
8. *Jean-Baptiste Belley, député de Saint-Domingue*
9. *Portrait de Chateaubriand*
10. *Atala au tombeau*
11. *Pygmalion et Galatée*

## Crédits photographiques :

Couverture, p.5, 25 : RMN/R.G.Ojédap.3 : haut : © Toledo Museum of Art, Purchased with funds from the Libbey Endowment, Gift of Edward Drummond Libbey, 1950.308 bas : RMN/G.Blot-C.Jean p.7 : Musée du Louvre/A.Déquier-M.Bard p.8 : haut : Musée d'Histoire de la Médecine ; bas : École Nationale Supérieure des Beaux-Arts p.9 : Musée Girodet p.10 : Musée du Louvre/A.Déquier-M.Bard p.13 : RMN/G.Blot pp.16, 17 : © The Minneapolis Institute of Arts, The William Hood Dunwoody Fund, INV 69.22 p.18 : haut : RMN/D.Arnaudet/ J.Schormans ; bas : RMN/T.Le Mage p.20 : © The Art Institute of Chicago p.21 : RMN p.23 : RMN/D.R.p.24 : Musée Girodet p.26 : Office du tourisme de Montequieu Volvestre p.27 : haut : RMN/G.Blot bas : RMN/H.Lewandowski p.28 : Musée Girodet p.29 : Musée Girodet p.30 : haut : Musée du Louvre/A.Déquier-M.Bard ; bas : Musée Girodet p.32 : RMN/H.Lewandowski p.33 : Archives photographiques du Musée du Capitole INV. MC 409/S p.34 : RMN/G.Blot p.35 haut : RMN/D.Arnaudet ; bas : Musée du Louvre/P.Philibert.