

Université Paris I Panthéon-Sorbonne  
Mémoire de Master 1 -- Histoire de l'Art

Anne-Louis  
de Roussy Girodet-Trioson  
ou  
l'art des dessins de  
*l'Énéide*

Anne Bignon

Directeur de mémoire : Julie Ramos

Septembre 2008

# Table des matières

Remerciements	iii
Introduction	1
<b>I. Symboles et allégories au XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècle</b>	<b>7</b>
A. Deux théories de l'Allégorie . . . . .	7
a) Johann Joachim Winckelmann (1799) . . . . .	7
b) Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy (1823) . . . . .	21
B. Les principales œuvres picturales allégoriques et symboliques de Girodet	30
a) Sélééné et Endymion . . . . .	30
b) Hippocrate et Artaxerxès I <sup>er</sup> . . . . .	38
c) Pygmalion et Galatée . . . . .	44
<b>II. La conception du <i>Virgile in-folio</i> du Louvre</b>	<b>53</b>
A. Pierre et Firmin Didot . . . . .	53
B. Les illustrations de l' <i>Énéide</i> sous la direction de Jacques-Louis David .	57
C. Le souffle de Flaxman . . . . .	61
<b>III. L'<i>Énéide</i> et l'allégorie</b>	<b>67</b>
A. Les inspirations des maîtres de Girodet . . . . .	67
a) Raphaël (1483-1520) . . . . .	67
b) Michel-Ange (1475-1564) . . . . .	70
B. Le Beau idéal dans l' <i>Énéide</i> : Girodet illustrateur . . . . .	74
a) L'art grec et la Mimesis . . . . .	74
b) L'imagination et l'invention . . . . .	77
<b>Conclusion</b>	<b>81</b>
<b>Bibliographie raisonnée</b>	<b>85</b>

« La poésie est une peinture parlante  
comme la peinture est une poésie muette. »

*Simonide*

## Remerciements

Après une année où le sujet de mon mémoire n'a cessé d'évoluer, de rebondir, de me tourmenter, après une année de recherche assidue, j'arrive enfin à achever mon travail. Il n'aurait pas emprunté cette voie si mon directeur de mémoire, Julie Ramos, ne m'avait pas fait remarquer que mon premier projet de début d'année était trop ambitieux. Grâce à elle, j'ai pu me prouver que j'étais capable d'accomplir ce travail de recherche. Je la remercie donc pour cela mais aussi pour les encouragements qu'elle m'a prodigués au bon moment, sans le savoir ...

Je remercie également l'attaché de conservation du musée Girodet à Montargis, Richard Dagorne, ainsi que son adjointe Pascale Gardès, qui m'ont ouvert les portes de leurs réserves afin de prendre des clichés des dessins de l'*Énéide* et qui m'ont fait parvenir un exemplaire de l'ouvrage *Dessiner l'Énéide*.

Un grand merci à Sidonie Lemeux-Fraitot, Docteur en Histoire de l'Art, qui m'a gentiment accueillie chez elle afin d'émettre des avis sur mon mémoire et de me conforter dans mes opinions. Je la remercie également pour le prêt de documents qui m'ont beaucoup servi.

Durant cette année, j'ai toujours été soutenue par mes proches (Maman, Papa, Nicolas) qui ont supporté mes mauvaises humeurs et mes moments d'abattement.

Mille mercis !

*A.B*

# Introduction

Anne Louis Girodet-Trioson est un artiste qui intéresse de plus en plus la communauté des historiens de l'art. Plusieurs expositions thématiques ont englobé certaines œuvres de Girodet. En tout, 184 catalogues d'exposition ont été rédigés de 1826 à 2005<sup>1</sup>, soit plus d'une exposition par an en moyenne. L'exposition de 2005 est l'apogée de la mise en valeur de l'œuvre de Girodet puisqu'il s'agit du premier projet de rétrospective réalisé par Sylvain Bellenger, commissaire de cette exposition, le jugeant comme « l'un des peintres majeurs de l'Empire »<sup>2</sup>. On peut considérer qu'à partir de cette date, Girodet a trouvé sa place dans la société artistique. On envisage souvent Girodet comme un peintre d'histoire (*Une scène de déluge*, salon de 1806<sup>3</sup>), portraitiste (*Jeune enfant étudiant son rudiment*, 1800<sup>4</sup>) à la charnière du XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècle. Or d'après Sidonie Lemeux-Fraitot, il ne faut pas le considérer comme un peintre du début du XIX<sup>e</sup> siècle mais comme un peintre du XVIII<sup>e</sup> siècle à la recherche des Lumières, de l'assimilation de l'art grec, de sa philosophie et de ses mœurs.

Quatre thèses ont été soutenues sur Girodet. La première date de 1978, écrite par George Levitine en anglais, *Girodet-Trioson : an iconographical study*<sup>5</sup>. La deuxième date de 1985, écrite par Angela Stief en allemand, *Die Aeneisillustrationen von Girodet-Trioson*<sup>6</sup>. La troisième date de juin 1995, écrite par Anne Lafont<sup>7</sup>, *Girodet en Italie : 1790-1795*<sup>8</sup>. Ce mémoire est très utile car la vision y est historique, et relate, en ce qui concerne notre sujet, les rapports entre Gérard, Girodet et David, les trois artistes auxquels fera appel l'éditeur Pierre Didot pour le *Virgile* du Louvre. Enfin, la thèse

---

<sup>1</sup>Sylvain BELLENGER, *Girodet 1767-1824*, Paris : Gallimard, musée du Louvre, 2005, p. 489-490.

<sup>2</sup>Jeanne FATON et Elsa VALTAT, "Girodet Romantique et Rebelle", in : *Dossier de l'Art* 122 (sept. 2005), p. 6.

<sup>3</sup>Voir annexe, page 4

<sup>4</sup>Voir annexe, page 5

<sup>5</sup>George LEVITINE, *Girodet-Trioson : an iconographical study*, Édition de la thèse soutenue en 1952 à Harvard, New-York : Garland, 1978.

<sup>6</sup>Angela STIEF, *Die Aeneisillustrationen von Girodet-Trioson*, Édition de la thèse soutenue en 1985 à Berlin, New-York : Garland, 1986.

<sup>7</sup>Anne Lafont est actuellement maître de conférence à l'Université de Marne la Vallée

<sup>8</sup>Anne LAFONT, *Girodet en Italie : 1790-1795*, dir. Antoine Schnapper, Histoire de l'art, Mémoire de DEA, Université Paris IV, 1995.

de Sidonie Lemeux-Fraitot<sup>9</sup> à propos des *champs culturels et littéraires de Girodet*, développe davantage les relations entre les éditeurs Didot et les trois peintres-illustrateurs. Il s'agit de la thèse la plus récente qui date de 2003. Ces quatre approches offrent quatre facettes de Girodet. Chacune apporte sa pierre à une meilleure connaissance de l'œuvre incommensurable de Girodet.

Ces cinq ouvrages sont des références de choix pour comprendre Girodet en tant qu'artiste, en tant qu'homme et comprendre son œuvre peinte.

Dans ce mémoire, nous aborderons un nouveau point de vue, assez restrictif, qui a pour but d'observer un Girodet illustrateur se servant d'une source littéraire particulière et qui le marquera *ad vitam eternam* : l'*Énéide* de Virgile. En effet, la littérature et l'art gréco-romains ont toujours fait partie de l'éducation de Girodet. Ils ne se sont jamais quittés depuis leur première rencontre. L'approche qui est faite en est donc iconologique et iconographique. Un article de 1930 rédigé par Henri Boucher<sup>10</sup>, académicien, nous donne une piste quant à certains dessins qui sont parus cette année-là comme inédits. C'est une des premières voies à explorer, car il fait de petites analyses plastiques de huit compositions. Il nous offre aussi des éléments concernant le nombre de dessins de l'*Énéide* gravés : *Composition pour l'Énéide*<sup>11</sup> : 78 planches. Cependant, 109 planches ont été gravées d'après les dessins de Girodet sur les thèmes suivants :

*Odes d'Anacréon* : 54 planches ;

*Sappho* : 11 planches ;

*Bion* : 12 planches ;

*Moschus* : 12 planches ;

*Les Amours des Dieux* : 16 planches ;

*Composition pour les Géorgiques* : 4 planches<sup>12</sup>

Nous gardons les noms des conservateurs des gravures de l'époque :

---

<sup>9</sup>Sidonie LEMEUX-FRAITOT, *Ut poeta pictor : les champs culturels et littéraires de Girodet*, dir. Eric Darra-  
gon, Histoire de l'art, Thèse de Doctorat, Université Paris I, 2003.

<sup>10</sup>HENRI BOUCHER, "Girodet illustrateur : à propos des dessins inédits de l'*Énéide*", in : *Gazette des  
Beaux-Arts* (nov. 1930).

<sup>11</sup>ANTOINE PANNETIER, *L'Énéide, suite des compositions de Girodet, lithographiées d'après ses dessins par  
AUBRY-LECOMTE, CHATILLON, COUNIS, COUPIN, etc, ses élèves*, Paris 1825-1827.

<sup>12</sup>BOUCHER, op. cit., p. 306.

Monsieur P.A Coupin de la Couperie le biographe de Girodet. Il a procédé à un rangement systématique de la correspondance et de toutes les illustrations au sujet des textes de Virgile<sup>13</sup>.

Monsieur Becquerel qui est l'héritier direct de Girodet.

Monsieur François Firmin-Didot<sup>14</sup>, un des héritiers Firmin-Didot, éditeurs du *Virgile in-folio* de 1798.

Dans les dessins de Girodet sur l'*Énéide*, il est important de comprendre comment notre artiste envisage l'illustration du poème, quels sont les moments importants à choisir, qui a fait les choix des représentations pour le *Virgile in-folio*, repérer les synthèses que Girodet arrive à faire par rapport aux événements qui s'enchaînent. Il faut également reconnaître les symboles et allégories que Girodet introduit dans ses suites de dessins. N'oublions pas que Girodet illustre Virgile en 1798 au moment de la campagne d'Égypte, sous Napoléon I<sup>er</sup>. Il est donc fort probable que Girodet ait mis en parallèle l'histoire napoléonienne et l'histoire d'Énée, fils d'un mortel, Anchise, et de la déesse Aphrodite. Il est élevé pendant les cinq premières années de sa vie par les nymphes et le centaure Chiron puis il est redonné à son père. L'*Énéide* est d'abord l'épopée qui retrace la fuite d'Énée avec les dieux pénates troyens au moment de la Guerre de Troie afin de construire une nouvelle cité en Italie : Rome. Son fils Ascagne, ou Iule pour Virgile, construira Albe. Énée est donc perçu comme le bâtisseur mythique d'un royaume à l'origine de Rome et de son empire. En premier lieu, l'*Énéide* est le récit des aventures du héros qui se trouve à l'origine de la nation romaine. Elle est écrite pour asseoir la légitimité de la descendance divine d'Auguste. En second lieu, c'est en tant qu'éloge de la fondation et célébration de l'ancêtre que l'*Énéide* a d'abord été écrite et a connu une postérité littéraire<sup>15</sup>. En effet, le descendant reconnu comme tel est Jules César. Virgile, poète romain s'est inspiré de *Illiade* et *Odyssée* d'Homère, poète grec. A leur époque, vers le I<sup>er</sup> siècle avant J.C pour Virgile, l'imitation d'une œuvre est un hommage à l'auteur copié. À son tour, l'*Énéide*

---

<sup>13</sup>Pierre-Alexandre COUPIN DE LA COUPERIE, *Œuvres posthumes de Girodet-Trioson, peintre d'Histoire, suivie de sa correspondance, notice historique par P.A Coupin de la Couperie*, t. I et II, Paris : Jules Renouard, 1829, T. I.

<sup>14</sup>Girodet conservait toutes ses esquisses dans un joli meuble spécial à tiroirs, portant les initiales G.T., qui vint en la possession de Monsieur Ambroise Firmin-Didot après le décès de l'artiste

<sup>15</sup>VIRGILE, *Énéide*, traduction de Lefauré Maurice, Paris : Le Livre de Poche Classique, 2004, p. 521.

a été reprise dès le Moyen Age. En 1155, un dénommé Wace écrit dans son *Roman de Brut*<sup>16</sup>, que les rois d'Angleterre descendent de ce Brut qui signifie en fait Brutus, fils de Jules César, arrière-petit-fils d'Énée<sup>17</sup>. De nombreuses traductions de l'*Énéide* ont été faites.

Girodet possédait au moins trois éditions de Virgile dans sa bibliothèque : une en un volume, une en deux volumes et une dernière en trois volumes<sup>18</sup>. Cette dernière existe au nombre de cinq éditions différentes, il faut donc faire un choix, mais rien n'est défini. Par ailleurs, Girodet avait un des exemplaires de la traduction en vers français de Jacques Delille, dit l'abbé Delille datant de 1804.

Les illustrations de Girodet sont de deux types : d'une part, les illustrations composées expressément pour le *Virgile in-folio*, qui a la caractéristique de pencher vers un contour davidien, car Girodet se voit confié le frontispice et sept scènes de l'*Énéide* :

Livre I : *Énée devant Didon*

Livre III : *Le Songe d'Énée*

Livre V : *Énée sacrifiant à Neptune sur la tombe d'Anchise*

Livre VII : *Énée et ses compagnons abordent le Latium*

Livre IX : *Le Combat d'Ascagne*

Livre X : *La mort de Pallas*

d'autre part, Girodet compose une suite de dessins pour l'*Énéide* après 1798. Ils sont conservés dans le recueil établi par Pannetier au décès de Girodet. Le crayon de l'artiste se tourne vers une expression plus flaxmanienne, limitées aux contours des silhouettes<sup>19</sup>. Girodet avait l'intention d'achever ses 200 compositions prévues par la mise en peinture des plus beaux dessins. Malheureusement, il n'en a pas eu le temps puisqu'il décède le 9 décembre 1824 devant les portes de son atelier. Toutefois, plusieurs esquisses peintes sont inventoriées après décès. Le 15 avril 1867, Pannetier, un de ses élèves, met en vente 170 compositions pour l'*Énéide*<sup>20</sup> à l'Hôtel Drouot. Firmin Didot, frère de l'éditeur du *Virgile in-folio*, les rachète dans leur totalité. Les

---

<sup>16</sup>Notes reprises de VIRGILE, *ibidem*, p. 521 : le terme « roman » désigne toute œuvre écrite en langue vulgaire, romane, par opposition aux œuvres écrites en latin

<sup>17</sup>VIRGILE, *ibidem*, p. 521.

<sup>18</sup>Voir annexe, page 59, liste des éditions de Virgile en possession de Girodet.

<sup>19</sup>PANNETIER, op. cit.

<sup>20</sup>RENOU et MAULDE, *Catalogue de 170 dessins de Girodet, compositions pour l'Énéide et les Géorgiques de Virgile ventes*, 1867, p. 51-68.

dessins restent dans la famille Firmin-Didot jusqu'à la dispersion des œuvres lors de la vente de 1971<sup>21</sup>. Une de ces esquisses est conservée au musée Girodet à Montargis ; il s'agit de *L'Ombre d'Hector apparaît à Énée*<sup>22,23</sup> (*Énéide*, livre II).

En 1974<sup>24</sup>, la conservation des dessins de l'*Énéide* entrepris par Girodet se résume à leur entretien dans quinze villes de France : Angers, Besançon, Bordeaux, Caen, Dijon (musée des Beaux-Arts), Dijon (musée Magnin), Lille, Marseille (musée Cantini), Montargis (musée Girodet), Orléans, Pontoise, Rennes, Rouen, Strasbourg. Aujourd'hui, le musée Girodet conserve 34 dessins<sup>25</sup> contre 8 en 1974<sup>26</sup>. Ce musée ne les expose pas mais les garde précieusement dans des étuis prévus à cet effet et emballés dans du papier de soie neutre afin de les prévenir des dégradations.

Durant la lecture de ce mémoire, nous chercherons à répondre à ce questionnaire :

Comment Girodet conçoit-il la vision de l'*Énéide* de Virgile  
et quel en est le sens caché ?

Le symbole et l'allégorie au XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècle font l'objet de multiples travaux. Johann Joachim Winckelmann et Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy sont deux théoriciens qui écrivent respectivement *De l'allégorie ou traités sur cette matière - Essai sur l'allégorie et principalement à l'usage des artistes* en 1766 et *Essai sur le but et le moyen de l'imitation dans les beaux-arts* en 1823. Deux points de vue se dégagent des textes. Ils réfléchissent sur l'allégorie et le symbole dans les arts français et grecs, ainsi que sur des principes artistiques comme la Grâce et le Génie. Girodet, personnage cultivé et adorant l'art antique, se réfère à ces deux penseurs. Il développe lui-même deux études sur ces principes : la *Dissertation sur la Grâce*<sup>27</sup> et les *Considérations sur le Génie particulier à la peinture et à la poésie*<sup>28</sup>

---

<sup>21</sup>LEMEUX-FRAITOT, op. cit., p. 6.

<sup>22</sup>ANNE-LOUIS GIRODET, *L'Ombre d'Hector apparaît à Énée*, dit aussi *Le songe d'Énée*, non daté, huile sur toile, 29x34 cm, Montargis, musée Girodet.

<sup>23</sup>Id., op. cit., p. 6.

<sup>24</sup>JEAN LACAMBRE, *Le Néo-Classicisme français, Dessins des musées de Province*, Paris : RMN, 1974, p. 149-151.

<sup>25</sup>Un déplacement au musée Girodet m'a permis de véritablement voir les dessins et de les répertorier

<sup>26</sup>LACAMBRE, *ibidem*, p. 149-151.

<sup>27</sup>COUPIN, op. cit., T. 2, 129-183.

<sup>28</sup>COUPIN, *ibidem*, T. 2, 90-125.

La facette du Girodet-écrivain laisse évidemment la place la plus importante au Girodet peintre - poète. Trois tableaux phares, le *Sommeil d'Endymion*<sup>29</sup>, *Hippocrate refusant les présents d'Artaxerxès*<sup>30</sup> et *Pygmalion et Galatée*<sup>31</sup>, peuvent être perçus comme les principales œuvres picturales allégoriques et symboliques de Girodet.

Nous nous pencherons ensuite sur la manière dont le *Virgile in-folio* des Didot a été élaboré ; qui a dirigé les opérations et comment les dessins de l'*Énéide* ont été dissociés en deux catégories.

Enfin, l'*Énéide* et l'allégorie feront l'objet d'une étude sérieuse, tout d'abord en voyant les deux maîtres italiens qui ont offert leur souffle inspirateur à Girodet : Raphaël et Michel-Ange. Nous nous attacherons alors à observer le développement et la recherche du Beau idéal au travers des illustrations de l'*Énéide*, en deux points : l'art grec et la Mimesis, l'imagination et l'invention.

---

<sup>29</sup>Voir annexe, page 8

<sup>30</sup>Voir annexe, page 15

<sup>31</sup>Voir annexe, page 18

# I. Symboles et allégories au XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècle

## A. Deux théories de l'Allégorie

Winckelmann et Quatremère de Quincy sont deux théoriciens contemporains de Girodet. Leurs réflexions établissent un lien avec notre artiste, d'une part pour l'attrait de l'art antique, d'autre part, pour leurs raisonnements sur l'allégorie et le symbole dans les arts. Pour Winckelmann, l'allégorie est le but de la peinture. Pour Quatremère de Quincy, l'allégorie est un moyen qui permet de mettre en relief l'imitation.

### a) Johann Joachim Winckelmann (1799)

Winckelmann bien connu en tant qu'historien de l'art et archéologue, est associé à deux mythes fondateurs : celui de la naissance de l'histoire de l'art (épistémologique) et la redécouverte de l'idéal grec au siècle des Lumières. Une fois son séjour achevé comme bibliothécaire chez le comte Heinrich von Bünau à Nöthnitz près de Dresde en 1743, il part à Rome où il devient bibliothécaire du Vatican. Cette place, ainsi que les fouilles d'Herculanum (1738-1745 et 1765) lui permettent d'enrichir ses connaissances sur l'art gréco-romain.

Ce n'est qu'un an après ses dernières fouilles, à l'automne 1766, qu'il fait paraître l'essai sur l'allégorie, édité par Walther, *De l'allégorie ou traités sur cette matière - Essai sur l'allégorie et principalement à l'usage des artistes*. Ce livre est réédité en 1873. Ainsi on voit qu'il définit l'allégorie de la manière suivante :

Winckelmann commence son explication sur l'allégorie en la définissant le plus simplement possible et au « sens le plus éloigné ». C'est « l'expression des idées par le moyen des images » : l'artiste peut faire des sous-entendus soit par le biais d'une représentation connue du public et donc facile à lire, soit par un nouveau signe qui devient plus difficile à déchiffrer, presque hiéroglyphique. Winckelmann se repose sur le précepte de Simonide : « La poésie est une peinture parlante comme la peinture est une poésie muette ». Il parle alors de l'*Ut pictura poesis*. Pour Winckelmann, la fiction engendre la personnification des réflexions de l'artiste. Il affine alors sa définition : « l'allégorie veut dire quelque chose qui diffère de ce qu'on veut dire ». C'est-à-dire qu'il y a un sens caché dans les propos imagés de l'artiste. Par la suite,

l'allégorie est devenue une expression à laquelle on attribue un sens assimilé « indiqué par des images et des signes ».

Ensuite, Winckelmann va dire ce que doit posséder une allégorie cohérente : ce sont les « propriétés distinctives de la chose indiquée », c'est-à-dire les caractéristiques, les signes donc les symboles de la chose signifiée, le but étant de simplifier au maximum la représentation en y incorporant le plus d'insinuation. Ainsi, Winckelmann trouve que l'allégorie sera « intelligible par elle-même ». C'est ce vers quoi doit tendre une allégorie et laisse aller l'implicite. Elle ne doit pas contenir d'« inscription[s] interprétative[s] ». Toutefois, Winckelmann met un *nota bene* : « l'allégorie doit être proportionnée à la chose qu'il s'agit d'indiquer ».

Winckelmann pense que seule la Nature « enseigne d'elle-même l'allégorie » et que les « signes arbitraires inventées par l'homme », donc les symboles, ne sont pas assez proche des premières pensées, des sens propres. La Nature donne « une image vraie » des choses car elle est antérieure à l'homme comme la « peinture des pensées » qui était le premier langage. Nous pouvons nous référer par exemple à la Préhistoire et à la grotte de Lascaux avec les peintures rupestres qui représentent, donc symbolisent les premiers langages non-oraux.

Dans une seconde vision, Winckelmann va argumenter le fait que l'image, l'allégorie, « qui rend nos pensées sensibles » permet d'admettre un genre aux mots. La réflexion des « qualités passives et actives » des choses permet d'imager correctement le vocabulaire, qu'il soit pictural ou écrit en fonction de l'action qui en ressort : le masculin est actif et influent, comme le soleil, le féminin est la conception, comme la lune. Ce motif est bien connu chez les Grecs, les Perses, les Phéniciens, les Égyptiens.

Winckelmann nous informe sur l'allégorie vue par les Grecs. Le peuple grec affirme que l'allégorie a été inventée par les Égyptiens. L'allégorie est une langue sacrée pour les Égyptiens, formée de « signes intelligibles », les hiéroglyphes, décryptés par Champollion en 1821 (il décrypte le cartouche royal de Ptolémée V et celui de Cléopâtre). L'allégorie était pour eux la « langue sacrée » où les « signes intelligibles » donc les « images sensibles » étaient leurs ancêtres.

Winckelmann développe également des « remarques sur les idées des nouvelles allégories et la manière de les exécuter ». Trois points s'en dégagent :

La simplicité : elle provient de la composition et la disposition des représentations. Ces deux éléments doivent être associés le plus simplement possible, « avec le moins de signes possible ». Ces allégories sont typiquement antiques. Peu à peu, on réunit plusieurs pensées en une seule figure avec autant de signes. Elle correspond aux symboles de tous les dieux. Une allégorie parfaite selon Winckelmann est de « contenir deux ou plusieurs idées, et les exprimer dans une seule figure ». Néanmoins, il avoue que ce genre d'allégorie est difficile à réaliser. Il donne l'exemple d'Ulysse revenant à Ithaque : « Ulysse qui soupire après le moment de voir de loin la fumée d'Ithaque, est une image belle et noble du désir de revoir sa patrie. D'anciens monuments peuvent servir à rendre ce héros reconnaissable, mais l'idée dont il s'agit ne saurait être rendue par une seule figure ».

La clarté : « Elle doit être relative ». Pour Winckelmann, il faut un certain bagage intellectuel afin de comprendre facilement le langage allégorique. L'allégorie doit avoir un rapport avec ce qui est représenté. Exemple de la Madeleine de Guide, les deux navets blancs représentent la vie austère de la sainte.

La grâce : Elle est le « but de l'art ». Tout réside dans le « choix du sujet » « ni hideux, ni terrible, ni contre les convenances ». L'artiste doit se référer aux « passions » c'est-à-dire aux expressions physiques des sentiments. Il faut rendre « l'utile à l'agréable » et « rendre le bon aimable ». L'œil se détourne des couleurs éclatantes, l'esprit se détourne des idées trop difficiles à comprendre.

La Grâce est donc pour Winckelmann une fin qui élève le dessin ou la peinture et apporte de la légèreté à l'œuvre par la composition et le sujet. Par ailleurs, la Grâce prend sa source dans l'art grec et dans sa mythologie. Elles sont également le point de départ pour les réflexions de Girodet sur ce principe.

Girodet a écrit une *Dissertation sur la Grâce*<sup>32</sup> Il ne la perçoit pas comme un but de l'art mais comme attribut à la beauté.

Le discours sur la Grâce fait référence à tout le savoir antique et mythologique qu'a retenu Girodet durant son enseignement artistique et littéraire.

Il commence son explication par la théorie mise en place par les Grecs : la manière par laquelle les Grâces sont apparues aux yeux des âmes humaines sensibles.

---

<sup>32</sup>COUPIN, *ibidem*, T. 2.

Tout commence par la personnification de la beauté en la personne de la déesse Vénus, qui engendre Amour. Pour ne pas se promener seul, Cupidon « a pour compagnes les Grâces ». Girodet les assimile à « une allégorie ingénieuse que les siècles ont respectée, que les littératures de tous pays ont conservée, et qui semble toujours nouvelle, parce que l'idée sur laquelle elle se fonde est toujours vraie. »<sup>33</sup>

Les Grâces sont intemporelles et immémoriales. Girodet conçoit que les Grecs aient allégorisé la Grâce par les Grâces car ils y voyaient un moyen d'offrir une image plus attrayante, plus concrète de la beauté « froide » réduite aux « proportions et à la régularité ». On parle le plus souvent des Trois Grâces, divinités romaines portant le nom des Charites dans la mythologie grecque : Aglaé (brillante), Thalie (verdoyante) et Euphrosyne (joie de l'âme). Elles sont les compagnes de Vénus et vivent sur le Mont Olympe. Elles lui assurent son charme et son attrait. Elles sont l'enrichissement de la vie terrestre. Elles prodiguent aux êtres la gaieté, les manières, l'éloquence ou la sagesse.

La Grâce est considérée comme attribut de la Beauté que ce soit matérielle ou morale. En exemple de cette affirmation, Girodet annonce que la beauté physique incarnée en la divinité de Vénus correspond à la compagne de l'homme. La Grâce, quant à elle, correspond aux qualités qui se dégagent de la femme.

Les Anciens, eux, voient Vénus comme « la Beauté universelle, morale, intellectuelle ou sensible » et les Grâces comme « l'harmonie et au rapport nécessaires de tous ces éléments »<sup>34</sup>, mais aussi la « Vénus uranie, céleste » qui représente les sciences de la géométrie (proportions et symétrie). Girodet admet que ses auditeurs et lui sont à la pointe de cette connaissance afin de débiter son argumentation personnelle sur la Grâce.

Girodet instruit le lecteur en lui indiquant clairement que la notion de Grâce ne peut pas être restreinte à une définition. C'est pourquoi Girodet pose la question rhétorique suivante pour tenter d'élaborer le complément d'une définition déjà pensée par les Grecs et les Anciens

---

<sup>33</sup>COUPIN, *ibidem*, T. 2, 129.

<sup>34</sup>COUPIN, *ibidem*, T. 2, 130.

« Comment définir, en effet, ces rapports directs des sentimens, des pensées et des sensations avec les mouvements des formes extérieures et les expressions de la physionomie ? Cette parfaite concordance et cette harmonie complète de l'être physique et moral, qui s'exhalent comme les parfums réunis de la vertu, de l'esprit et de la beauté ? »<sup>35</sup>

Sachant qu'il est presque impossible de définir la Grâce avec des mots, Girodet s'attache à nous faire une démonstration par les observations et les comparaisons par rapport à ce qui a déjà été découvert. Il entreprend de considérer les objets en question qui apportent un plaisir à l'être humain. Or pour notre artiste, la Grâce nous procure ce plaisir car l'Homme est sensible. Il ressent des émotions qui lui inspirent du ravissement, et du « bien-être ». Toutes ces sensations proviennent du fait que la Grâce s'immisce dans l'objet. Girodet le décrit ainsi :

« Si nous sentons que le bon nous est utile, que le beau nous transporte, que la vérité nous persuade et nous entraîne ; si l'harmonie de toutes ces qualités entre elles nous remplit d'une sorte d'émotion tendre, admirative et bienfaisante, nous éprouvons, dans ce sentiment, l'effet immédiat de la présence de la Grâce de tous les êtres sensibles ... »<sup>36</sup>

Girodet souhaite démontrer que la Grâce touche les âmes sensibles, que ce soit par sa présence ou par son absence. Ainsi, le goût est une des facultés de jugement qui permet d'apprécier la Grâce. Girodet essaie de distinguer la Grâce par ce qu'elle n'est pas, ou ce vers quoi elle ne tend pas : « (...) la Grâce fuit aussi ouvertement la raideur sèche et décharnée, que la molle et lâche langueur » Girodet oppose alors l'affectation, « hypocrisie maladroite de la grâce »<sup>37</sup> à celle-ci. En effet, l'affectation n'est rien d'autre qu'un manque de naturel dans la manière d'agir. Ce n'est que de l'apparence, du faux-semblant. Par ailleurs, pour Girodet, la Grâce n'imité pas et est « inimitable ». Elle est présente, sans masque ni maquillage, « sans effort et sans contrainte ». Girodet cite ainsi sans le nommer Jacques Dellile, traducteur officiel en français de l'*Énéide* de Virgile en 1804.

---

<sup>35</sup>COUPIN, *ibidem*, T. 2, 131-132.

<sup>36</sup>COUPIN, *ibidem*, T. 2, 134.

<sup>37</sup>COUPIN, *ibidem*, T. 2, 135.

« La vigueur sans effort est la grâce elle-même. »

Cette conception dellilienne de la Grâce est perçue à travers le Génie de Virgile. Mais pour Girodet la Grâce est un don acquis par Dellile. Celui-ci dit encore que « la grâce est encore plus belle que la beauté ».

Bien que la Grâce soit présente sans masque cela ne signifie pas qu'elle-même ne peut pas servir de voile. Au contraire, c'est elle qui va adoucir les propos mordants et douloureux de la raison ou de la vérité. Heureusement que les représentations des Grâces s'arborent de manière plus aimables et « séduisantes ». Girodet raconte que « les Anciens reconnaissaient trois Grâces : elles se tenaient par la main et formaient un chœur de danses légères. »<sup>38</sup> Les Anciens veulent symboliser le lien inséparable de l'âme et de l'esprit enchâssés dans la Grâce afin d'harmoniser cette grâce spirituelle avec la Grâce charnelle. Girodet voudrait y voir, en outre, les liaisons entre l'intelligence de l'homme, les beautés créées par la Nature et les beautés créées par les œuvres géniales qui matérialisent la Grâce par les Trois Grâces.

« Ne pourrions-nous pas y voir, aussi, le lien qui existe entre les êtres intelligents et sensibles, les beautés purement matérielles de la nature, et les œuvres du génie qui en reproduisent les images ? »<sup>39</sup>

C'est ce que Girodet s'empresse de démontrer par le biais des effets et des caractères de la Grâce exercés par l'homme et sur l'homme. Le premier argument développé par Girodet repose sur la naissance de la Grâce par l'équilibre entre la matière charnelle et la matière vertueuse. Girodet affirme que la grâce influe sur la physionomie afin d'évoquer ce que l'être ressent, car « le cœur est plus éloquent que l'esprit »<sup>40</sup>. La Grâce est l'allégorie de la pureté et de la grandeur de l'âme. Elle permet aussi d'englober toutes les nobles qualités sociales qui ouvrent le chemin vers l'humanité : la tendresse, l'amabilité, la générosité, la clémence, tout en restant une valeur naturelle. Girodet prend en exemples Alexandre le Grand, César, Auguste et Henri IV.

Pour Girodet, la Grâce est *urbi et orbi*. Mais plus que l'universalisation de la Grâce, la femme est la Grâce elle-même. La Grâce veille sur les songes bienfaiteurs, c'est un « don céleste ».

---

<sup>38</sup> COUPIN, *ibidem*, T. 2, 136.

<sup>39</sup> COUPIN, *ibidem*, T. 2, 136.

<sup>40</sup> COUPIN, *ibidem*, T. 2, 137.

La Grâce est aussi dans le corps étendu et voilé d'Atala, les yeux clos, qui devait rendre heureux la vie de l'Indien Chactas<sup>41</sup>.

Autre que la Grâce physique, Girodet voit aussi la Grâce dans la force virile des hommes : lutteurs, danseurs, cavaliers, nageurs, guerriers.

Mais les hommes ne sont pas les seuls à posséder la Grâce. Les animaux en sont pourvus également. Ils sont en seconde position après l'être humain. De la part de Girodet, il y a un classement dans la Grâce qui se dégage des animaux terrestres : le lion, le daim. Le plus gracieux aux yeux de Girodet est le coursier. Il l'admet comme l'animal « digne des chants de Virgile et de Delille »<sup>42</sup> Quant aux animaux célestes, Girodet ne les lèse pas. On y trouve l'aigle « le lion des airs », le cygne noble, la colombe dans les vers d'Anacréon, le moineau pour ceux de Tibulle au sujet de Vénus. Cette énumération des animaux gracieux s'achève par des animaux marins qui en fait en sont dépourvus. Ils en sont la limite.

Girodet avoue que la Grâce physique et la Grâce morale se discernent dans les êtres qui possèdent l'intelligence. Or, il se trouve que les objets sans vie et sans entendement nous font ressentir néanmoins cet effet de grâce. Nos yeux sont captivés par le charme et la beauté qui peut s'en dégager. Leur grâce peut provenir des souvenirs passés qui s'en libèrent.

Quand Girodet parle de Grâce physique, il ne se limite pas à l'apparence d'un homme ou d'une femme. Il s'attache également à la beauté gracieuse de la grandeur de la Nature. L'Etna en éruption évoque la Grâce à sa vue, l'aurore au moment de la saison estivale. Outre la Nature, Girodet s'émerveille devant la Grâce qui émane des Saisons. Il les allégorise picturalement au château de Compiègne.

De la description de la Grâce, Girodet évoque tous les qualificatifs des artistes littéraires ou peintres romantiques : l'infini dont peut en ressortir la mélancolie, le sublime qui devient une exquise frayeur des « grandes puissances de la nature »<sup>43</sup>. Ainsi Girodet formule-t-il l'exemple de Pline devant l'irruption du Vésuve. La peur

---

<sup>41</sup>Anne-Louis GIRODET, *Atala au tombeau*, dit aussi *Funérailles d'Atala*, 1808, huile sur toile, 207x267 cm, Paris, musée du Louvre Inscription sur le rocher : « J'ai passé comme la fleur, j'ai séché comme l'herbe des champs. » Paris, musée du Louvre. En hommage à Chateaubriand, Girodet illustre la mort d'Atala. Voir annexe, page 7

<sup>42</sup>COUPIN, op. cit., T. 2, 147.

<sup>43</sup>COUPIN, *ibidem*, T. 2, 161.

des forces naturelles ne peut-elle pas être supplantée par la vision de la Grâce ? L'imitation des spectacles fantastiques de la Nature, tels que « les effets pyrotechniques » pratiqués par des artisans, n'arrive pas à émouvoir notre artiste qui n'y voit « aucune espèce de grâce »<sup>44</sup>. Girodet en arrive à cette question qui est posée depuis l'Antiquité, la question de la ou des imitations et de sa limite avec l'invention :

« L'imitation inventive du génie fera-t-elle moins d'effet sur les initiés aux secrets poétiques des beaux-arts qu'une imitations servilement matérielle ? »<sup>45</sup>

En conséquence, Girodet lie imitation, invention et génie dans une seule et même expression qui signifie que le génie est la source d'une partie majeure de l'invention et que la notion d'inventivité donc d'innovation peut s'unir à l'imitation par l'inspiration de celle-ci. On comprend que Girodet préfère une imitation qui est au fondement du génie donc qui fait appel à l'intellect, qu'une imitation matérielle et artificielle. Cependant, les fumées artificielles inspirent Girodet pour donner le fantastique à ses toiles ossianiques. Girodet métamorphose alors l'artificiel et le spirituel. Ces fumées deviendront des « vapeurs éthérées » et l'imagination transportera le spectateur vers les sommets divins.

C'est ainsi que Girodet termine son argumentation par rapport à la Grâce en général, « considérée comme l'heureuse organisation dans l'homme, ainsi que dans toutes les espèces qui lui sont inférieures » et « considérée comme attribut de la beauté des sites divers qu'offre le globe habité, et des phénomènes de la nature physique »<sup>46</sup>.

Dans une seconde partie, Girodet s'intéresse spécialement à la Grâce dans les arts liés à la littérature. Il s'attache particulièrement à la Grâce dans l'art du dessin « ce qu'elle est et comment elle se manifeste »<sup>47</sup>.

Girodet fait référence à plusieurs hommes de lettres dont Virgile, Racine ou La Fontaine. Ces hommes font partie intégrante de la société mondaine de leur époque. Leurs poèmes sont le témoignage que la Grâce a la capacité de s'introduire dans toutes les situations artistiques, car on associe généralement la musique à la poésie

---

<sup>44</sup>COUPIN, *ibidem*, T. 2, 164.

<sup>45</sup>COUPIN, *ibidem*, T. 2, 164.

<sup>46</sup>COUPIN, *ibidem*, T. 2, 167.

<sup>47</sup>COUPIN, *ibidem*, T. 2, 167.

qui charme d'autant plus les oreilles des auditeurs. Si l'on ajoute une représentation picturale du poème, art et littérature sont harmonieusement réunis par la Grâce. On retrouve ainsi la maxime de l'« *Ut poeta pictor* » qui est déjà prononcée par Voltaire en ces termes :

« La poésie est la musique de l'âme. »

et repris par Girodet de la manière suivante :

« La musique est la poésie des sens. »<sup>48</sup>

Girodet relie également la danse et la musique. Dans le mot danse, il voit la pantomime, l'art du mime, mais peut-être pourrait-on parler aujourd'hui d'expression corporelle. Girodet préfère observer la danse comme dans les coutumes gréco-romaines. On lit tout au long de ses écrits un retour inlassable aux sources antiques. Toute sa personnalité est tournée vers ces rites, ces mœurs, cette société antique qui se trouve finalement être le berceau de la civilisation et de la création artistique. En Grèce, tout est « aimable » et gracieux aux yeux de Girodet, l'architecture des temples, les divinités qui y sont rattachées, l'art, la littérature.

Au sommet de la reconnaissance du transfert de la Grâce, Girodet y reconnaît « la peinture et la sculpture »<sup>49</sup>. En tête Raphaël dont « la Grâce agrandit l'âme et pénètre le cœur », elle est « à la fois noble et tendre, naïve et relevée ». L'énumération des préférences artistiques de Girodet continue avec Le Corrège et son « moelleux pinceau », « l'ingénuité candide des pensées » de Lesueur, « la Grâce fière et sauvage » de Jules Romain, « la Grâce superficielle » de l'Albane et « la Grâce simple et sévère »<sup>50</sup> de Poussin. Chaque peintre a sa Grâce particulière qui est reliée à une capacité intellectuelle ou morale (l'esprit, la raison). Quoiqu'il advienne, pour Girodet la Grâce est toujours jointe au Génie. L'impression que Raphaël est le point départ de la Grâce en peinture provient du fait que Girodet l'assimile à Apelles surnommé « le Raphaël de l'Antiquité ». Mais cette association à la Grâce n'est pas accordé à tout artiste. C'est un don, un « génie privilégié ». Encore une fois, Girodet retourne vers l'antique pour trouver la source de la Grâce en peinture et en sculpture.

---

<sup>48</sup>COUPIN, *ibidem*, T. 2, 168.

<sup>49</sup>COUPIN, *ibidem*, T. 2, 171.

<sup>50</sup>COUPIN, *ibidem*, T. 2, 172.

Dans sa dernière partie, Girodet fait l'éloge des deux divinités grecques qui sont assimilées à la représentation de la Grâce masculine et féminine : Apollon et Vénus.

Apollon, dieu des arts particulièrement de la poésie et de la musique, dieu-devin par l'oracle de la Pythie à Delphes, reçoit les éloges du peintre-poète Girodet. Notre artiste en prend à témoin le maître de l'histoire de l'art antique, J.J Winckelmann et son ami traducteur de l'*Énéide* et poète de poésie descriptive l'abbé de Delille, qui auraient honoré l'autel du dieu. Car le but de ces offrandes est d'obtenir d'Apollon l'inspiration afin de créer une œuvre en son honneur. Ainsi, « le ciseau grec » réussi à rendre une sculpture digne de lui. Dans une vision archéologique, Girodet nous plonge dans les fouilles des ruines afin de nous montrer les plus beaux chefs-d'œuvres sculptés d'Apollon comme l'« Apollon Pythien ». Sa description élogieuse renchérit celui de la statuaire grecque :

« Moelleusement dessinés, mais correctement circonscrits dans les courbes harmonieuses, qui en modulent les formes élastiques, ce corps aérien, qui ne pèse point sur la terre, s'alimente continuellement aux sources vivifiantes des esprits ignés qui le pénètrent de toutes parts. »<sup>51</sup>

Girodet termine son paragraphe en affirmant qu'« Apollon est toujours le plus beau des immortels » et que « la Grâce ineffable, comme une vapeur éthérée, émane de ses plus légers mouvemens et du repos même absolu de son action. »<sup>52</sup>

C'est cette divinité masculine qui dans un premier temps, offre aux poètes et artistes une frénésie de création.

La Grâce féminine est donc incarnée par Vénus, élue déesse de la beauté par Pâris. D'après la description que nous fait Girodet de la sculpture de Vénus, nous pourrions la rapprocher de la *Vénus Médicis*<sup>53</sup> : « Vêtue de sa seule innocence, le premier sentiment qu'elle paraît éprouver est celui de la pudeur »<sup>54</sup>. Girodet agit de la même manière archéologique qu'avec Apollon.

Girodet invoque et acclame Vénus, il la vénère. Il va s'excuser auprès d'elle du fait de l'abandon et de la disparition de ses autels. Ce délaissement est uniquement

---

<sup>51</sup>COUPIN, *ibidem*, T. 2, 176.

<sup>52</sup>COUPIN, *ibidem*, T. 2, 177.

<sup>53</sup>Voir annexe, page 23

<sup>54</sup>COUPIN, *ibidem*, T. 2, 179.

matériel puisque la beauté et la Grâce se retrouvent et resteront à jamais gravées dans les sculptures à son effigie. En outre, elles seront louées dans les vers des poètes grecs et latins d'Homère et de Virgile. Girodet cite également les poèmes dont il va illustrer les vers et qui en soulignent la Grâce : Anacréon et Sapho.

Les derniers mots de Girodet sont donc en faveur de Vénus et assurent que « la Grâce est inséparable de la beauté » et qu'elle « est elle-même, accompagnée de la pudeur craintive »<sup>55</sup>.

Essayons d'appliquer ces derniers préceptes à l'illustration de Girodet, car finalement ce que tente de nous inculquer Winckelmann c'est de voir l'allégorie comme un moyen de broser la pensée par des images, des illustrations. Prenons en exemple *Énée rencontrant Andromaque en Épire*, Livre III, dessin à la mine de plomb.

Le champ de l'image est large contenant la totalité de la scène. Le format rectangulaire est rappelé par les architectures qui s'élèvent. Elles confectionnent un enclos, une barrière plastique, un cocon qui laisse entendre aux spectateurs que la scène est très importante. En effet, il s'agit du moment où Énée rencontre Andromaque, veuve du guerrier troyen Hector, faite prisonnière par le Grec et fils d'Achille Pyrrhus, lors de la prise de Troie. Elle est enlevée en Épire, région de l'ouest de la Grèce, province romaine à l'époque de Virgile.

L'illustration comporte un cadrage rapproché qui met en avant les deux personnages principaux : Énée à droite et Andromaque à gauche. Leur accessibilité laisse une large place au spectateur d'admirer la scène. Le cadrage transpose le texte en scène théâtrale. Les individus sont figés en pleine action. Le rythme semble lent. Le temps semble s'arrêter et donne l'impression d'une effigie. Cet aspect de gravure est donné par la technique de la mine de plomb. Le dessin fait partie de ceux qui sont catégorisés comme achevés et prêts à être lithographiés. La technique de la mine de plomb offre cette dimension que Winckelmann recherche comme but de l'art, celui d'un art éthéré par le trait et une grandeur calme. La ligne pure que Girodet arrive à extraire de sa mine se rapproche fortement des gravures de *l'Illiade et l'Odyssée* de Flaxman. Pour Winckelmann, l'esprit doit travailler et non le regard.

Pour cette illustration, Girodet reste collé au texte latin. Il nous expose le moment précis où Énée apparaît aux yeux d'Andromaque alors qu'elle dépose des offrandes

---

<sup>55</sup>COUPIN, *ibidem*, T. 2, 183.

aux mânes de son époux. Son émotion de revoir un Troyen qu'elle pensait mort est telle qu'elle défaille dans les bras de ses suivantes. La position du corps d'Andromaque est cohérente dans son alanguissement, quant à la position d'Énée, elle est mêlée de dignité de majesté et d'un profond émoi. La grâce se dégage de ce dessin. La disposition du corps d'Énée illustre bien les propos qu'il va énoncer à la fin du trouble d'Andromaque :

« Oui, je suis vivant, et ma vie se traîne parmi les pires épreuves. N'en doute pas, ce que tu vois est réel. Hélas ! quel destin t'accable après la perte d'un si noble époux ? Quel sort assez digne d'elle a retrouvé l'Andromaque d'Hector ? Es-tu toujours la femme de Pyrrhus ? »

Virgile, *Énéide*, vers 311-332

La composition délivre un message de calme mais aussi de morosité. Outre le fait qu'Andromaque s'évanouisse et montre ainsi le choc que la vision d'Énée lui provoque, le spectateur se trouve confronté au sentiment de peine. Dans l'œuvre, la grâce est sous-jacente par la position des corps et les gestes plus ou moins modérés des protagonistes. Mais dans l'espace dans lequel tout se joue, Girodet travaille sur les physionomies du sentiment de douleur et de tristesse. Cette scène pourrait symboliser le mélodrame que représente l'*Énéide*. Car finalement, l'*Énéide* est l'épopée des vaincus ou tout est noir. Il y a très peu de moments de gloire ; à chaque fois qu'on pense qu'Énée et ses compagnons vont réussir à passer un cap indemne, le destin les fait périliter dans de nouvelles épreuves aussi dures les unes que les autres. On pourrait alors aussi comprendre ce poème à l'époque de David et Girodet comme l'allégorie de la Révolution française et les fracas de la politique dans les années 1790. Le tempérament révolutionnaire de Girodet, bien que ce soit dans les arts, peut laisser entendre cette lutte au travers de ses dessins tout au long desquels il a élaboré son œuvre des dernières années de sa vie.

Nous voyons au travers de ce dessin, la mise en application des deux réflexions sur la Grâce utilisée par Girodet et Winckelmann. La Grâce d'Énée rencontrant Andromaque en Épire devient plus qu'un but dans l'art, elle se transforme en un moyen pour aller vers une Nature idéale et une recherche de la représentation de l'allégorie, plus souple de sa codification qui était plus sévère à l'époque des anciens. La Grâce donne

alors la capacité à l'image de devenir signifiante, permettant une reconnaissance aisée à la faculté rationnelle du sens caché, mais surtout de sensibiliser le spectateur aux sentiments qui se dégagent de la scène.

Pour Winckelmann, l'artiste moderne ne doit plus faire référence aux allégories mythologiques. En effet, les « allégories mythologiques » sont la représentation d'idées ou d'éléments temporels comme les saisons, qui usent de la mythologie pour produire leur image, Girodet n'utilise pas ce procédé dans les illustrations de l'*Énéide*, mais il l'applique pour l'allégorie du Printemps<sup>56</sup> pour le décor de Compiègne. C'est Apollon, dieux du soleil, de la musique et de la médecine, qui devient le symbole du printemps, car cette saison est la renaissance de la nature offerte par le soleil brillant et la pluie vivifiante.

Pour Winckelmann alors, l'artiste doit avoir deux nouvelles capacités : celle du poète et du philosophe<sup>57</sup>. Ces qualités, Girodet les a reçues comme dons.

Prenons l'exemple du *Cheval de bois*<sup>58</sup>, livre II de l'*Énéide* de Virgile, daté vers 1811<sup>59</sup>. C'est une grande entreprise que Girodet confit à Marie-Philippe Coupin dans une lettre datée du 17 février 1811 :

« Dans mes soirées et un peu pendant mes nuits, je me suis occupé de votre dessert, et je rapporterai une quinzaine de dessins de nouveaux, assez arrêtés, quoiqu'ils ne soient pas entièrement terminés. J'ai plus que jamais à cœur de mettre la main à cette entreprise et je compte m'occuper de suite à Paris, bientôt gravé. Il faut que je me dépêche, mon bon ami, car les années passent vite, et surtout pour moi qui ne suis plus jeune. »

de Girodet à M.P. Coupin de la Couperie, Montargis le 17 février 1811

Le dessin a une dimension de 36,9x32 cm. Le format assez grand correspond à l'envergure de la scène : la prise de Troie par les Grecs. Il est adapté au format du *Virgile in-folio* des éditions Didot. Il aurait donc pu prétendre à faire partie des

---

<sup>56</sup>Voir annexe, page 20

<sup>57</sup>Régis MICHEL, *Le beau idéal ou l'art du concept*, Paris : RMN, musée du Louvre -- département des arts graphiques, 1989, p. 57.

<sup>58</sup>Voir annexe, page 43

<sup>59</sup>Anne-Louis GIRODET, *Le Cheval de bois*, 1808, plume, encre brune, lavis, 36,9x32,0 cm, Paris, musée du Louvre, Acquisition 1971 Annotation : Atenaos et Epeos sur l'encolure du cheval

illustrations choisies si sa date de composition n'avait pas été postérieure à l'édition de 1798. Sa forme rectangulaire verticale laisse deviner une recherche géométrique pour la composition. La verticalité de l'œuvre fait écho aux deux colonnes du péristyle qui forment un second cadre dans le dessin. Le champ de l'image est restreint, d'une part par les deux piliers qui pourraient être assimilés à des œillères, d'autre part par la volonté de Girodet de se fixer sur l'effet de mouvement dû à l'attaque surprise des Grecs. Le format est conçu de telle manière qu'il y a un tableau dans le tableau. Cet effet itératif du champ permet d'avoir plusieurs cadrages :

En avant de la scène, les Troyens endormis, en phase d'être réveillés par surprise.

Entre les colonnes, le personnage qui monte à l'échelle. L'impression donnée est qu'il vient dans notre direction. On voit que l'échelle provient de dessous. On suppose alors qu'il y a une fosse entre les colonnes et les premiers combattants. Cette cavité sert de barrière substantielle pour bien dissocier les points d'action. Passif/actif.

Derrière les piliers se cache la scène d'intrusion. Le cadrage est fait de telle sorte qu'on se centre sur le meneur et le moyen de l'effraction : le cheval. Les personnages et le mobilier sur les côtés sont tronqués par la feuille de papier qui sert de premier cadre. Cette limite montre ainsi que Girodet a voulu mettre en exergue l'action, le mouvement, la bataille et contribue aux effets narratifs. Le cadrage effectué par les colonnes qui représentent le palais de Priam, roi de Troie, enclave les personnages qui sont les signifiants du dessin : l'individu qui monte l'échelle, les guerriers grecs, le cheval. Le Grec montant à l'échelle symbolise la transgression du seuil<sup>60</sup>. On a, qui plus est, une hiérarchie verticale dans la construction de l'illustration : (de bas en haut) le guerrier sur l'échelle symbolise la prise définitive de Troie par les grecs, donc le fait à venir, le futur, les guerriers au centre du cadrage, le présent, l'assaut, et le cheval de bois, action passée car il est déjà entré dans la cité et le nom de l'architecte est inscrit sur sa patte avant gauche levée, visible au yeux du spectateur.

La composition est faite de telle manière que toute la surface du papier est occupée. Des zones sombres alternent avec des zones claires en fonction du champ de l'image. En effet, ce qui induit cet effet de contraste est dû aux empâtements des traits de la plume. Toute la configuration de la scène est mouvementée ressentie par la vitesse et le fouillis des lignes qui griffent et percent le papier comme des flèches.

---

<sup>60</sup>Id., op. cit., p. 67.

Néanmoins, il y a un grand travail des corps par ce trait. Leurs contours sont purs, l'architecture et le cheval sont traités avec la même efficacité.

L'épisode du cheval de Troie s'enchaîne avec un passage du Livre II et le *Songe d'Énée*, dessin antithétique à celui du Livre I, par sa technique, le lavis, et surtout par l'onirisme qui se dégage de la toile<sup>61</sup>.

On voit donc au travers de cette analyse que le cadrage est le point central du dessin. Il permet d'obtenir une synthèse de trois événements chronologiques. Cette synthèse permet l'utilisation de l'allégorie au moyen de symboles graphiques tel le cheval de bois, mis en valeur par le titre de l'œuvre, mais aussi par la disposition géométrique du cadre. La poésie que Winckelmann souhaite faire valoir au moyen de la peinture, se manifeste dans le dessin de Girodet pour traduire la mythologie.

Le second théoricien qui fait appel à la théorie du symbole et de l'allégorie dans les arts et que Girodet apprécie est Quatremère de Quincy.

#### b) Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy (1823)

La théorie de Quatremère de Quincy est similaire à celle de Winckelmann. On le surnomme d'ailleurs, le « *Winckelmann français* » ou le « *métaphysicien de l'art* ». Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy (21 octobre 1755 à Paris -- 28 décembre 1849) désire rénover la théorie de l'imitation qu'il expose dans son ouvrage de référence *Essai sur le but et le moyen de l'imitation dans les beaux-arts*, publié en 1823. Cet écrit est repris et expliqué par René Schneider sous le titre, *L'esthétique classique chez Quatremère de Quincy* édité en 1910. Quatremère de Quincy élabore sa doctrine entre 1805 et 1830. Elle se construit au moment de différentes phases historiques où les changements se font sentir autant dans l'art que dans la politique. (1804-1814 : 1<sup>er</sup> Empire sous Napoléon I<sup>er</sup> ; 1814 - 29 juillet 1830 : Restauration sous Louis XVIII et Charles X). Par ailleurs, Quatremère de Quincy soutient la vision de l'art de Girodet.

La doctrine de Quatremère de Quincy dénonce les travers de l'Académie royale de peinture et de sculpture à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il critique le choix des sujets ainsi que le réalisme chez les Romantiques.

Quatremère de Quincy va développer une théorie qui se rapproche fortement de celle de Winckelmann auquel s'est rallié Mengs : il s'agit de réunir le « beau

---

<sup>61</sup>MICHEL, *ibidem*, p. 70.

idéal » au contenu vertueux gréco-romain pour réformer la peinture. Ce précepte est conforté et complété par les découvertes archéologiques en Grèce (Egine, le Parthénon d'Athènes). Les pensées de Quatremère de Quincy sont élaborées durant la période Néoclassique souhaitant corriger la nature pour atteindre la perfection acquise par les Grecs. On sait que la notion de beau-idéal s'inspire des maîtres italiens comme Raphaël auquel Girodet fera référence lors de son voyage en Italie. Cette notion fait appel aux canons antiques où la figure humaine est le point principal des recherches du maître italien. Poussin travaille de même en associant la connaissance de l'anatomie à la proportion parfaite de la statuaire grecque.

Le dogme classique qui essaie de définir le beau est défendu par Quatremère de Quincy.

Au travers de ses réflexions, il va travailler sur l'invention et l'imitation puis sur l'idéal et la beauté. Il définit ainsi l'imitation : « c'est le manifeste de l'école idéal-artistique antique face au romantisme ».

Pour Quatremère de Quincy, les romantiques n'imitent pas et les classiques se fondent sur l'imitation. Pour Quatremère de Quincy, le but de l'imitation est d'atteindre un archétype universel. Quatremère de Quincy nous détaille les deux manières d'imiter :

la première est celle qui est repoussée par Quatremère de Quincy et qualifiée de « honteuse », employé par Zeuxis. Elle consiste à emprunter les plus belles parties du corps féminin et de les assembler afin de former une synthèse parfaite.

La seconde manière d'imiter est d'utiliser la transposition par la métaphore : elle n'utilise que de l'apparence pour interpréter l'intelligible. Cette méthode d'imitation est très prisée par Quatremère de Quincy.

Transposer c'est un moyen d'idéaliser donc de rechercher la perfection, et d'imiter. Cette action est rendue par trois procédés chez Quatremère de Quincy<sup>62</sup> :

le style historique : appliqué aux grands sujets, le but est de modifier l'apparence réelle de façon agréable ;

---

<sup>62</sup>Antoine Chrysostome QUATREMÈRE DE QUINCY, *De l'imitation*, Bruxelles : AAM édition, 1980, p. 353-355.

le style allégorique : transformer les qualités morales en forme corporelle. L'allégorie image le sens moral et les idées majeures. L'allégorie condense les actions et les personnifie. L'allégorie montre l'intelligible (ex : la vengeance qui poursuit le crime). Les personnages mythologiques peuvent jouer le rôle allégorique s'ils ne sont pas profanatoires. Il n'y pas de sujet chrétien ;

Le style symbolique : le symbole va plus loin dans l'idéalisation. Il remplace l'image par son signe qui devient hiéroglyphe. Or le hiéroglyphe est art impossible à imiter. Le symbole ne s'adresse alors qu'à l'intelligence. Le signe exprime alors l'idée.

Pour Quatremère de Quincy, L'épopée est une sorte de transposition des personnages et des actions. C'est ce que fait Virgile dans l'*Énéide* puisque le but de ce poème est d'emprunter le style homérique pour consolider l'ascendance divine augustéenne. En outre, il y a une seconde transposition qui vient de la part de Girodet car il se sert de ce texte pour l'illustrer et par la même occasion réfléchir sur les conditions politiques et artistiques de la France entre 1790 et 1824. C'est peut-être l'une des raisons pour lesquelles il est très attaché à cette œuvre littéraire et qu'il met toute son ardeur pour composer plus de 200 dessins qui n'ont pas tous été lithographiés. Essayons de réfléchir au symbole et à l'allégorie selon la théorie de Quatremère de Quincy au travers de *Sinon devant Priam* du livre II.

*Sinon devant Priam* est un moyen format de 20x36,3 cm, d'un dessin rectangulaire allongé qui semble contenir une scène pleine d'action où le champ est assez rapproché, plein champ. Il permet de concentrer l'action au centre du dessin. Ce format rectangulaire est rappelé plastiquement par le « piédestal » où se trouve le personnage central, Priam roi de Troie. Cette forme rectangulaire allongée horizontale est soutenue par la foule des personnages qui construit le premier plan. La verticalité est conservée par la droiture des corps. D'une part, le geste majestueux du personnage principal qui siège sur le trône est impératif. Tout en restant dans une position calme, la décision semble irrévocable. Il pointe du doigt le prisonnier à peine repérable dans la masse. D'autre part, les gestes inverses provenant de la foule monte vers le ciel, en direction du cheval et de la chouette. De ces mouvements contraires, on obtient un effet d'impulsion dans le dessin. Un écho plastique antithétique à la gestuelle du personnage central mène la démarche scénique. Le dessin peut se découper

en deux parties symétriques. L'axe en est la verticale de l'arête gauche du support qui se prolonge le long du personnage féminin. À droite se trouve un groupe de personnages amenant un prisonnier; ce groupe est en colère où règne un esprit guerrier. On pourrait même en entendre les hurlements ou les cris de rage et d'affrontements. À gauche, c'est la réflexion des chefs. Malgré leur courroux qu'on admet par le comportement, on peut supposer que le verdict est tombé et que les paroles ne sont que remontrances et reproches.

Le cadrage est assez large pour que le spectateur voit l'ensemble de la scène, mais assez serré pour concentrer la scène tout en restant homogène. Le cadrage insiste bien sur l'effet de rassemblement qui se trouve au premier plan. Le monde se resserre afin d'encercler les deux protagonistes. C'est par cet effet d'encerclement que le spectateur se sent attiré dans le tableau à faire partie de ce regroupement. Pourtant il n'en a pas la possibilité. Il est un regard extérieur. Il ne peut que regarder ce qui va se passer. L'action est en arrêt sur image. Certains personnages proviennent du côté droit au pas de course, le pied à peine tronqué : ce stratagème consiste à rendre la narration encore plus plausible. De même, les personnages de gauche sont comme adossés à la tranche du dessin. Aucun obstacle n'entrave l'espace scénique.

Le dessin a une composition rectiligne en frise qui rappelle les bas-reliefs grecs. La partie la plus importante est une bande où les personnages sont réunis. L'œuvre ne comporte pas de couleur puisqu'il s'agit d'un dessin à l'encre noire et plume. On peut discerner deux parties plus sombres sur les cotés. Les traits y sont intenses et bouillants. La masse des personnages forme comme un halo plein d'agitation, de force vitale. Pourtant la situation dans laquelle se trouvent les protagonistes est sous tension, nerveuse. On la ressent grâce aux lignes parallèles matérialisées par les deux individus de la dernière rangée du groupement qui elles, vont vers le haut, opposées au geste magistral du personnage dégagé, bien délimité par ses contours et déposé sur un socle. C'est cet homme, finalement qui est mis en avant dans la composition. Il qui attire en premier le regard du spectateur même si ce n'est pas lui qui est censé être le personnage principal. On a donc une hiérarchie qui s'affiche. Le prisonnier, les mains liées, mais pas à genoux, face au souverain jugeant.

La construction paraît pyramidale, mettant en évidence le cheval. C'est le deuxième élément qui attire le regard.

Le dessin se conçoit en deux plans découpés en trois bandes successives :

Le premier plan, composé d'un intervalle de papier vierge puis d'une étendue de soldats, de femmes, d'enfants et d'anciens ; là se trouve, nous l'avons vu, toute l'action.

Le deuxième plan comprend l'architecture dans lesquelles se joue l'instant du fait. Il s'agit de la cité troyenne gouvernée par Priam. Le prisonnier est Sinon, le traître qui va permettre, grâce à un discours mielleux et subversif, laisser entrer le cheval de bois. C'est donc Sinon qui laisse entrer l'ennemi.

Le second plan va offrir la perspective au dessin. En effet, on constate que le point de fuite correspond à l'intersection des deux droites matérialisées par les architectures gréco-romaines. Elles permettent d'avoir une ouverture vers l'infini et laisse le temps aux spectateurs de trouver une respiration dans cet amas de formes.

L'œuvre comporte une masse de personnages au nombre de 31. La plupart sont habillés d'une chlamyde, (draperie portée exclusivement par les hommes, d'environ deux mètres sur un, sans couture). Girodet, par la technique de la plume, vêt les sujets avec un costume d'une transparence qui permet d'étudier l'anatomie.

C'est un prétexte pour le nu masculin qui devient par la même occasion le nu héroïque. Ainsi on peut séparer le groupe des figures en deux parties :

Celui des personnages habillés légèrement, voire nus

Celui des anciens, des femmes et des enfants vêtus à la romaine avec une longue tunique opaque.

Ils ordonnent une foule qui se presse autour de l'action. Donc l'ensemble même des individus est hiérarchisé. En avant de la scène ceux qui mènent le moment important représenté, en arrière ceux qui observent en restant interdits ou qui montrent leur mécontentement. Ils correspondent au peuple troyen et à ses guerriers. Ces derniers sont reconnaissables par leur cuirasse qui recouvre leur buste. Ils sont également équipés d'épées et de javelots. Cependant, ils ne portent pas de casques, seulement des bonnets phrygiens symbolisant les troyens car la Phrygie est une région d'Asie Mineure où se situe Troie. « Phrygien » est souvent l'équivalent de troyen. Ils portent aussi des rubans afin de maintenir leurs cheveux bouclés. Cet aspect de la chevelure rappelle parfaitement le stéréotype de la statuaire grecque que Girodet a

étudié lorsqu'il était à Rome entre 1790 et 1795, au Palais Mancini. On ressent l'inspiration qu'il a eu des maîtres italiens comme Raphaël.

Les individus sont pris en pleine action, le mouvement provient de la cape du personnage de gauche. Il donne l'impression de venir d'entrer dans le cadre du dessin. On voit bien une opposition entre la partie droite en mouvement où la position des genoux, des pieds est articulée, en marche tandis que la partie gauche statique, montre plutôt la réflexion.

Girodet insère à sa manière des symboles, des signes qui ne peuvent pas être imités, une sorte de hiéroglyphe. Le cheval de Troie, en arrière-plan, est typiquement le genre de représentation qui contient de multiples idées : la ruse, le futur combat, la trahison.

Ainsi on voit dans cette illustration que Girodet se sert de son génie pour imager une œuvre littéraire poétique, l'*Énéide*, qu'il qualifie de géniale dans ses *Considérations sur le Génie particulier à la peinture et à la poésie*. Le dessin devient un langage qui permet d'utiliser son génie particulier. Comme le considère Quatremère de Quincy dans son *essai sur l'Imitation*, « les divers arts sont autant d'idiomes différents qui ont chacun leur génie particulier »<sup>63,64</sup>.

Girodet développe toute une argumentation sur la ressource du Génie qui réunit une définition globale de cette capacité, un essai d'explication sur sa source, ses causes, ses procédés et ses effets. Les deux essayistes ont une vision qui se rejoint. En effet, Girodet s'est enthousiasmé au sujet des théories de Quatremère de Quincy.

Dans ses *Considérations sur le Génie particulier à la peinture et à la poésie*, Girodet se pose la question de ce qu'il est d'où il provient. Dans ces questionnements, il entend des réponses : imagination, sensibilité, jugement, esprit ou mémoire<sup>65</sup>.

Girodet essaie alors de définir le Génie, il pense que cette faculté n'a rien à voir avec la pensée : « se dérobe à l'investigation de la pensée »<sup>66</sup>. Girodet arrive à une définition du génie :

---

<sup>63</sup>Jean-Claude LEBENSZTEJN, *De l'imitation dans les Beaux-Arts*, Poitiers : Carré d'art et esthétique, 1996, p. 27.

<sup>64</sup>Antoine Chrysostome QUATREMÈRE DE QUINCY, *Essai sur la nature, le but et le moyen de l'imitation dans les beaux-arts*, Paris : Jules Didot, 1823, p. 341.

<sup>65</sup>COUPIN, op. cit., T. 2, 94.

<sup>66</sup>COUPIN, *ibidem*, T. 2, 95.

« Ce serait donc une témérité trop ridicule à l'homme uniquement occupé à la culture des arts, et nécessairement plus doué de la faculté de combiner les images des objets qui tombent sous le sens, qu'habile à saisir les rapports des perceptions purement intellectuelles, de s'arrêter même un seul moment, à des questions devant lesquelles le génie des Newton, des Locke, des Malebranche et des Leibniz, a été lui-même forcé de reculer. »<sup>67</sup>

Mais Girodet ne s'arrête pas là. Il continue son raisonnement en affirmant que le génie ne peut s'épanouir qu'à partir de l'âge d'homme, soit trente ans. Car c'est à partir de cet âge que ces facultés sont toutes disponibles et autonomes. Pour exemple, il se rapporte à Raphaël mort à trente-sept ans dont les œuvres restent immuables. Girodet admet néanmoins la faible possibilité que certains artistes dévoilent leur génie dans leur jeunesse tel Virgile et son poème du *Moucheron*, écrit à l'âge de quinze ans. Ce génie virgilien atteint son sommet grâce à l'*Énéide* après un temps imparti de la maturation de l'esprit. La seule source que nous avons pour dater l'*Énéide* provient de l'Élégie III, 34, de Propertius écrit en l'an 26-25 av. J.C. Toutefois, Propertius connaît déjà toutes les aventures d'Énée<sup>68</sup>. On pourrait supposer alors, que Virgile a commencé sa rédaction de l'*Énéide* une dizaine d'années auparavant, soit entre trente et trente-quatre ans. Il y travaillera jusqu'à sa mort en 19 av. J.C, à l'âge de cinquante et un ans.

Continuant sa démonstration sur le Génie, Girodet écrit un éloge à propos de celui de Virgile. Il met en avant, chez Virgile, les cinq points qui constituent le Génie : l'Imagination, la Sensibilité, le Jugement, l'Esprit et la Mémoire<sup>69</sup>. Tout d'abord l'Imagination se voit par la construction du poème épique. Ensuite, la Sensibilité est présente d'une part par le combat d'Euryale et Nisus contre les Rutules, au Livre IX, vers 381-437. Ces deux guerriers troyens sont liés tendrement et leur mort n'en est que plus tragique. La Sensibilité est d'autre part présente dans l'histoire des Amours de Didon et d'Énée. Ces deux épisodes de l'*Énéide* confèrent, pour Girodet, une qualité de Jugement acquise par Virgile. Ensuite l'Esprit dont Virgile a fait preuve pour construire le poème paraît pour Girodet, comme « partie intégrante du génie » à son

---

<sup>67</sup>COUPIN, *ibidem*, T. 2, 95.

<sup>68</sup>AUGUSTE CARTAULT, *L'art de Virgile dans l'Énéide*, Paris : PUF, 1926, p. 21.

<sup>69</sup>COUPIN, *op. cit.*, T.2, 97-105.

œuvre. Girodet préfère, par mesure de sûreté, délimiter les sens du mot « esprit ». Il y voit deux grandes catégories :

- L'esprit à « qualités louables » ;
- « Les maladies de l'esprit ».

Dans la catégorie de l'esprit louable, Girodet distingue en fait celui de « l'esprit naturel » perçu comme le Jugement gracieux et lucide sur les idées « justes ».

Ainsi, il l'englobe dans le Génie. Enfin, Girodet présente la cinquième et dernière aptitude concédée au Génie de Virgile : la Mémoire. Elle est la liaison entre toutes les autres valeurs qui composent, aux yeux de Girodet, le Génie. C'est elle qui permet la création des œuvres grâce à la mémorisation des sources d'inspirations et d'inventions.

Girodet en vient à conclure que le Génie est obligatoirement une association de ces cinq ressources qui ne sont pas toujours distribuées de manière équivalente.

C'est pourquoi, Girodet met en évidence peintres, poètes ou écrivains, révélant différents degrés de génie. Il va les catégoriser pour en souligner les caractéristiques qui justifient à ses yeux, la qualité de génie artistique. Nous avons donc une suite de qualificatifs qui assurent une hiérarchie dans le Génie :

- L'imagination fougueuse, ardente et bizarre, qui exclut la sensibilité et le jugement ;
- La saine raison, bon jugement et sagacité de l'esprit ;
- L'expression noble et sublime à la fois naïve et tendre.

On lit alors que pour chaque catégorie de génie, Girodet y assimile des maîtres peintres, poètes et écrivains, source de ses inspirations : Dante et Michel-Ange, Poussin et Boileau, Virgile, Raphaël et Racine.

Ayant argumenté sur les facultés indéniables pour avoir du Génie, Girodet dis-court sur celui du philosophe Voltaire. C'est un génie « souple, vaste universel » ses écrits sont multiples et variés car il peut écrire aussi bien des textes sérieux, « graves », passer de la critique aux éloges<sup>70</sup>. Puis c'est au tour des artistes de la Renaissance : Michel-Ange, Raphaël et Léonard de Vinci.

Par la suite, il développe tout un discours sur les échanges d'idées qui s'éta-blissent entre peintres et poètes et donc entre peintures et poèmes.

---

<sup>70</sup>COUPIN, *ibidem*, T. 2, 108.

Il pose ses pensées de la manière suivante : « Quel est le peintre qui n'ait pas puisé de nobles inspirations dans les grands poètes ? Quel est le poète qui, à son tour, n'ait point senti sa verve s'enflammer par la contemplation des chef-d'œuvres des grands peintres ? »<sup>71</sup> Il prend à partie l'*Ut pictura poesis* d'Horace. Girodet défend la possibilité de trouver son inspiration par des moyens qui vont exacerber l'imagination et en particulier la sienne. La mise en application de ce procédé est directe puisque les illustrations de l'*Énéide* sont le fruit de cette inspiration puisée des poèmes de Virgile.

Dans sa première partie, Girodet arrive donc à nous définir ce que peut être le Génie. Dans une seconde partie, Girodet essaie de considérer les agissements du Génie. Il convient alors que les œuvres sont « le miroir du Génie » comme « les yeux sont le miroir de l'âme »<sup>72</sup>. Une fois encore, il prend pour exemple l'*Énéide* de Virgile.

Girodet fait appel à une autre sorte de Génie : celui qui survient comme une illumination et qui s'oublie aussi vite qu'il nous est apparu. Ce Génie provient de la faculté mémorielle qui naît au moment du délassement des organes sensoriels : le sommeil, ou la veille. Girodet qualifie ce génie de « Génie nocturne »<sup>73</sup> qui ne se déclare qu'au moment du relâchement de l'esprit. Pour cette analyse métaphysique, Girodet ne s'étend pas. Par la suite, notre artiste s'attache à ce qu'il nomme « la flamme du génie »<sup>74</sup>. C'est celle qui émane de l'intelligence et de la sensibilité de l'artiste car c'est à cet instant que le génie crée et qu'il invente véritablement. On pourrait résumer la pensée de Girodet par ces propres mots :

« C'est ainsi que le courage des héros s'exalte par l'ivresse de la victoire, s'agrandit par la grandeur même des dangers, et que l'artiste, le poète et le guerrier s'élancent vers la gloire. »<sup>75</sup>

Il achève sa thèse par les conséquences que génère le Génie. Premièrement, l'essence du Génie et la cause qu'il produit sont liées<sup>76</sup>. La première cause engendrée est le plaisir. Que le spectateur soit inculte ou savant, le Génie de l'artiste lui apporte

---

<sup>71</sup>COUPIN, *ibidem*, T. 2, 110.

<sup>72</sup>COUPIN, *ibidem*, T. 2, 113.

<sup>73</sup>COUPIN, *ibidem*, T. 2, 115.

<sup>74</sup>COUPIN, *ibidem*, T. 2, 116.

<sup>75</sup>COUPIN, *ibidem*, T. 2, 118.

<sup>76</sup>COUPIN, *ibidem*, T. 2, 119.

une délectation des sens et de l'esprit. Cependant Girodet se demande quels sont les caractères qui doivent distinguer une production qui mérite tous les suffrages Il considère donc ainsi une « production » géniale : elle doit être noble, grande, pathétique, exécution savante harmonieuse avec elle-même, une œuvre d'aspect imposant, l'élévation de notre âme et de notre esprit, avec des vives émotions, vénération du talent créateur<sup>77</sup>. Si une œuvre fait ressentir autant d'émoi au spectateur, alors elle doit être estimée comme un chef-d'œuvre. Girodet déclame en exemple dans ses *Considérations* que « les ciseaux grecs », en somme l'art antique, est un prodige du génie grâce au proportion de la statuaire.

À la suite de cette déclaration sur les effets du Génie, Girodet prononce un éloge sur les arts qui ont « ennobli l'humanité »<sup>78</sup>. Pour Girodet « le génie et le frère de la vertu »<sup>79</sup>. Grâce à cette réunion, ces deux valeurs ont pour rôle la protection des destinées du Cosmos. Du Génie ressort indéniablement du Beau ; de la vertu sort l'Inspiration.

C'est avec ce génie et cette inspiration que Girodet peint trois tableaux remarquables dans lesquels il trouvera la capacité de développer son originalité et pourra supplanter ses émules, sources d'ambition et de créativité.

## B. Les principales œuvres picturales allégoriques et symboliques de Girodet

### a) Séléné et Endymion<sup>80</sup>

Quelques temps après son arrivée à Rome le 30 mai 1790, Girodet commence *Le sommeil d'Endymion* au palais Mancini. Il s'agit d'une œuvre secrète à laquelle il souhaite intégrer son originalité et ne plus être dans le courant imitatif de David. Il ne dévoile pas son sujet à son maître, mais en parle au Docteur Trioson :

---

<sup>77</sup>COUPIN, *ibidem*, T. 2, 120.

<sup>78</sup>COUPIN, *ibidem*, T. 1, p. 122.

<sup>79</sup>COUPIN, *ibidem*, T. 1, p. 124.

<sup>80</sup>ANNE-LOUIS GIRODET, *Sommeil d'Endymion*, dit aussi *Endymion, effet de lune*, 1790-1791, huile sur toile, 198x261 cm, Paris, musée du Louvre.

« Je tâche de m'éloigner de son genre le plus qu'il m'est possible et je m'épargne ni peine ni études, ni modèles, ni plâtres. Si je finis par faire mauvais, malgré ces précautions, ce sera de ma faute. »

Rome, le 19 avril 1791<sup>81</sup>

Par ailleurs, il en donne l'unique description qu'il en a fait :

« Je fais un *Endymion* endormi ; Amour écarte les branches des arbres, auprès desquels il est couché, de manière que les rayons de la lune l'éclaire 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 quelques choses de neuf et qui ne sentût pas l'ouvrier m'a peut-être fait entreprendre au-delà des mes forces, mais je veux éviter les plagias. »

Le mythe d'Endymion se connaît sous de multiples personnalités. Parfois un berger de Carie sur le mont Latmos, d'autres fois douzième roi d'Elide. Il réunit les mythes d'Hypnos et de Séléné. Fils de Zeus et de Calyce, il est admis à l'Olympe. D'autre fois encore, il admet à Héra que ses charmes ne lui sont pas indifférents ce qui lui vaut le châtement d'un sommeil éternel. Une autre version propose que son père lui fasse choisir son propre châtement. Endymion prend celui de la jeunesse éternelle. C'est alors que la chaste Artémis s'éprend de sa beauté parfaite qu'elle découvre durant le sommeil d'Endymion. Une autre variante présente un Endymion aimé d'Hypnos, dieux du Sommeil qui le faisait dormir les yeux ouverts afin de pouvoir les admirer. Girodet ne s'attache pas à ces histoires et préfère choisir une source précise pour son *Endymion* ainsi que tous les détails. Il s'agit d'un texte ironique de l'Antiquité tardive : Dialogue des dieux de Lucien poète du II<sup>e</sup> siècle av. J.C. Il fait une satire de la mythologie grecque<sup>82</sup>. Un passage illustre le fait qu'Aphrodite gronde Séléné éprise d'un simple mortel. La déesse de la beauté y reconnaît la flèche de Cupidon.

---

<sup>81</sup>COUPIN, op. cit., T. 2, 392.

<sup>82</sup>LUCIEN, *Dialogue des dieux*, trad fr. L. Talbot, Paris : hachette, 1866, p. 77-78. La source a été connue par GEORGES LEVITINE, *Girodet-Trioson : An iconographical study*, p. 126-127

« Que dit-on de vous, chère Lune, lorsque vous êtes en Carie, vous arrêtez votre char pour contempler d'en haut Endymion dormant à la belle étoile ; que parfois même, au milieu de votre course, vous descendez vers lui ? »

Sous Napoléon I<sup>er</sup>, un certain Monsieur Pastoret envoie un courrier à Girodet pour lui faire part du compte des œuvres d'art en France.

Dans sa réponse, Girodet nous offre des indications sur sa vision de son *Endymion* ainsi que son changement de titre vers 1806 :

« Le plus ancien de mes tableaux, depuis 1789, est Endymion. Il fut peint à Rome, en 1790, un an après que j'eus emporté le grand prix de peinture. L'invention m'en fut inspirée par un bas relief de la villa Borghèse. J'ai même presque copié l'Endymion antique ; mais j'ai cru devoir ne point représenter la figure de Diane. Il m'a semblé inconvenant de peindre, dans le moment même d'une simple contemplation amoureuse, une déesse renommée pour sa chasteté. L'idée d'un rayon de lune m'a paru plus délicate et plus poétique, outre qu'elle était neuve alors. Cette pensée m'appartient tout entière, ainsi que celle de la figure du jeune Amour sous la forme d'un Zéphire qui sourit en écartant le feuillage : ainsi ce tableau n'est point, comme quelques personnes l'ont qualifié, *Diane et Endymion*, mais bien *le Sommeil d'Endymion* »<sup>83</sup>

On voit donc que son ambition est bien d'aller au-delà de l'art de ses contemporains. En colère contre son échec du Prix de Rome en 1787 et contre les accusations de tricherie et de favoritisme de la part de David, il essaie de tourner son courroux vers un rival plus prestigieux que François-Xavier Fabre, Jean-Germain Drouais élève de l'Académie et décédé en 1788. Ainsi, Thomas Crow trouve des analogies antithétiques à l'*Athlète mourrant*<sup>84</sup> de Drouais. Par exemple, l'*Athlète* est empli de tension musculaire tandis qu'*Endymion* en est vidé. Le premier est capable de résister à l'environnement, inflexible, le second est sans résistance face à l'emprise d'un environnement souple et enveloppant<sup>85</sup>.

---

<sup>83</sup>COUPIN, op. cit., T. 2, 339-340.

<sup>84</sup>Voir annexe, page 8

<sup>85</sup>THOMAS CROW, *L'atelier de David : Émulation et Révolution*, traduit de l'Anglais par Roger Stuveras, Luçon : Gallimard, 1997, p. 163.

Sur la toile, aucune architecture n'est peinte car le but n'est pas de montrer une scène indiquant un lieu, mais au contraire de conserver l'ambiance divine qui ce dégage, recréer le lieu afin de pousser le spectateur dans son imagination. Le lieu est seulement défini par des buissons et feuillages de platane, de roseau et de liserons. Un nuage de fumée enveloppe le dos d'Endymion et semble le caresser. Cette nébulosité comble l'espace vide entre les feuillages et le corps. Il ne dépasse pas les limites picturales ciel--terre ce qui indique que le lieu n'est pas traversable. Les superpositions picturales du corps sur la peau de guépard et du bras droit sur les feuillages insistent sur le confinement de la scène.

De plus, le texte de Lucien de Samosate permet d'opérer une transposition picturale concernant Séléné. Elle est représentée immatérielle par un rayon de lune. Les feuillages amassés en buisson agencent le cadrage en une barrière plastique confinant et cloisonnant l'espace de la toile, restreint à la vision des nus. Cupidon essaie d'écarter les branches afin de laisser passer le rayon de lumière. il s'agit en fait d'un rayon de lune qu'on peut expliquer par la sombre luminosité ainsi que par le sous-titre, *effet de lune*. Par ailleurs, la nuit est un élément nécessaire pour faire apparaître les papillons de nuit par lequel Amour est associé. Il écarte les branchages afin de faire pénétrer le rayon, il apporte ainsi une ouverture plastique mais permet également d'obtenir une fenêtre à la vision divine. C'est donc Amour qui a le pouvoir de faire pénétrer le clair de lune en écartant les branchages.

La composition joue un rôle essentiel de pont entre les trois protagonistes. Elle est majoritairement coupée en deux, de l'angle gauche en bas vers l'angle diagonalement opposé, en haut à droite. Cette séparation implique une division de deux mondes : la partie supérieure correspond au monde divin, la partie inférieure est assimilée au monde humain. Par ailleurs, la disposition des personnages engendre une composition à angle obtu donnant l'impression d'une ouverture vers un large champ et offre ainsi une respiration à la toile grâce à la mise en valeur des rayons de lune. Toute la composition est préparée afin de guider le regard du spectateur, dans un premier temps sur le corps d'Endymion, dans un second temps vers le rayon qui illumine le corps. La composition est faite de telle manière que le spectateur comprenne d'un coup d'œil les liens qui unissent les trois éléments principaux de la toile : le Rayon,

Amour et Endymion. Cette construction triangulaire implique un échange entre les trois histrions : la communion entre l'être humain et l'être divin.

Il existe sept sources d'inspiration du *Sommeil d'Endymion*. La première source est le panneau de sarcophage encastré en 1791 sur la façade ouest de la villa Borghèse. Ce bas-relief romain est aujourd'hui conservé au Louvre. Son décor représente la déesse de la lune qui descend de son char et rend visite à l'Endymion endormi dans une grotte. Séléné est entourée de petits amours. Un chien dort près du bel endormi et Hypnos baisse vers celui-ci sa corne des songes. Le dieu du Sommeil ne porte qu'une tunique légère et des ailes de papillon de nuit sont sur son dos<sup>86</sup>. D'après cette description, on observe bien une concordance entre la toile de Girodet et la sculpture de la villa. L'idée même de l'adolescent ailé ainsi que la personnification du rayon de lune en Séléné reprend les formes du bas-relief.

Afin de continuer à travailler dans le mouvement de l'imitation et de la recherche de l'Idéal perfectionnant la Nature, Girodet s'appuie sur six autres sources : d'abord la statuaire antique qu'il a le loisir de voir chaque jour à la villa Mancini ; ensuite, il regarde les médailles et gravures qu'il associe à des modèles vivants ; puis, il utilise des mannequins en bois, à la manière de Poussin, qu'il dispose dans son atelier de l'Académie de Rome qu'il a eu du mal à obtenir<sup>87</sup>. Le Carnet de Rome, conservé à la BNF, contient d'autres études comme l'étude pour les sandales d'Endymion, ou celle du chien d'après antique ou d'après nature. Le modèle pour la jambe d'Endymion provient de l'*Antinoüs du Vatican*<sup>88</sup>, confondu avec *Méléagre* par Winckelmann. L'*Apollon du Belvédère*<sup>89</sup> et un dessin de pied du Carnet de Rome offrent les sandales.

Sous la direction de Jean-François Ménégeot depuis 1787, l'académie de France à Rome oblige les élèves à avoir une éducation académique stricte afin de « dessiner immédiatement d'après l'antique et à l'exemple des grands maîtres »<sup>90</sup>. En outre, les élèves de David se devaient de connaître et se référer aux œuvres littéraires de Winckelmann. Or, Girodet en est un fervent lecteur et l'*Endymion* est l'illustration même des préceptes de Winckelmann écrit dans les *Pensées sur l'imitation des œuvres*

---

<sup>86</sup>BELLENGER, op. cit., p. 210.

<sup>87</sup>COUPIN, op. cit., T. 2, 364-367, lettre du 7 juillet 1790 de Girodet à Trioson

<sup>88</sup>voir annexe

<sup>89</sup>voir annexe

<sup>90</sup>Note n° 11 tirée de BELLENGER, op. cit., p. 215 : Montéglon et Guiffrey, 1907, T. XV, article 5, p. 186.

*grecques en peinture et en sculpture*<sup>91</sup>, datant de 1755. Comme le décrit Sylvain Bellenger, les réflexions sur la statuaire grecque de Winckelmann invoquent exactement l'icongraphie d'*Endymion, effet de lune*, et décryptent le tableau de manière à le concevoir ainsi que la beauté hermaphrodite d'Endymion<sup>92</sup>. Ainsi, on peut rapprocher l'anatomie et la position d'Endymion de l'*Hermaphrodite Borghèse*<sup>93</sup>. La plastique du corps correspond au canon grec. Le format rectangulaire allongé est choisi par Girodet afin de souligner la position alanguie d'Endymion. Le champ est éloigné de manière à mettre en évidence Endymion face au spectateur. Le personnage de gauche accentue la verticalité, ainsi le format rectangulaire se répète grâce à la position des corps des deux protagonistes.

En ce qui concerne les dessins ou esquisses préparatoires, il en existe une seule véritable<sup>94</sup>, conservée au Louvre depuis 1914. Elle est léguée par le baron Basile de Schlichting. Sur cette esquisse, le corps d'Endymion est entièrement terminé et très travaillé. Le paysage reste grossier, et la disposition des feuillages est presque identique à l'état final du tableau. À la différence de celui-ci, le paysage est diurne et pourtant on aperçoit un croissant de lune montant. Séléné symbolisée par la lune est donc déjà en train de contempler l'éphèbe alors que la nuit n'est pas encore tombée. Girodet n'a pas encore imaginé Amour métamorphosé en Zéphyr et l'ambiance totalement magique, mystérieuse, irréelle et saisissante, n'est pas encore atteinte. La rencontre surprenante entre le jour et la nuit montre uniquement dans quelle direction souhaite se diriger Girodet. Il veut voguer vers une nouvelle peinture aux aspects bizarres et se rapprochant le moins possible du style académique. La recherche chromatique et les jeux des clairs-obscurs ne lui sont pas encore dévoilés. Le panorama, sur lequel une fenêtre est ouverte, est brossé avec des empâtements qui rappellent l'esquisse de *La Mort de Pyrrhus*<sup>95</sup>, bien que la technique plastique utilisée soit différente : craie noire sur papier. De plus, ce paysage italien représente l'un des premiers que Girodet ait étudié lors de son arrivée au Palais Mancini : le Latium, région vers

---

<sup>91</sup>Johann Joachim WINCKELMANN, *Pensées sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, Paris : Allia, 2005, p. 15-17.

<sup>92</sup>BELLENGER, op. cit., p. 210.

<sup>93</sup>voir annexe

<sup>94</sup>Voir annexe, page 11

<sup>95</sup>Voir annexe, page 12

laquelle Énée doit cheminer afin de construire la cité nouvelle des dieux pénates troyens, Rome.

La Grâce qui se dégage de la toile provient de la recherche de la position des corps d'Endymion et de Zéphyr. Elle se rapporte à la *linea serpeggiante*, très en vogue à l'époque de la Renaissance maniériste. C'est elle qui va produire le dynamisme de la toile tout en restant doux et suave.

Le Génie que déploie Girodet lors de la suppression de la déesse remplacée par le rayon de lune se joue sur le plan irrationnel. L'absence de Séléné permet d'élever à un point culminent la nudité masculine. L'état d'Endymion est alors d'être dépossédé de lui-même par la soumission de son existence à un ordre de chose auquel il participe, mais qui le domine. Cette aliénation augmente la sensation onirique qui se dégage de la scène. Ainsi le mythe se concrétise sur son contenu le plus intime, celui de l'abandon voluptueux et sans force à la déesse. Voici de quelle manière Girodet arrive à déplacer la mythologie et la peinture sur le terrain de la poésie, radicalement opposé au concept davidien<sup>96</sup>.

Girodet collabore en 1803 au *Dictionnaire de la fable* de François Noël. L'article intitulé « *Endymion* » rend hommage à l'œuvre picturale de Girodet *Endymion, effet de lune*. Il rappelle la fable d'Endymion, roi d'Elide, qui se retirait sur le Mont Latinos afin d'étudier « les corps célestes ». François Noël décrit de la manière suivante le tableau exposé en, 1793 :

« Endymion, presque nu et d'une beauté idéale, dort dans un bosquet ; Amour déguisé en Zéphyr, mais qu'on reconnaît à ses ailes de vautour et à son air malin, écarte le feuillage et par l'intervalle qu'il laisse ouvert, un rayon de lune, où respire toute la chaleur de la passion, vient mourir su la bouche du beau dormeur. Le reflet de la lune et la teinte des objets et du corps d'Endymion même ne laissent aucun doute sur l'heure où l'action se passe et sur la présence de la déesse. Voilà comme les artistes, peintres et poètes, peuvent rajeunir les sujets tirés de la vieille mythologie. »

La thèse de l'homosexualité de Girodet a été émise par certains chercheurs notamment dans la revue Dossier de l'art n°122 "Girodet Romantique et Rebelle" mais

---

<sup>96</sup>BELLENGER, *ibidem*, p. 211-212.

aussi dans le catalogue d'exposition *Girodet 1767-1824* sous la direction de Sylvain Bellenger. Bien que les nouvelles sciences sociales -- la psychologie, la philosophie -- aient progressé au XX<sup>e</sup> siècle et qu'il ait été envisageable d'œuvrer dans cette nouvelle voie, cette hypothèse semble oublier les motivations de Girodet : il n'avait pour but que de se rapprocher de ses sujets antiques et de la vie en Grèce à l'époque des penseurs et des poètes. Il voulait comprendre ces mœurs sans pour autant toutes les adopter. On voit bien qu'il aime l'Antiquité, la Grèce et l'Italie mais bien au-delà de cela, il acquiert tant de connaissances dans ces domaines qu'il désire par-dessus tout devenir grec, autant sous la période homérique que sous le siècle de Périclès.

C'est donc avec le *Sommeil d'Endymion* que Girodet bouleverse l'art néo-classique vers l'héroïsme romantique.

Le tableau est élaboré entre avril et octobre 1791. Il annonce dans une lettre à Mme Trioson que son tableau est enfin achevé :

« En retard de plus de 15 jours [sur l'ouverture de l'exposition], pour les nouvelles de levasion du Roy que par un accident survenu a mes couleurs je me suis trouvé forcé de ne m'occuper daucune autre chose que de ma besogne que j'ai enfin conduit a sa fin malgré ma grande fatigue et le degout plus grand encore quelle m'a occasionné. Aussi esce une groffe pierre de moins sur l'estomac. [...] »

*Rome, le 20 septembre 1791*

La toile ainsi que toutes les autres Académies des élèves quittent Rome pour Paris lors du Salon de 1793. À cette époque, Girodet est encore en Italie, c'est donc David qui se charge de l'accrochage de tous les tableaux. David au sommet de sa gloire en tant qu'homme politique expose dans le Vieux Louvre *La Mort de Lepelletier* et *Marat assassiné*. C'est dans cette atmosphère de pré-Terreur que le *Sommeil d'Endymion* est exposé. Il est noté dans le livret mais sans annotations. *Endymion* est bien reçu par l'Académie. Mais, Girodet voit déjà peser le joug de cette réussite, transformant une œuvre rebelle en un chef-d'œuvre de jeunesse. Le prochain ouvrage devra être à la hauteur du nouveau prestige de Girodet.

b) **Hippocrate et Artaxerxès I<sup>er</sup>**<sup>97</sup>

*Hippocrate refusant les présents d'Artaxerxès* est la seconde œuvre majeure de Girodet lorsqu'il se rend à Rome au Palais Mancini. La toile est commencée en 1791, immédiatement après *Le Sommeil d'Endymion*. Elle est achevée en 1792. Le sujet évoque un sage grec exemplaire qui, par son geste héroïque du refus des richesses présentées par le roi Perse, devient le fondateur de la science médicale. Ce thème définit une nouvelle esthétique comme idéal de « la noble simplicité » et de « la sereine grandeur » sur laquelle Winckelmann pose les fondements de la peinture du XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles. Le sujet d'*Hippocrate* exprime, grâce à l'allégorie, la noblesse du choix de l'attachement à sa patrie contre toutes les menaces étrangères. Ce sujet peut très bien s'associer aux mouvements politiques en France puis en Italie. L'histoire d'*Hippocrate* provient d'un passage de la *Vie de Caton l'Ancien* écrite par Plutarque<sup>98</sup>. La peste fait rage en Perse et tend à se propager en Grèce. L'empereur Artaxerxès I<sup>er</sup> (465-421 av. J.C) surnommé aux longues mains, fils de Xerxès I<sup>er</sup> et de la reine Amestris, fait demander Hippocrate, médecin illustre. Celui-ci refuse sa demande envoyée par missive car il souhaite que sa vertu médicinale ne s'applique qu'à sa patrie, Cos. Il déclare ainsi sa fidélité à la nation. Il ne veut pas venir en aide à ses ennemis. Irrité de cet affront, Artaxerxès menace de détruire son pays s'il ne lui ait pas livré. Sans peur, Hippocrate ne cède pas et ajoute que les dieux le protégeront lui et son peuple des attaques armées perses.

Cette œuvre est un présent et un hommage à son père adoptif et médecin, Benoît François Trioson. En effet, en 1809 le docteur Trioson est veuf et a perdu son fils, Romainville. S'étant occupé de l'éducation de Girodet depuis l'âge de sept ans, Trioson adopte le peintre à l'âge de quarante-deux ans<sup>99</sup>. L'*Hippocrate* devient alors la première dette intellectuelle de Girodet à son bienfaiteur. Toutefois, le tableau ne doit pas être perçu uniquement comme un dû, c'est aussi et surtout pour Girodet un moyen de prouver à David qu'il peut l'égaliser dans le plus haut genre de la peinture, celui de la peinture d'Histoire. Girodet va ainsi rivaliser avec la *Mort de Socrate*<sup>100</sup> de

---

<sup>97</sup>Anne-Louis GIRODET, *Hippocrate refusant les présents d'Artaxerxès*, 1792, huile sur toile, 99,5x135 cm, Paris, faculté de médecine, musée d'Histoire de la médecine.

<sup>98</sup>CROW, op. cit., p. 170.

<sup>99</sup>BELLENGER, op. cit., p. 220.

<sup>100</sup>Voir annexe, page 13

David datant de 1787. Le format est plus petit que celui de David pour un tableau considéré comme une peinture d'Histoire : 99,5x135 cm contre 129x196 cm. Ainsi la scène de l'*Hippocrate* paraît être prise dans un format de frise historisée, à l'image des métopes des temples grecs. Deux longs rectangles se superposent :

Le rectangle supérieur joue sur les dégradés de marron afin de créer les effets de lumière où aucun élément figuratif ne figure. Le format de ce long rectangle est rappelé par la frise sur le plafond du mur, sur la partie haute du tableau. Girodet s'est inspiré des frises de la ville perse fondée par Darius I<sup>er</sup>, agrandie par Xerxès I<sup>er</sup> et Artaxerxès I<sup>er</sup> : Persépolis, ville de la dynastie des Achéménides. Les ruines du palais constituent l'un des plus importants monuments de cette lignée perse. Les décors<sup>101</sup> empruntent des éléments à la Mésopotamie comme les frises sculptées, qu'on retrouve sur la peinture de Girodet, à l'Égypte par les salles hypostyles et à une région grecque, l'Ionie, pour les colonnes cannelées dont nous avons également un exemple sur la frise de l'*Hippocrate*.

La scène se joue sur le rectangle inférieur. Elle contient tous les protagonistes. Leurs têtes sont à niveau égale matérialisant une ligne qui distingue ces deux parties.

Le tableau est destiné à la maison de campagne de Trioson. Dans une lettre datée du 28 septembre 1790, Girodet a déjà préparé des esquisses à propos du projet d'*Hippocrate* :

« (...) Je commence à mettre dans mes travaux une assiduité que la curiosité, naturelle à un nouveau venu, ne m'avait pas encore permis. Parmi les essais de composition sur lesquels je m'essaie, j'ai pensé à notre sujet d'*Hippocrate* et des Ambassadeurs du roi de Perse j'en attends toujours les propositions. (...) »

*Rome, le 28 septembre 1790*

Ses premières pensées sont esquissées sur un dessin à la pierre noire, aujourd'hui conservé dans une collection particulière<sup>102</sup>.

---

<sup>101</sup>Voir annexe, page 13

<sup>102</sup>Voir annexe, page 14

Le projet du tableau est décrit dans une lettre datée du 1<sup>er</sup> février 1791 de Girodet à Trioson<sup>103</sup> où il est question de deux sujets concernant des faits importants de sa vie formant un pendant. Le second sujet coïnciderait à *Hippocrate conduit par les Abdéritains près de Démocrite qu'ils croient en démente*, acquis par Coutant lors de la vente posthume des œuvres de Girodet.

*Hippocrate refusant les présents d'Artaxerxés* se présente sous forme de cinq états avant d'arriver à l'état final : trois esquisses sur papier, à la plume et encre noire ou craie noire, et deux esquisses peintes. Le premier état correspond à ses « premières pensées ». Le deuxième état est celui d'une mise au carreau, afin de rechercher la bonne configuration de sa composition. Il s'agit de l'esquisse concernant l'étude des drapés<sup>104</sup> qui établit les lignes triangulaires et pyramidales de la composition et l'ébauche de la statue d'Esculape. Le troisième état répond à l'étude de nus<sup>105</sup> qui fige les postures et les musculatures. L'utilisation de la plume et de l'encre noire pour ce dessin laisse suggérer un trait d'inspiration flaxmanienne<sup>106</sup> si les muscles n'étaient pas si appuyés. Dans cette version, on remarque que Girodet se dessine avec de longs cheveux alors que sur l'état final une chevelure courte est retenue. Son portait de profil permet de s'identifier aux frises gréco-égyptiennes. Sa longue chevelure fait référence à son *Autoportrait au bonnet phrygien*<sup>107</sup> sur ivoire, tableau symbolique révolutionnaire. On pourrait donc suggérer la possibilité d'entrevoir l'*Hippocrate* comme une œuvre dans la lignée de la Révolution politique qui se profile à la même époque.

En ce qui concerne les personnages de l'*Hippocrate*, ils sont éloignés du spectateur. Aucun des protagonistes n'a l'air de prendre à partie, par le regard, les personnages extérieurs à la scène. Rien ne trouble l'instant pris sur le vif. Par ailleurs, les personnages des bords droit et gauche de la toile sont tronqués. À gauche, derrière le personnage hypnotisé par l'or, se trouve un jeune homme où n'apparaît que la tête. Il s'agit de Girodet lui-même. D'une part cet autoportrait voudrait peut-être symboliser l'œil omniscient du peintre ainsi que sa transmission de la narration de l'histoire par

---

<sup>103</sup>BELLENGER, *ibidem*, 225, note 21 : lettre d'Anne Louis Girodet à Trioson Rome, 1<sup>er</sup> février 1791, fonds Pierre Deslandres, déposé au musée Girodet de Montargis, t. III n°14. Coupin 1829 t. II, p. 379-385, lettre n°39

<sup>104</sup>Voir annexe, page 14

<sup>105</sup>Voir annexe, page 14

<sup>106</sup>BELLENGER, *ibidem*, p. 222.

<sup>107</sup>Voir annexe, page 14

sa peinture aux spectateurs et l'apport d'un regard neuf à la vision du passage d'où elle est extraite. D'autre part, et cela avec certitude<sup>108</sup>, l'étrange présence de Girodet dans la toile rend hommage à Benoît François Trioson, car les vertus médicales et patriotiques d'Hippocrate lui sont assimilées. En effet, Hippocrate de Cos appelé aussi Hippocrate le Grand, est un médecin du siècle de Périclès. Il est le fils d'un des prêtres d'Esculape né à Cos vers 460 av. J.C. et meurt à Larissa en Thessalie vers 377 av.J.C. Il étudie avec Démocrite et Gorgias, voyage dans toute la Grèce et l'Asie Mineure. Il est l'initiateur de l'observation clinique et préconise en thérapeutique des traitements simples, préférant laisser agir la nature. Il pratique la chirurgie, partie de la médecine la plus avancée en Grèce. Sa physiologie repose sur la théorie des humeurs (biles, sang, lymphe). Il écrit le *Serment*<sup>109</sup> que les futurs médecins prêteront.

L'étrangeté de cette peinture provient du fait que toutes les têtes sont au même niveau, mais que la tête du personnage principal, Hippocrate, a une position inférieure par rapport aux autres, il est pourtant le personnage le plus important de la scène. On peut donc supposer ce ne sont pas les personnages eux-mêmes qui importent à Girodet, mais la symbolique des gestes et de la composition.

Cette composition est construite de manière à devenir un bas-relief plus puissant que le *Socrate* de David<sup>110</sup>. Toutefois, la disposition des personnages et des objets rend la toile encore plus proche d'une toile davidienne. Le pari de dépasser le maître néo-classique se ressent donc dans l'agencement du tableau. En outre, l'horizontalité de la toile, la recherche des drapés, la négation du vide accentue l'effet de frise constitué d'un seul bloc. Le clivage de la composition provient surtout de l'effet de clair-obscur. La ligne de lumière oblique coupe le groupe des Perses vêtus de blanc en deux : ceux qui ont une expression soutenue et ceux qui ont une expression plus stoïque, presque d'observateur.

Le champ assez large englobe la scène principale avec un recul qui rejette le spectateur hors du tableau. Toutefois, les bords du cadre sont coupés de telle manière à ce que Girodet donne l'impression de narrativité. La verticalité de la toile est instaurée par les plis des tuniques qui paraissent lourdes.

---

<sup>108</sup>BELLENGER, *ibidem*, p. 222.

<sup>109</sup>Voir annexe, page 17

<sup>110</sup>BELLENGER, *ibidem*, p. 221.

Il apparaît au centre de la toile une forme pyramidale inversée, matérialisée par le bras horizontal d'Hippocrate et son pied en diagonale afin de refuser les trésors ainsi que la supplique d'Ataxerxès I<sup>er</sup>. Au sommet du triangle se trouve un grand cratère versant un tas d'or, mais également deux statuettes en matériaux nobles et des tissus précieux. Ainsi, cette configuration généralement conférée à une situation de hiérarchisation de souverain laisse place, d'une part, à une hiérarchisation matérielle où l'argent, moyen de soudoyer Hippocrate, est mis en avant, d'autre part, le riche casque babylonien est au centre de la scène. La jambe tendue d'Hippocrate et la jambe pliée d'un des Perses parallélisent leurs gestuelles. Girodet souhaite donc mettre en évidence de manière théâtrale le moment où Hippocrate dénie les présents et où les Perses expriment leurs différents sentiments. En effet, Hippocrate a la main et le bras tendu en signe de refus, la tête va à l'opposé de son mouvement de bras et ses yeux sont fermés et baissés. Toute cette mise en scène répond au projet de Girodet qui est alors de figer les physionomies et de travailler toutes les expressions qui s'en dégagent : l'envie, la tentation, la fureur, l'incompréhension, la résignation, la supplication.

Les effets de zones vides et pleines caractérisent la composition afin d'amplifier le choix rectangulaire du format. En outre, on peut observer un axe central séparant à la verticale le tableau en deux parties inégales : à droite les Perses, vêtus de leurs toges blanches symbolisant le deuil à l'époque antique. C'est la partie la plus imposante qui constitue les trois quarts de la toile contenant dix personnages. À gauche, le dernier quart de la toile contenant seulement quatre personnages : Hippocrate, Girodet, et deux autres personnages de la même nation d'Hippocrate, l'île de Cos.

Girodet peint la scène dans un espace clos. Aucune architecture n'est visible. Les seuls éléments qui construisent l'espace de la toile se limitent à un pan de mur décoré d'une frise, d'un sol carrelé de couleur ocre, et d'une statue matérialisant le coin du mur. En essayant d'identifier cette statue, on y distingue un homme tenant le caducée entouré de son serpent et une jeune fille. Il s'agirait de la représentation d'Apollon-Esculape, dieu de la médecine, accompagné de sa fille Hygiée, la statue sur laquelle Girodet aurait pu s'appuyer, et qui est très proche de celle représentée sur

l'étude anatomique<sup>m</sup>. En général, les statues représentant Hygiée sont attribuées à Scopas, Bryaxis, et Timothéos, sculpteurs grecs du IV<sup>e</sup> siècle av. J.C.

Cette sculpture représente Hygiée debout derrière Esculape. Elle provient d'un bas-relief travaillé selon les coutumes de la statuaire grecque classique, de manière très éthérée. Toutefois, les informations sur le sculpteur, les dimensions ou la conservation de cette effigie ne sont pas mentionnées.

Au niveau de la spatialité, il y a très peu d'effets de profondeur dûs à cet effet de barrière humaine qui ne laisse aucune ouverture à la représentation. Le point de fuite se situe au centre de la toile au niveau de l'index d'Hippocrate. De cette manière, Girodet bloque le regard du spectateur sur le trésor déposé. L'observateur se positionne ainsi comme le personnage de gauche, appâté par le gain.

*Hippocrate refusant les présents d'Artaxerxés* possède une teinte majoritairement sombre afin de souligner la dominante blanche portée par les Perses. La tenue vestimentaire d'Hippocrate est rouge, symbolisant le sang des interventions médicales. Du fait de cette couleur foncée, il n'est pas mis en valeur. Seules ses mains et sa tête ressortent. Grâce au contraste entre les zones de couleurs sombres et claires, Girodet ajoute un argument en faveur de la mise en relief des jeux de gestuelle entre le refus d'Hippocrate et les implorations des Perses.

La source de lumière provient de l'angle supérieur gauche comme si elle descendait d'une lucarne de la toiture. Son inclinaison oblique offre la possibilité de différencier les figures de la frise et de permettre la réverbération de la lumière sur les tuniques blanches. Girodet se sert de ce procédé afin d'illuminer la scène alors que la source principale de lumière est faible. La lumière est également un argument en faveur des Perses, de leurs expressions. Girodet exerce un travail important de physiognomonie qui essaie de rendre compte de l'instantanéité de la scène.

En 1780, Girodet est dans les ateliers de David. À cette date, le maître triomphe dans son art à Paris. *Hippocrate refusant les présents d'Artaxerxés* est l'œuvre de maturité de Girodet qui s'attache à David. La concurrence des favoris de l'atelier est rude. La rivalité la plus certaine de Girodet provient de Jean-Germain Drouais. Elle est d'autant plus forte que cet élève de David décède le 13 février 1788. Drouais éveille l'émulation qui se manifeste, dans *Hippocrate*. Hanté par ce défunt, Girodet prend

---

<sup>m</sup>Voir annexe, page 14

le rôle inverse de *Marius prisonnier à Minturnes*<sup>112</sup>, tout en conservant le dynamisme et la position orgueilleuse du protagoniste.

Le Docteur Trioson attendra son tableau pendant cinq ans. Les travaux exigés par l'Académie, la folie des émeutes anti-françaises en Italie en 1793 qui oblige Girodet à se réfugier à Naples en laissant l'*Hippocrate* à Rome, les péripéties de la livraison du tableau (Naples, la Suisse, la demeure des Bourgoins) entraînent une arrivée tardive au lieu dit. Une lettre du 16 juin 1795 écrite à Gênes par Girodet atteste que le tableau est arrivé à destination<sup>113</sup>.

Durant toute cette analyse, nous remarquons donc que les jeux de couleur, de composition, de spatialité, de cadrage, de champ sont le développement des arguments en faveur du style narratif délicat, outre le style théâtral, que Girodet emprunte pour rendre hommage à Trioson. Le mode narratif efficace de cette toile est repris dans les dessins que David a confiés à Girodet pour le *Virgile in-folio* créé à la même époque et édité par Pierre Didot en 1798.

### c) **Pygmalion et Galatée**<sup>114,115</sup>

*Pygmalion et Galatée* est la dernière œuvre entreprise par Girodet et exposée dans un Salon.

*Pygmalion et Galatée* est l'allégorie centrale de la création artistique dans la tradition classique. Il s'agit de l'histoire du sculpteur Pygmalion qui s'éprend de sa propre statue, sa création de la femme idéale. Aphrodite exauce sa prière de lui donner vie. Il l'épouse. Ce mythe évoque celui d'*Endymion*, mais interverti : Artémis éprise d'un mortel lui offre le cadeau de la beauté éternelle, mais le prive de sa conscience, comme une belle œuvre d'art, une statue d'albâtre<sup>116</sup>. Le mythe de *Pygmalion* correspond à un mortel amoureux d'une représentation de beauté parfaite, cependant sans vie, mais à force de supplication obtient sa métamorphose en un être doué d'une âme et d'une conscience.

---

<sup>112</sup>Voir annexe, page 16

<sup>113</sup>BELLENGER, *ibidem*, p. 223.

<sup>114</sup>Anne-Louis GIRODET, *Pygmalion amoureux de sa statue*, dit aussi *Pygmalion et Galatée*, 1813-1819, huile sur toile, 253x202 cm, Paris, salon de 1819, musée du Louvre.

<sup>115</sup>Voir annexe, page 18

<sup>116</sup>CROW, *op. cit.*, p. 330.

Pygmalion est un sculpteur, qui pour certains provient de Tyr. Dans *Les Métamorphoses* d'Ovide, on lit qu'à Chypre, île consacrée à Vénus, dans la cité d'Amathonde, les Propérides, refusant la divinité de Vénus, sont punies par la déesse. Elles sont les premières à prostituer leurs charmes<sup>117</sup>. Elles ont perdu leur pudeur et sont métamorphosées en pierre. Pygmalion, insurgé contre ce genre de pratiques, se voue au célibat, comme Girodet et Canova. Il crée alors une sculpture en ivoire représentant la femme idéale<sup>118</sup>.

Galatée, beauté parfaite, est la personnification de la Grâce. Elle incarne la proportion idéale grecque du corps féminin. La gestuelle des yeux mi-clos montre le début de sa vie naissante. Par ailleurs, elle est entourée de fumée manifestation du fantastique et de l'irréel, artifice repris de la série des tableaux d'Ossian.

Pygmalion a les yeux levés vers Galatée, le regard en adoration, appuyé par la gestuelle de la main qui n'ose pas toucher sa chère statue d'ivoire, selon Ovide. Cette mise en scène de la gestuelle des deux protagonistes est soutenue grâce au format sobre rectangulaire, renchérie par celles de Cupidon qui les réunit.

Le format est rectangulaire en hauteur. Le champ est serré de manière à englober les trois personnages principaux. Les rappels du format sont multiples :

Le socle de la statue où on observe la naissance d'Aphrodite, alanguie sur les vagues et louangée par des poissons montés par des putti jouant à deux flûtes, le culos.

Les pans de murs de gauche, et la frise grecque qui pourrait se rapprocher des métopes du Parthénon, forment un cadre créant une ouverture sur un paysage embrumé par la magie de la métamorphose.

*Pygmalion et Galatée* a mis sept années avant de voir le jour. Le projet est conjecturé en 1812 - 1813 pour s'achever en 1819. Quatremère de Quincy et Coupin supposent plusieurs causes à ces longues années de reprises et de labeurs. Tout d'abord, Quatremère de Quincy pose l'argument de la perte de confiance en soi. Coupin, plus pragmatique, propose une gêne provoquée par les harcèlements des visiteurs attirés par le renom de Girodet. Ce phénomène conduit Girodet à peindre la nuit au moyen d'une lampe. Par ailleurs, en hiver l'artiste refuse de faire poser nu les modèles. La saison chaude étant courte, le travail est retardé. La commande de 1813 des 36 por-

---

<sup>117</sup>OVIDE, *Les Métamorphoses*, Barcelone : Gallimard, Folio Classique, 2005, p. 328.

<sup>118</sup>BELLENGER, op. cit., p. 464.

traits napoléoniens, le décor de l'allégorie des *Saisons* pour le château de Compiègne en 1813, la mort de son père adoptif, le docteur Trioson le 9 novembre 1815, la chute de Napoléon et la Restauration des Bourbon sur le trône qui change entièrement le sens de son projet, la maladie qui touche l'artiste en 1817, et le temps passé à écrire son poème *Le Peintre* entre 1807 et 1824, sont des échappatoires pour ajourner le tableau de la perfection<sup>119</sup>.

Le changement de Régime abat quelques peu Girodet car le sujet mythologique devient accessoire face aux hauts-faits militaires. D'autant plus que David n'est pas là pour imposer des normes strictes à la peinture classique. Il est exilé à Bruxelles en 1816 à cause de sa condamnation pour son ralliement à Napoléon dès son retour de l'Île d'Elbe. David absent, Girodet se doit de trouver sa place dans la société récente grâce à sa *Galatée*<sup>120</sup>.

Le but de cette peinture est de faire preuve d'originalité pour surprendre le spectateur et le commanditaire, et surtout de surpasser les précédentes approches du sujet. La statue doit être peinte au moment où sa vie commence à poindre, au moment où la matière inanimée s'anime<sup>121</sup>.

Un témoignage épistolaire de Girodet à son ami Fabre, réconciliés vers les années 1810, nous est donné sur l'ambition de notre artiste :

« Pour vous donner de la difficulté principale que je me suis imposée, figurez vous une femme blonde, toute dans le clair et se détachant décidément en demi-teinte sur un fond plus clair et avec l'effet de dégradation et du passage le plus doux qu'il m'a été possible de faire, de la partie animée avec celle qui est encore du marbre ; un fond du ciel et presque point d'ombre. »<sup>122</sup>

*Girodet à Fabre, 20 juin 1819, dans la nouvelle Revue rétrospective, V, p. 127*

Selon la *Description*, Girodet écrit dans le petit livret du Salon dans lequel trouve cette consigne :

---

<sup>119</sup>BELLENGER, *ibidem*, p. 464.

<sup>120</sup>CROW, *op. cit.*, p. 332.

<sup>121</sup>CROW, *ibidem*, p. 330.

<sup>122</sup>CROW, *ibidem*, p. 330.

« Le lieu de la scène est dans un endroit les plus retirés 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. »<sup>123</sup>

Le cadrage en pied permet au spectateur d'avoir une sensation d'être assez proche de la scène. Néanmoins, il est mis à l'écart de l'action; il n'est pas invité à partager intimement la scène. Les regards des deux histrions en sont la preuve puisqu'ils ignorent totalement ceux des témoins de la scène. Aucun des personnages n'est tronqué. Seule l'architecture l'est. Elle donne l'impression au spectateur d'entrer dans cet espace réservé et d'y surprendre la transformation.

L'effet de barrière est à joindre à l'effet de « cadre dans le cadre » par la frise grecque. Elle donne l'impression d'un espace confiné malgré l'ouverture de celui-ci vers la droite grâce à la perspective du sol.

La répartition des formes dans la structure de la toile est prédominée par le format rectangulaire. Il est rappelé sans cesse. D'abord par celui du centre matérialisé par les quatre mains de Galatée et Pygmalion, puis par toutes les architectures de forme géométrique angulaire. Nous nous trouvons également devant une composition hiérarchisante : Galatée en est au sommet, elle domine la tête de Pygmalion. Elle est le point important de la toile. La position inférieure du sculpteur montre qu'il adopte une place subalterne par rapport à sa statue qu'il a soigneusement travaillée au ciseau dans le marbre ou l'albâtre. Ceci pourrait signifier que Girodet veut placer la création artistique au-dessus de tout. Pour Girodet, ce tableau est l'allégorie de la création artistique car l'apogée de l'œuvre achevée est de devenir, outre vibrante, vivante et réelle.

L'effet principal de profondeur est dû au sol fait de dalles carrées circonscrit d'un losange. La perspective atmosphérique du paysage offre l'effet de profondeur qu'il manquerait à la toile. L'effet atmosphérique est soutenu par les fumées s'échappant de l'encensoir aux pieds de Pygmalion et Galatée.

---

<sup>123</sup>P.C., *Description du tableau de Pygmalion et Galatée*, exposé au salon, par Girodet, chez les Marchants de Nouveautés, Paris, 1819, p. 4-5.

La profondeur du tableau est aussi réussie par un aspect de diminution de la fenêtre paysagère. Une forêt et des montagnes nous laissent un point de fuite vers l'infini. Cependant le tableau a une composition qui rend la spatialité assez restreinte. On se trouve devant un endroit clos, du moins cloisonné par des architectures. Le temple grec est d'ordre dorique qu'on aurait pu croire dédié à Vénus, déesse de la beauté et de l'Amour. Il semble être assez sobre avec des métopes non-historiées et des triglyphes à cannelures stylisées symbolisant les poutres en bois des premiers temples grecs. La brume masquant le fronton ne permet pas précisément sa reconnaissance. L'architecture des temples vénusiens entoure Pygmalion et Galatée en formant une sorte de cocon empli de sensation d'émerveillement et de sensualité.

Ce cocon de tendresse et de beauté est entouré d'un voile de fumé éclairé par une lumière intérieure presque divine comme si toute la scène était guidée par cet éclairage surnaturel.

Le personnage féminin de la toile n'est désigné *Galathée* qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle. Elle représente l'idéale beauté. Cette idée de recherche du « beau idéal » est reprise d'un tableau de 1789 de Vincent avec son *Zeuxis choisissant pour modèle les plus belles filles de Crotona*<sup>124</sup>, aujourd'hui conservé au Louvre. Il n'ose pas peindre le visage d'Hélène, considérée comme la plus belle mortelle et n'en montre que les traits.

Il s'agit de la dernière œuvre de Girodet dans sa vie d'artiste professionnel. Bertin l'écrit à Fabre le 15 septembre 1821 : « Girodet dit que Pygmalion sera son dernier ouvrage et qu'il n'est plus qu'un amateur. »

L'ancien dirigeant milanais Giovanni Battista Sommariva est mécène et commanditaire de cette œuvre. Mis à distance du pouvoir, il se retire à Paris en 1806. Deux années plus tard, il débute une collection d'art contemporain avec principalement les toiles et sculptures de Prud'hon et Canova. Cette voie ouverte vers des œuvres anacréontiques et néoclassiques gracieuses oriente le choix de Sommariva vers Girodet. Le peintre lui compose une œuvre qui permet à la fois d'accéder au talent de Canova, qualifié du plus grand sculpteur vivant, et à une œuvre majeure de l'un des plus grands artistes de son temps. Toutefois grâce à une lettre de 1809 de Julie Candeille amie très chère de Girodet, nous apprenons que Sommariva désire acheter le *Sommeil d'Endymion* datant de 1789. Mais Girodet refuse catégoriquement et

---

<sup>124</sup>Voir annexe, page 22

résolument. C'est pourquoi, les deux hommes se mettent d'accord, en 1812, pour un ouvrage neuf. Le sujet du tableau n'est pas abordé avant janvier 1813. La lettre du 31 mars 1813 divulgue « en toute confiance » ce secret : la toile évoquant l'art de Canova « qui donne la vie au marbre (...) qui représentera Pygmalion, de grandeur naturelle, au moment où sa statue s'anime »<sup>125</sup> sera de Girodet. La statue qui doit être la référence idéale pour la future Galatée de Girodet n'est pas comme ce qui pouvait être pensé la *Vénus Italica*<sup>126</sup> de Canova, mais sa *Terpsichore*<sup>127</sup>, muse de la danse, exposé au Salon de 1812. Cette statue est à l'origine un portrait d'Alexandrine de Bleschamp, la seconde épouse de Lucien Bonaparte<sup>128</sup>.

Le 14 septembre 1814, Julie Candaille écrit à Girodet :

« Je sais que vous faites *Pygmalion* : cela sera beau vous savez ce que c'est d'animer une femme. Quand vous me rendîtes ce service, j'étais déjà une assez vieille Galathée... Depuis vous, mon cœur ne paie qu'en fausse monnaie. Jamais hommes -- non, mon ami -, jamais homme n'eut sur une femme un tel empire. Pensez à moi en terminant le *Pygmalion*. »<sup>129</sup>

D'une part, cette lettre est la preuve que Girodet est en train de travailler sur le tableau tout en essayant de garder une extrême discrétion sur le sujet. D'autre part, nous en apprenons plus sur le lien qui s'est tissé entre Girodet et Julie Candaille. Bien que pour Girodet, Julie est une amie très proche, elle en est tombée amoureuse. Cependant, leur relation a toujours été fraternelle.

*Pygmalion et Galatée* est exposé au salon de 1819. À cette date, la monarchie royaliste est de nouveau au pouvoir sous l'égide de Louis XVIII, roi des Français depuis 1814 (fin du I<sup>er</sup> Empire et début de la Restauration). Fêré de sciences et d'art, Louis XVIII souhaite voir le tableau avant son exposition officielle. Girodet obtient donc un entretien avec le roi à 9h du matin le 4 novembre 1819<sup>130</sup>. Nombreux sont les éloges qui ont été faits avant l'exposition de l'œuvre qui augmente son désir de juger par

---

<sup>125</sup>BELLENGER, op. cit., p. 465.

<sup>126</sup>Voir annexe, page 23

<sup>127</sup>Voir annexe, page 23

<sup>128</sup>BELLENGER, *ibidem*, 468, note 13.

<sup>129</sup>CROW, op. cit., p. 330-332.

<sup>130</sup>BELLENGER, op. cit., 468, note 47 : P.C Description, 1819 p. 6 Journal des débats, 5 novembre 1819 (Levitine, 1952 [1978], p. 388) cette présentation eut lieu le 4 novembre et non le 4 août 1819, et le roi ne

lui-même cet ouvrage. Louis XVIII est accompagné du duc de Duras, du comte de Pradel et du comte de Forbin. Ce dernier est nommé en 1815 directeur des musées royaux par le premier Gentilhomme de la Chambre, Armand Emmanuel du Plessis, Duc de Richelieu (1766-1822). Le roi s'assoit en face de la toile pour en apprécier les contours.

Après quelques instants de silence, le Roi s'est écrié, dans une espèce d'enthousiasme :

« Ah ! c'est superbe ! . . . »

Ensuite il a ajouté :

« M. Girodet n'étiez-vous pas vous-même en présence de votre Galatée ? »

« Sire, a répondu Girodet, je crois ne l'avoir jamais regardé qu'avec les yeux d'un père, mais ce dont je suis assuré, et ce que je sens bien vivement, c'est que, dans ce moment, je suis beaucoup plus heureux que Pygmalion lui-même. » « En vérité, je crois qu'elle va descendre à l'instant même de son piédestal ! »

Le roi a aussi loué M. Girodet d'avoir représenté Galatée les yeux baissés parce que le regard positif et l'expression déterminée de ses yeux, qu'aucun objet n'a encore frappé, était impossible. Il lui a dit :

« M. Girodet, vous avez fait comme Thymante. »

Le caractère d'expression qui anime la tête de Pygmalion ; la pose qui est pleine de vie et de mouvement, la draperie, ajustée avec une rare élégance, qui est d'une souplesse d'exécution à faire illusion ; tous ces détails ont excité l'admiration de Sa Majesté, qui a loué l'artiste d'avoir si bien rendu l'ingénieux hémistiche d'Ovide :

---

vint pas dans l'atelier de l'artiste. Wettlaufer (2001, p. 272, note 38 à corrigé cette double erreur souvent répétée

« Du stupet et timide gaudet. »<sup>131</sup>

Enfin, après avoir examiné jusqu'au moindre détail, le Roi a renouvelé à M. Girodet le témoignage de sa satisfaction et lui a répété deux fois :

« J'y reviendrai. »<sup>132</sup>

Après une telle critique de la part du roi, Girodet ne peut s'attendre qu'à un succès éblouissant lors de l'ouverture du Salon. Toutefois, il s'agit d'une campagne de propagande, car cet écrit s'achève par un poème à la gloire de Girodet<sup>133</sup>.

Des brochures encensant la *Galatée* sont vendues à l'entrée du Salon de 1819, mais un tract acide est chassé. Il est rédigé dans un article de la revue *La Renommée* du 19 novembre 1819, p. 620, signé par les initiales I.G. Le même détracteur ajoute que la *Galatée* est une copie de *l'Psyché et l'Amour* de Gérard<sup>134</sup>, exposé au Salon de 1798.

Le lendemain de la mort de Girodet, ce mauvais personnage réitère sa condamnation de *Pygmalion et Galatée* :

« On a voulu créer un succès d'enthousiasme à la *Galatée*, mais, bien loin de mériter l'ovation de son auteur, elle est en plus faible de ses ouvrages ; elle attestait une décadence de son talent, et surtout une nouvelle manière qui menaçait de le perdre (...) On apercevait dans tout l'ouvrage une manière tourmentée, une peine, un labour du pinceau, une fatigue de la toile qui donnait à l'ouvrage entier une froideur insupportable (...) Cependant il fut loué avec transport. L'exaltation des apologistes alla jusqu'au délire ; il parvint à attirer devant le tableau la foule des admirateurs sur parole ; mais l'artiste n'obtint ni les suffrages du public, ni des connaisseurs : ces derniers furent profondément affligés de voir Girodet courir événement à sa ruine. »<sup>135</sup>

---

<sup>131</sup>« Dum stupet et dubie gaudet fallique veretur » Traduction littérale : Alors qu'il s'étonne et hésite à se réjouir et redoute de se tromper. Traduction : OVIDE, op. cit., livre X, vers 269-297 : il hésite à se réjouir, il craint de se tromper

<sup>132</sup>P.C, op. cit., p. 7-8.

<sup>133</sup>Voir annexe, page 24

<sup>134</sup>Voir annexe, page 25

<sup>135</sup>CROW, op. cit., p. 339.

« *Salon de 1824 par l'amateur sans prétention* », *Mercure* du XIX<sup>e</sup> siècle, VII, p. 494-496

Ce critique n'a pas tout à fait tort car les maintes retouches de Girodet, à force de sans cesse y revenir ont rendu la toile irrégulière, et les rugosités sont les témoins de l'indécision du peintre et de sa recherche permanente de la perfection. Thomas Crow suppose que l'artiste était tellement préoccupé par la métamorphose de Galatée qu'il en a oubliée la mise en valeur de la relation entre les deux personnages. Girodet ne s'est pas attendu à ce que le sujet de l'acte créateur proclame le déclin du sien. Il l'avoue dans la même lettre du 20 juin 1819 adressée à Fabre :

« Il faut que ce malheureux Pygmalion soit fini (...). Je ne sais en vérité, comment je m'en tirerai, mais le sort de cet ouvrage doit être d'avoir un succès décidé ou de tomber tout à plat ; je n'y vois pas d'alternative. »

François-Louis Dejuine, élève de Girodet, a soigneusement reproduit le moment où Girodet peignait sa *Galatée* dans un tableau nommé *Girodet peignant « Pygmalion et Galatée »* daté de 1821 ce même tableau a été reproduit sur émail par Adèle Chavassieux en 1822. Il est actuellement conservé à Milan alla Galleria d'Arte Moderna<sup>36</sup>. Cette toile représente Girodet, la toile, le commanditaire Sommariva, la manière dont Girodet utilisait sa lampe et le modèle. C'est un hommage qu'il rend à son maître, mais aussi un témoignage du travail dans lequel se renfermait Girodet ainsi que les progrès techniques en matière de luminaires.

Tout au long de ces trois analyses des œuvres qui contiennent les reflets symboliques et allégoriques par rapport à l'ensemble de l'œuvre globale de Girodet, nous observons encore qu'il n'a de cesse de se rapporter aux sources gréco-romaines. Toutes ses compositions, ses recherches de spatialité font référence à l'architecture des temples grecs, les thèmes repris sont inlassablement des histoires mythologiques où les recherches et l'érudition de Girodet s'exercent afin d'avoir une peinture la plus précise possible, proche de la perfection.

Bien que les trois peintures analysées auparavant ont une chronologie entrelacée à celle des illustrations de l'*Énéide*, elles font partie d'un engrenage qui conduit à la préparation et à l'aboutissement du *Virgile in-folio* de 1798.

---

<sup>36</sup>Voir annexe, page 26

## II. La conception du *Virgile in-folio* du Louvre

Le *Virgile in-folio* a été pensé, préparé et conçu par les éditeur et imprimeur Pierre et Firmin Didot. On parle du *Virgile in-folio* du Louvre car il a été édité dans les imprimeries du Louvre. Par ailleurs, l'ouvrage est nommé *Le Virgile* et non l'*Énéide* car il contient les trois œuvres du poète : les *Géorgiques*, les *Bucoliques* et l'*Énéide*. Le premier volume du *Virgile in-folio* est publié en 1797, en trois tomes, dont le dernier clôt l'*Énéide* en 1798.

Afin d'illustrer ces trois poèmes et en particulier celui de l'*Énéide*, Pierre et Firmin Didot sont en collaboration étroite avec les meilleurs artistes de France : Jacques Louis David, François Gérard, et Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson.

Typographiquement, l'*in-folio* est une configuration de livre où la feuille du livre est pliée en une fois. Elle donne ainsi la possibilité d'avoir deux feuillets soit quatre pages. Au XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle, l'*in-folio* apparaît comme un ouvrage de référence dont son poids est d'environ 10 kilogrammes et de taille très volumineuse. Le format d'une page correspond environ aux dimensions de 30x42cm.

Le projet des Didot concernant le *Virgile* peut être perçu comme une réédition de l'ouvrage commandé auparavant par Richelieu à l'Imprimerie royale qu'il avait créé e. Le frontispice est dessiné par Nicolas Poussin en 1641. Colbert a également utilisé les presses du Louvre afin de concevoir le *Virgile* dans la collection *Ad usum Dephini*. Ces deux publications utilisent les idéaux de la Renaissance. Leurs seules illustrations se limitent au frontispice allégorique, car le texte se suffit à lui-même pour l'époque. Or les Didot perçoivent le *Virgile* comme une collection de peintures écrites. Il devient une source intarissable de sujet de tableaux d'histoire antiquisants, dessinés et gravés.

### A. Pierre et Firmin Didot

François-Ambroise Didot (1730-1804) imprimeur du Comte d'Artois est le père des deux frères Pierre (1761-1853) et Firmin (1764-1836)<sup>137</sup>. Ils appartiennent à la lignée des riches libraires, imprimeurs et éditeurs parisiens Didot. Leur père se retire de

---

<sup>137</sup>Voir annexe, page 29

l'imprimerie en 1789 et laisse le relais à ses fils. En 1811, Firmin Didot devient l'imprimeur attitré de l'Institut National de France<sup>138</sup>.

Leur généalogie est retracée par Ambroise Firmin-Didot (1790-1876), fils aîné de Firmin Didot. Il fait remonter son ascendance à 1698<sup>139</sup> : c'est la date de fondation de la première imprimerie familiale doublement vérifiée. Marie-Anne Nyon est la fille de Denys Didot et femme de Jean-Luc I<sup>er</sup> Nyon. Elle est en possession de la librairie Place Conti à Paris. Elle décède en 1754. Par ailleurs, sa tante Françoise Didot (1649-1747) aurait épousé Jean Nicolas Nyon. Elle devient veuve en 1698 et donc aurait hérité de la librairie. La double alliance est alors plausible puisqu'« elle exerça sous le nom de la Veuve Didot, libraire en 1698, quai Conti, où s'est maintenue la librairie qui porte le nom de Maire-Nyon ». La dynastie Didot puis Firmin-Didot est active dès le règne de Louis XV jusqu'à nos jours. Elle perdure comme « imprimeurs de l'Institut de France » jusqu'en 1939<sup>140</sup>.

L'oncle et le père des deux frères sont les rénovateurs de la typographie moderne. Pierre-François Didot dit le jeune (1732-1795), leur oncle, est le fondateur de la papeterie d'Essonne. François-Ambroise Didot, leur père, est l'inventeur de la presse à un seul coup<sup>141,142</sup>. Pierre Didot, l'aîné des deux frères, s'assure être le premier imprimeur du monde. C'est grâce aux illustres et somptueuses éditions du *Virgile* et du *Racine*. Quant à Firmin Didot, il est réputé pour la conception de nouveaux caractères d'imprimeries : le *caractère Didot*. C'est son père qui désire perfectionner les caractères typographiques. Il commence dans ses premières impressions à utiliser le type Garamond, mais il est insatisfait. À sa demande, Vaflard va graver de nouveaux caractères, aidé de Firmin Didot. Ce dernier distancera son maître. Ainsi, le caractère Didot est utilisé durant tout le XIX<sup>e</sup> siècle. Il est aussi célèbre que le Garamond au XVI<sup>e</sup> siècle. Les caractères Didot servent, en premier lieu, à l'impression du *Virgile* de Pierre Didot. Leurs spécificités proviennent de leur rigidité antique, du contraste entre les

---

<sup>138</sup>BELLENGER, op. cit., p. 64.

<sup>139</sup>André JAMMES et Françoise COURBAGE, *Les Didot, trois siècles de typographie et de bibliophilie, 1698-1998*, Paris : Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 1998.

<sup>140</sup>Mireille PASTOUREAU, *Présentation de documents sur le thème : Les Didot, imprimeurs à l'Institut de France, Bibliothèque de l'Institut, du 12 septembre au 15 décembre 2005*, URL : [http://www.institut-de-france.fr/bibliotheques/expos\\_biblinst/didot.doc](http://www.institut-de-france.fr/bibliotheques/expos_biblinst/didot.doc) (visité le 10/07/2008).

<sup>141</sup>JAMMES, op. cit., p. 12-13.

<sup>142</sup>Voir annexe, page 31

pleins et les déliés très marqué, les empattements des lettres capitales en forme de lignes très fines et la verticalité de l'axe des caractères<sup>143</sup>. Par la suite, Firmin Didot les améliorera<sup>144</sup> en y pratiquant des variantes ; le caractère Didot se développe et est à son apogée tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle. Firmin Didot est également l'initiateur de la stéréotypie dès 1795 : il s'agit de la reproduction de forme imprimante au moyen de flan. Le flan est un carton utilisé, en imprimerie, afin de prendre l'empreinte de la forme typographique pour le clichage. Le clichage est l'action de préparer une plaque de métal, ou de nos jours en plastique photopolymère, portant en relief l'empreinte d'une composition typographique en vue de l'impression<sup>145</sup>. Firmin Didot est aussi à l'origine d'une fabrication qui permet de reproduire des cartes de géographie. Il est nommé imprimeur de l'Institut de France le 16 octobre 1811, et imprimeur du roi le 1<sup>er</sup> avril 1814.

En 1797, l'éditeur Pierre Didot gagne la médaille d'or lors de l'Exposition nationale de l'industrie. Il a alors l'autorisation d'installer ses presses au Louvre dans l'ancien bâtiment réservé à l'Imprimerie royale. Elles y restèrent sous le consulat et jusqu'au commencement de l'Empire, en 1805. Ayant le grand goût, il publie les Livres de peintres et étant érudit, il décide d'imprimer les textes des auteurs anciens ou modernes dont Virgile. De 1798 à 1801, il imprime les éditions in-folio au Louvre. C'est pourquoi Le *Virgile in-folio* publié en 1798 est sorti de ces presses. La qualité de ces ouvrages est irréprochable et d'un haut niveau car Pierre Didot, amateur des arts, inclut dans ces éditions des illustrations des plus célèbres artistes de son temps dont David, Girodet et Gérard. Les éditions in-folio sont nommées la « Collection du Louvre ». En ce qui concerne la typographie, Pierre Didot utilise le caractère Didot, fondu et gravé en 1794 pour le *Virgile*. C'est à partir de 1809 que Vibert continuera de perfectionner la typographie Didot jusqu'en 1827. Ces caractères inaugurent une extrême distinction imposée par Bodoni en Italie et par les frères Didot en France.

Le *Virgile*, sorti alors des presses, sous la tutelle de l'Institut National de France, va y être jugé. Il est dévoilé à l'Institut lors d'une séance. Une commission nommée à cet effet en fait le rapport suivant :

---

<sup>143</sup>PASTOUREAU, op. cit., p. 4.

<sup>144</sup>Arlette SERULLAZ, *Les mots dans le dessin, catalogue de la 87<sup>e</sup> exposition du Cabinet des dessins du musée du Louvre*, Paris : RMN, 1986.

<sup>145</sup>Toutes ces définitions proviennent du *Petit Larousse*

« Le rapport rappelle que Pierre Didot « a employé sept années entières à faire des tentatives de tout genre, et avec de grandes avances de fonds ». « Le Virgile est [à l'exception de la lettre O] d'un caractère plus pur que tout ce que nous avons vu. On croirait impossible d'imaginer mieux, si Didot lui-même n'annonçait qu'il espère faire un pas au-delà dans l'édition de Racine qu'il projette » ... « La possibilité de progrès ultérieurs intéresse l'Institut, destiné, par la loi de son établissement, à perfectionner les sciences et les arts par des recherches non interrompues (loi du 3 brumaire an IV) » et les Didot sont donc invités à perfectionner la proportion des lettres, l'application et la qualité de l'encre. La grande blancheur du papier vélin est appréciée, « mais on y aperçoit des points clairs »<sup>146</sup>. »

*Rapport fait à l'Institut national le 5 ventose an VI par le citoyen Camus, au nom d'une commission spéciale, sur l'édition du Virgile, dont la première édition a été présentée par le citoyen Didot l'Aîné dans la séance du 5 pluviôse an VI*<sup>147</sup>.

Le *Virgile* est entièrement imprimé en latin. Il représente typiquement le « style Didot ». Son élaboration a commencé en 1791, où parallèlement, Girodet commence son voyage en Italie. Le *Virgile* des éditions Didot n'est publié que sept ans plus tard.

Le *Virgile* mesure 50 cm de haut, mais la largeur n'est pas indiquée. Il est orné de 23 estampes d'après les dessins des peintres Gérard et Girodet. L'ouvrage est imprimé sur papier vélin superfin. Ce papier est plus blanc et plus lisse que le papier vergé. Le mot vélin fait référence au parchemin de luxe conçu à partir de peau de veau mort-né. Ceci engendre une surface de papier plus douce. On le confectionne en étalant la pâte à papier non sur des vergeures mais sur des plaques métalliques ultrafines. Ces plaques abandonnent les marques faites auparavant sur le papier. L'entreprise de développer cette technique en France par François-Ambroise Didot date de 1780, en collaboration avec les papetiers Johannot d'Annonay. Néanmoins, ce procédé est connu depuis 1750. Il a été inventé par Benjamin Franklin (1706-1790) à Baskerville, en Angleterre. C'est lui-même qui légua le secret de cette trouvaille. Si Les « collections du Louvre » et en particulier le *Virgile* ont été imprimés sur cette catégorie de papier

---

<sup>146</sup>PASTOUREAU, op. cit., p. 6.

<sup>147</sup>Cf. note 2 p. 2. Baudouin, imprimeur de l'Institut national, An VI.12 p., Bibliothèque de l'Institut de France cote Bibl. Inst. 4° NS Br 196 (Q)

c'est parce que le velouté du papier vélin correspond parfaitement à la mise en valeur des nouveaux caractères Didot, fins et légers, au style néoclassique, dont la valeur pécuniaire obligeait l'éditeur à restreindre cette impression aux éditions luxueuses.

L'ouvrage est ainsi référencé :

**PUBLIUS VIRGILIUS MARO**, *Bucolica, Georgica, et Aeneis*. Parisiis, in Aedibus Palatinis, 1798, Reip. VI, Excudebam Petrus Didot, natu major. 23 gravures d'après Gérard et Girodet. In-folio (50 cm), imprimé sur papier vélin.

Bibl. Inst. Fol. Q 20

Mention manuscrite signée par Pierre Didot : « Second et dernier exemplaire tiré à part pour la Bibliothèque de l'Institut National » sur 250.

Le *Virgile du Louvre* est tiré à 250 exemplaires plus un sur vélin. La collection des grands in-folios du Louvre est la pièce maîtresse de l'œuvre des frères Didot et le Virgile en est la plus belle parure. Sa publication en 1798 est l'aboutissement d'un projet qui remonte à 1790, repoussé à cause de l'exécution de Louis XVI en 1793, mais aussi des crises politiques<sup>148</sup>. En 1791, une petite version d'un *Virgile* est éditée dans laquelle Pierre Didot annonce publiquement la parution du grand *Virgile in-folio*. Il devait sortir « dans quelques mois », une « autre édition du prince des poètes, en format grand in-folio, imprimé dans des caractères plus grands et plus élégants, et qui sera illustré de 27 gravures dur cuivre d'après les dessins déjà exécutés du célèbre David, prince des peintres ».

Nous avons alors une preuve officielle qui atteste de la participation et de la régie des illustrations du *Virgile* de 1798 par David.

## **B. Les illustrations de l'*Énéide* sous la direction de Jacques-Louis David**

En 1787, Pierre et Firmin Didot et David conçoivent une collection de classiques latins *in-folio* illustrés par les élèves du peintre. En 1801, à Paris, Girodet fréquente les cercles des éditeurs Pierre et Firmin Didot.

---

<sup>148</sup>JAMMES, op. cit., p. 29.

Les liens tissés entre les Didot et Girodet sont nés par le biais de son maître, David. Il associe souvent ses élèves aux importants projets qu'il mène. En effet, il demande de l'aide à Drouais pour l'original du *Serment des Horaces*, Fabre et Girodet pour le *Bélisaire*<sup>149</sup>. Les premiers dessins de Girodet pour l'*Énéide* s'effectuent au début de son voyage en Italie à la demande de David. En effet, une lettre écrite par Girodet à David atteste que l'étude plastique du texte latin est en cours :

« Mon cher maître, je n'ai que le temps de vous dire que nous vous envoyons six composition ; Gérard : *Vénus apportant les armes à son fils*, « tu Marcellus eris », au lieu de *Énée consultant la Sybille et la mort de Didon*. Moi, je vous envoie l'ancien essai de *La mort d'Anchise, les Dieux pénates d'Énée lui apparaissant pendant son sommeil* et *Ascagne combattant en l'absence de son père*. Vous deviez recevoir en place de celui-ci, *Énée abordant en Italie*, mais ce sera pour le prochain envoie. Je ne sais si vous avez reçu déjà quatre composition et nos deux portraits. Faites nous passer le plus tôt possible vos intentions sur les changements qui vous jugerez nécessaires. Aussitôt votre réponse reçue, nous nous y mettrons avec zèle et promptitude... »

Rome, le 18 janvier 1791<sup>150</sup>

Même si Girodet et Gérard conçoivent les dessins de l'*Énéide*, des *Bucoliques* et des *Géorgiques*, c'est David qui en a l'initiative qui choisit les passages les plus représentatifs de l'épopée à illustrer. Néanmoins, Girodet va influencer sur le choix porté par son maître sur certains dessins. Par ailleurs, on offre la bourse aux deux peintres-illustrateurs, mais la gloire revient à David<sup>151</sup>. En effet, David récupère le revenu de 1200 livres pour le *Virgile* de 1798, mais il le partage entre ces deux élèves uniquement. Le reçu que David signe atteste malgré tout, qu'il dirige les opérations des illustrations :

---

<sup>149</sup>Jacques-Louis DAVID, *Bélisaire demandant l'aumône*, 1781, huile sur toile, 101x115 cm, Paris, musée du Louvre.

<sup>150</sup>Jacques-Louis Jules DAVID, *Le peintre Louis David, Souvenirs et documents inédits*, Paris, 1880, p. 59-60.

<sup>151</sup>LEMEUX-FRAITOT, op. cit., Tome 1, p. 245.

« Je reconnais avoir reçu de Monsieur Didot fils aîné la somme de douze cens livres pour la suite des dessins que je lui fais de son édition de l'Œuvre de Virgile. À Paris, le 24 mai 1791. David. »<sup>152,153</sup>

Certaines planches porteraient le nom de David et pourtant, lors de la parution du Virgile, ce sont les signatures de Girodet et Gérard qui apparaissent. Pierre Didot associe les deux peintres à leur maître nommé « prince des peintres » : « dans leur art ils tiennent le rang le plus proche de leur maître David ». Cette même déclaration est annoncée en 1810 au moment où Firmin Didot vend sa bibliothèque : « le Virgilius, 1798, grand in-folio, unique exemplaire imprimé sur vélin, avec les dessins originaux de MM. David, Gérard et Girodet »<sup>154</sup>.

Dans la lettre de 1791, on lit que les dessins envoyés de la part de Girodet à David sont *La mort d'Anchise* livre III, *les Dieux pénates d'Énée lui apparaissant pendant son sommeil*, plus connu sous le nom de *songe d'Énée* Livre II, *Ascagne combattant en l'absence de son père* Livre IX et *Énée et ses compagnons abordant dans le Latium*<sup>155</sup> dit aussi *Les Troyens abordent à l'embouchure du Tibre* Livre VIII<sup>156</sup>. Pourtant, on voit que Girodet va agir sur l'option de David afin de remplacer *Le Combat d'Ascagne* par *Énée abordant en Italie*<sup>157</sup>.

Le livre V est illustré par *Énée sacrifiant à Neptune sur la tombe d'Anchise*<sup>158</sup>. Il en existe deux versions. Les deux sont dessinées par Girodet mais une seule va être lithographiée pour illustrer le *Virgile in-folio*. La première<sup>159</sup>, dessin conservé à Stanford, garde les silhouettes que Girodet prend l'habitude de dessiner pour l'*Énéide* : un corps svelte à ascendance grecque où la musculature n'est pas saillante, un visage dont le profil du nez bien droit avec son départ au niveau du front, faisant référence aux vases attiques. La seconde version est retouchée par David. Lorsqu'on les compare, la différence est flagrante. En effet, l'Énée de Girodet est vêtu d'une chlamyde courte, portée uniquement par les hommes. L'artiste tente de rester le plus réaliste possible quant aux vêtements portés dans la Grèce antique. La seconde, gravure conservée à Paris

---

<sup>152</sup>JAMMES, op. cit., p. 42.

<sup>153</sup>Voir annexe, page 33

<sup>154</sup>JAMMES, *ibidem*, p. 30.

<sup>155</sup>LEMEUX-FRAITOT, op. cit., p. 246-246.

<sup>156</sup>MAULDE, op. cit.

<sup>157</sup>DAVID, *Le peintre Louis David, Souvenirs et documents inédits*, op. cit., p. 59-60.

<sup>158</sup>Voir annexe, page 48

<sup>159</sup>Voir annexe, page 41

est utilisée pour illustrer les vers 90-93 du Livre V, est retouchée par David. Le corps d'Énée est nu afin de mettre en valeur son anatomie bien dessinée par ses muscles. Par ailleurs, le prêtre est tout à côté d'Énée afin d'accentuer le rituel des libations et des sacrifices. L'architecture à l'arrière-plan devient un temple bien visible où l'on définit bien les contours et les différents éléments qui le constituent (acrotère, fronton, corniche, chapiteaux d'ordre composite, péristyle...). Sur la tombe d'Anchise, on lit des caractères grecs qui ne sont pas inscrits sur le dessin original. Toute la composition est donc revue par David afin de souligner un caractère néoclassique de l'illustration.

Dans une autre illustration, les *Lamentations de Pallas*<sup>160</sup>, Girodet s'inspire d'une peinture de David. Cette inspiration se situe au niveau de la position du corps allongé de Pallas qu'on retrouve dans *La douleur d'Andromaque*<sup>161</sup> datant de 1783 symétriquement opposés. Le corps de Pallas est identique à celui d'Hector, dans sa position, l'entaille de sa blessure au niveau du cœur, les jambes entrecoupées par Énée et Iule, un candélabre brûlant à côté du mort, les armes et le casque posés à côté de Pallas. Le nu héroïque est mis à l'honneur comme dans l'illustration d'*Énée sacrifiant à Neptune sur la tombe d'Anchise*. Girodet a retenu la leçon pour cette fois. David le guide sérieusement afin de laisser place au néoclassicisme et au renouveau de l'art grec. La ressemblance de ces deux tableaux va jusqu'à la gestuelle du bras levé d'Andromaque et d'Énée. La seule distinction qui réside provient de la finesse du dessin de Girodet qui détaille les larmes discrètes mais saisissantes qui coulent le long des joues des deux Troyens.

La technique utilisée, crayon noir, plume et encre de Chine, lavis brun et gris, rehauts de blancs, souligne fortement les effets de lumière mais surtout affirme l'effet de bas-relief et l'origine de la statuaire grecque.

Une dernière œuvre de Girodet assimile les principes davidiens : *Énée et ses compagnons abordent le Latium*<sup>162</sup>. Girodet joue avec les drapés afin de faire encore une fois, ressortir le nu masculin. Certes, l'anatomie est moins développée que sur *Énée sacrifiant à Neptune*, mais la composition rappelle le *Serment des Horaces*<sup>163,164</sup> de David.

---

<sup>160</sup> Voir annexe, page 55

<sup>161</sup> Voir annexe, page 35

<sup>162</sup> Voir annexe, page 54

<sup>163</sup> BELLENGER, op. cit., p. 438.

<sup>164</sup> Voir annexe, page 32

C'est d'ailleurs avec la copie de ce tableau par Girodet que David veut remercier les Didot pour une commande d'une telle ampleur<sup>165</sup>.

Les recherches de lumières, les choix du papier pour ces illustrations préfigurent de la voie engagée par Girodet lors de sa création de *l'Apothéose des héros français*<sup>166</sup>.

La participation limitée de Girodet dans les illustrations du *Virgile* lui ouvre malgré tout une voie vers un ouvrage de large ampleur qui l'occupe toute sa vie. Ce travail aboutit à une série de lithographies posthumes publiées sous la direction d'Antoine-Claude Pannetier. L'opus tire son originalité des illustrations qui deviennent les plus célèbres interprétations de l'*Énéide* et les plus remarquables dans l'ère chrono-culturelle du XIX<sup>e</sup> siècle en Europe. Cet aboutissement d'illustrations tardives de l'épopée virgilienne est significatif de son émancipation envers l'enseignement de son maître. Tandis que ses écrits s'orientent vers le poète Vittorio Alfieri, ce recueil met en évidence son changement de direction vers les tendances révolutionnaires qu'incarne Flaxman<sup>167</sup>.

## C. Le souffle de Flaxman

Girodet et Flaxman n'ont pas eu beaucoup d'échanges que ce soit sur le plan artistique ou épistolaire. Toutefois, il y a eu deux lettres écrites de Girodet à Flaxman qui justifient l'influence flaxmanienne dans les illustrations virgiliennes de Girodet. Nous l'avons vu dans l'analyse d'*Endymion*, Flaxman félicite en personne Girodet pour son tableau lors de son exposition à Paris ; cette visite authentifie et confirme l'influence que Girodet a reçu de l'artiste anglais pour les dessins de l'*Énéide* posthumes. C'est vingt-trois ans plus tard que Girodet lui rappelle les « leçons que [lui] ont donné [ses] compositions admirables »<sup>168</sup>. Leur puissant attrait pour l'art grec tisse un lien entre leurs œuvres artistiques. Les sujets de prédilection des dessins de Flaxman sont *La Divine comédie* de Dante, *l'Illiade et l'Odyssée* d'Homère et les *Tragédies* d'Eschyle. Les

---

<sup>165</sup>Anne-Louis GIRODET, *Le Serment des Horaces*, (d'après David), 1786, huile sur toile, 130,2x166,2 cm, Toledo, Toledo Museum of art.

<sup>166</sup>Voir annexe, page 35

<sup>167</sup>Richard DAGORNE, *Au-delà du maître, Girodet et l'atelier de David*, Paris : Somogy édition, musée Girodet, 2005, p. 126.

<sup>168</sup>Ada Shadmi BANKS, "Two letters from Girodet to Flaxman", in : *The Art Bulletin* 61 (mar. 1979), première lettre.

sujets de Girodet sont, nous l'avons vu tout au long de ce mémoire, sont entre autres l'*Énéide* de Virgile, les *Métamorphoses* d'Ovide et les *Odes* d'Anacréon. Tous deux sont, au moment de leur apprentissage italien, dans l'esprit néo-classique.

August-Wilhelm Schlegel, auteur allemand, se préoccupe de l'œuvre de Flaxman. Il nous apporte une certaine somme d'informations concernant Flaxman, reconnu comme sculpteur anglais.

Les pensées de Schlegel sont un questionnement afin de savoir pourquoi il ne serait pas possible d'avoir un accompagnement pictural avec la poésie, comme un accompagnement musical. Ainsi, en combinant poésie et dessin, Schlegel pense que l'artiste peut faire voguer son imagination et acquérir une largeur d'esprit. Pour Schlegel, John Flaxman est un exemple à suivre. Il le perçoit comme un innovateur dans ce genre et il espère qu'il aura des héritiers. Girodet peut être perçu comme un successeur. Il conserve le travail des contours tout en les affinant et en les détaillant. La légèreté des traits qui est perçue chez Flaxman est prononcée chez Girodet. En outre, les personnages sont plus fins grâce au travail des drapés. Girodet met plus en relief les expressions faciales et les musculatures. La technique graphique empruntée à nos deux artistes est conjointe. Ils utilisent l'encre, la plume, la mine de plomb. Le papier change de couleur, de dimension ou de type.

Schlegel préconise pour « l'accompagnement pictural »<sup>169</sup> d'un poème, que la silhouette suffit et qu'elle est avantageuse car elle devient semblable à la poésie. Les signes, donc les symboles, deviennent presque hiéroglyphes, donc intraduisibles, comme le poème.

L'expression de l'imagination créée par l'artiste va tenter de définir la représentation qui a été déclenchée par cette imagination. Si l'illustration est terminée, l'imagination s'éteint.

Le dessinateur peut s'approprier les actions des personnages de la poésie. Dans ce cas, le poète indique l'indispensable, ce qui n'est pas permanent ni simultané. Le spectateur regarde ce qui est le plus déterminé par le poète. Le dessin indique l'action des personnages, scène, cadre et les personnages sont bien définis<sup>170</sup>.

La poésie se dessine grâce à la métaphore. Cette dernière apporte la couleur et le clair-obscur. Quant à la description, elle offre la perspective. L'imagination per-

---

<sup>169</sup>August Wilhlem SCHLEGEL, *Les tableaux*, Bréteuil sur Iton : Christian Bougois éditeur, 1988, p. 156.

<sup>170</sup>SCHLEGEL, *ibidem*, p. 157.

met de suivre les personnages dans toutes leurs actions. Elles sont donc plus libres qu'un décor figé donné par un dessin. Cependant, le dessinateur a plus de liberté pour les personnages car il ne fait qu'évoquer les lieux par des traits sobres, comme symboliques.

Nous l'avons vu auparavant, Flaxman a du goût pour l'Antiquité. C'est pourquoi, ses sujets sont repris de la mythologie et en particulier des poèmes d'Homère.

Winckelmann affirme également qu'Homère, « ne parle pas en image, mais il livre des images en progressions »<sup>171</sup> on comprend donc d'après la vision de Winckelmann, qu'Homère utilise des métaphores filées dans son poème épique de *Illiade et l'Odyssée*, métaphore qui accompagne les allégories introduites par Homère afin d'avoir un discours pictural emphatique dans les épopées des héros grecs, fondateurs de la mythologie et de l'Histoire des divinités. Ainsi, l'allégorie sert de langage imagé offrant une substitution à l'image picturale. Le principe de Flaxman est alors de rendre, par une technique graphique au trait les passages les plus représentatifs et les plus symboliques de l'épopée homérique.

Dans ses sources d'inspiration, Flaxman s'oriente vers la direction de Dante, qui lui-même s'est inspiré de Michel-Ange et Raphaël. Les sources italiennes sont les références de l'Histoire de l'art<sup>172</sup>. On remarque donc une concordance avec les mêmes sources antiques.

Comme Girodet, Flaxman est érudit par son voyage en Italie entre 1787 et 1794 où il étudie les plus grandes collections d'art et les monuments antiques. Il dessine d'après les anciens et ceux de la Renaissance. Les dates de son voyage concordent avec celles de Girodet. Deux lettres attestent que les deux artistes ont établi des contacts durant leur séjour. Ces deux lettres sont répertoriées dans un périodique, *The Art Bulletin*, « *Two letters from Girodet to Flaxman* ». Cet article n'est pas disponible sur Paris. Il se trouve soit à Avignon au CIDRPPA ou à Dijon.

Outre les dessins de *Illiade et l'Odyssée*, Flaxman illustre la Divine Comédie de Dante. Dans ses multiples facettes d'illustrateur, nous voyons l'extrême érudition de cet artiste anglais né à York en 1755. En observant les traits de ses silhouettes, on voit qu'il connaît bien les poètes grecs dans leur version originale. Cependant, d'après Schlegel, Flaxman ne possède pas les langues anciennes. Néanmoins, il a

---

<sup>171</sup>SCHLEGEL, *ibidem*, p. 158.

<sup>172</sup>SCHLEGEL, *ibidem*, p. 159.

beaucoup travaillé sur les détails des costumes qui conduisent à un assez bon témoignage concernant les tenues antiques et de la mode de l'Antiquité. En effet, d'après Schlegel, Flaxman illustre les descriptions vestimentaires d'Homère et le spectateur des dessins apprend ce que signifie « Achéens aux belles jambières » ou encore « les Troyens aux bonnets phrygiens » qui satisfont « la forme du trépied de Delphes »<sup>173</sup>.

Les compositions de Flaxman apportent une autre information que celle des mœurs grecques<sup>174</sup>. Pour Schlegel, « les sens des mots est déterminé par les concepts qu'on a l'habitude d'y attacher. » En conséquence, « nous sommes constamment en danger de donner une tout autre valeur aux mots des poètes grecs qu'ils n'en avaient pour eux-mêmes et pour les auditeurs »<sup>175</sup>. Ainsi, si nous avons aujourd'hui une mauvaise compréhension du langage employé par les poètes anciens, la seule manière de pouvoir réussir à les comprendre mieux est de regarder leur « art plastique », qu'il s'agisse des vases à figures rouges ou noires, de la statuaire, des fresques ou des bas-reliefs. C'est pourquoi, pour Schlegel, Flaxman est l'artiste qui nous prête sa science artistique afin de mieux saisir la finesse des vers homériques. Il nous faut également user de notre imagination afin de voir comment un Grec cultivé à l'époque où l'art est florissant perçoit les poèmes de l'*Iliade* et l'*Odyssée*. Cette qualité est aussi adoptée par Flaxman avec ses silhouettes. Schlegel insiste sur le fait qu'« un style poétique parfait ne peut s'exprimer dans un style plastique parfait »<sup>176</sup>.

Flaxman s'inspire particulièrement des figures des vases grecs. Même si les silhouettes tendent vers certaines figures grecques, Flaxman ne les imite pas pour autant. Il se les approprie en modifiant leur style à sa manière<sup>177</sup>. Il les affine, les vêt avec de légers tissus afin de les idéaliser. Toutefois, il faut bien différencier les figures sur les céramiques et le projet de Flaxman. D'une part, le sujet des vases n'évoque que des thèmes de cérémonies religieuses, des jeux sacrés ; ce sont donc en général des scènes où « l'action et l'expression »<sup>178</sup> sont absents. C'est à ce moment que les objets, bijoux, armes ou vêtements prennent tout leur symbole afin d'avoir une lecture et une compréhension plus facile et plus rapide. D'autre part, les personnages sur les vases

---

<sup>173</sup>SCHLEGEL, *ibidem*, p. 177.

<sup>174</sup>SCHLEGEL, *ibidem*, p. 179.

<sup>175</sup>SCHLEGEL, *ibidem*, p. 180.

<sup>176</sup>SCHLEGEL, *ibidem*, p. 181.

<sup>177</sup>SCHLEGEL, *ibidem*, p. 183.

<sup>178</sup>SCHLEGEL, *ibidem*, p. 184.

ne se limitent pas au contour, mais sont des formes pleines, sans effort de perspective. Au contraire, Flaxman se sert de ce genre de procédé, facilement utilisable grâce à sa technique et à son support : l'encre et le papier, puis la gravure par Piroli à Rome et repris par Réveil pour les recueils d'illustrations<sup>179</sup>. Par ailleurs, les compositions de ses illustrations peuvent être assimilées à des bas-reliefs grecs. Schlegel affirme que les illustrations de Flaxman sont sobres et que cette sobriété de l'action qui pourrait produire la monotonie apporte à l'âme « une impression de calme »<sup>180</sup>. Quant aux attributs des héros ou des divinités, Flaxman s'en tient respectivement à ceux qui sont connus au XVIII<sup>e</sup> siècle. Schlegel donne en exemple les marques d'Apollon : le bandeau sur le front et les hanches minces<sup>181</sup>.

Après maints exemples et descriptions de la finesse dans les dessins de Flaxman, Schlegel conclut son essai avec la volonté d'enthousiasmer les artistes allemands vers l'illustration des poèmes grecs. Il considère même que les *Odes* de Pindare, poète du V<sup>e</sup> siècle avant J.C, seraient une source d'images à illustrer. Le but est donc de rivaliser avec Flaxman voire à le supplanter :

Les illustrations de *Illiade et l'Odyssée* de Flaxman sont effectuées vers 1793 en Italie lors de l'exposition de *l'Endymion* de Girodet à Paris. À cette date, l'artiste anglais dessine *Achille pleurant Patrocle*<sup>182</sup>. Ce dessin et les *Funérailles d'Hector* influencent l'illustration des *Funérailles de Misène*<sup>183</sup> de Girodet. La recherche du trait représente la sobriété même des deux artistes.

Les techniques utilisées dans les illustrations de Girodet et de Flaxman sont imperceptiblement les mêmes. D'abord, elles sont toutes élaborées par la méthode du crayon noir, appelé aussi mine de plomb, sur papier vergé et celle de la plume et encre brune ou noire sur papier vergé ou vélin. Le premier procédé consiste à dessiner un trait délicat et vaporeux qui permet une délimitation précise du contour proche des profils de l'art grec. Ainsi, les deux artistes côtoient l'allure de la gravure. La seconde technique, considérée comme un outil graphique par excellence, offre la possibilité de tracer un trait plus large. La plume et l'encre, usées surtout par Girodet

---

<sup>179</sup>JOHN FLAXMAN, *Œuvres gravées par Réveil*, Paris : Éditions Réveil, 1833.

<sup>180</sup>SCHLEGEL, op. cit., p. 185.

<sup>181</sup>SCHLEGEL, *ibidem*, p. 186.

<sup>182</sup>Voir annexe, page 35

<sup>183</sup>Voir annexe, page 49

dans la petite version de *Pyrrhus tuant Polixène devant Priam*<sup>184</sup>, permettent une fonction graphique d'esquisse, car la plume donne plus d'aisance dans le mouvement sans pour autant tracer plus de traits.

Un dernier trait commun à nos artistes provient de la lithographie de leur illustration afin de les rassembler dans un recueil. Leurs tables d'illustrations forment ainsi, par leur style éthéré, une sorte d'immense bas-relief en frise.

---

<sup>184</sup>Voir annexe, page 45

### III. L'*Énéide* et l'allégorie

#### A. Les inspirations des maîtres de Girodet

Girodet a un déjà goût prononcé pour l'Antiquité avant son voyage à Rome. Cette attirance apparaît au moment de son entrée dans l'atelier de David en 1783. Le maître va émanciper le plus possible cette préférence de son élève car David est le peintre du renouveau de l'Antiquité. L'engouement de Girodet pour cette ère culturelle va pouvoir se déployer tout entier une fois le Prix de Rome acquis en 1789, au bout du troisième essai<sup>185</sup>. Une fois à Rome, Girodet ouvre grandement son imagination et laisse voguer son intellect vers ses peintres de prédilection : Raphaël et Michel-Ange.

##### a) Raphaël (1483-1520)

Winckelmann nous apprend au travers de ses *Pensées sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*<sup>186</sup> de 1755 que Raphaël fonde son regard uniquement sur la Nature, se répercutant ainsi dans ses œuvres. Cependant « le vrai goût antique l'aurait continûment guidé, également à travers de la simple nature ». Ses œuvres sont dignes grâce au « noble contour et l'âme sublime, tels que les Grecs lui avaient enseigné le tracé »<sup>187</sup>. Elles gagnent ainsi leurs valeurs esthétiques, les mettant au sommet de l'Histoire de l'Art.

Raphaello Santi dit Raphaël est un peintre humaniste italien. En apprentissage à Urbino jusqu'en 1494 chez son père, Giovanni Santi, artiste peintre, poète et responsable de l'organisation des spectacles de la cour de Federico da Montefeltro, Raphaël découvre l'art de Piero della Francesca. Puis il est durant un an, de 1499 à 1500, dans l'atelier du Pérugin à Florence. Dans cette ville, il est au contact des œuvres de ses contemporains : Léonard de Vinci, et Michel-Ange. Il retient auprès de son second maître son dessin très pur, la lumière éclatante, la suavité des visages, une grâce et une douceur originales. Par ailleurs, il acquiert la capacité d'un équilibre harmonieux de la composition. Lors de son voyage en Italie, Girodet s'imprègne de la légèreté des

---

<sup>185</sup> Anne-Louis GIRODET, *Joseph reconnu par ses frères*, 1789, huile sur toile, 120x155 cm, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts.

<sup>186</sup> WINCKELMANN, *Pensées sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, op. cit.

<sup>187</sup> WINCKELMANN, *ibidem*, p. 30.

dessins de Raphaël et de ses facultés graphiques. Nous pouvons l'observer dans l'analyse des *Funérailles de Misène*, illustration d'un passage du livre VI<sup>188</sup>.

*Les Funérailles de Misène* sont d'un format moyen, rectangulaire, de 24,5x37,5 cm. Le dessin illustre le moment où Misène, fils d'Éole, est posé sur son lit mortuaire. C'est une scène qu'on peut rapprocher du motif des pleureuses qui se retrouve sur les céramiques à figures noires. Le cadrage laisse la scène plein champ sur l'action funèbre. Le bûcher est le lieu mis en valeur par sa position centrale. Deux troyens ayant pour seul attribut leur bonnet phrygien et leur nudité héroïque y déposent le corps. Girodet reste très proche du texte puisque Virgile écrit que l'oraison funéraire doit être accompagnée des meilleures brebis et d'un lit formé de troncs de chêne et de résineux. À gauche, un troyen apporte les armes de Misène et les pose sur un mannequin représentant le décédé. Cette partie du dessin n'illustre pas exactement les vers du poème : d'après le texte, les armes et le costume de Misène doivent être jetés sur son corps. Par contre Girodet n'oublie aucun détail de la parure guerrière de Misène : son casque, sa lance, son bouclier, sa rame et surtout sa trompette. L'instrument symbolise la fonction attribuée à Misène au cours de sa vie. Durant le périple au côté d'Énée, il sonnait le clairon afin de motiver les troupes lors des combats ou au cours des longs voyages maritimes. Lorsqu'il était au côté d'Hector, il l'encourageait avec son cuivre d'un chant vindicatif.

Le dessin a une chronologie simultanée : le corps déposé sur le lit signifie qu'il a déjà été lavé et purifié. Le bûcher est monté, un troyen à droite se couvre les yeux au moment où il va l'allumer, l'amphore au premier plan a contenu l'eau qui a été chauffée, l'encens est en train d'être brûlé et Énée tient le rameau d'or qu'il vient d'arracher au buisson consacré à Junon infernale c'est-à-dire Proserpine.

L'espace contient les personnages principaux. Il comprend un premier plan qui occupe la feuille avec la mise en place de l'immolation et un second plan qui ne se repère que par les côtés où les individus restent debout figés comme la statuaire antique. Aucune architecture ne figure sur le dessin à part la couche mortuaire. Girodet s'en tient uniquement à l'acte funèbre. Rien ne l'intéresse plus que d'illustrer les rites funéraires des Grecs et futurs romains.

---

<sup>188</sup> Anne-Louis GIRODET, *Funérailles de Misène*, non daté, crayon noir sur vergés, 24,5x37,5 cm, lithographié par Monanteuil, Montargis, musée Girodet.

La scène est statique pour une grande partie. Le mouvement lent provient des bras alanguis de Misène. Le plus gros travail de Girodet dans ce dessin provient de la recherche d'expression. La physiognomonie est un des premiers point sur lequel le spectateur s'attache et sur lequel Girodet accorde une importance prépondérante. Les sentiments exprimés sont la peine, le chagrin, le recueillement. La gestuelle amplifie le tragique de la scène, la main près de la bouche pour le personnage d'Énée, la tête prise entre les mains pour deux des personnages secondaires. Girodet a décidé de représenter ce passage car pour Énée, c'est une étape obligée d'une part pour continuer son chemin vers les lieux destinés, d'autre part pour purifier les affronts faits aux dieux. Misène, vigie et trompette du bateau d'Énée, a commis aux yeux des dieux le châtement de l'*hubris*, l'orgueil mêlé d'impiété. Jaloux de ses talents, Neptune, dieu de la mer, envoie ses Tritons, divinités marines représentées par des êtres mi-hommes mi-poissons, soufflant dans des coquillages qui leurs servent de trompes, afin de se venger et d'emporter Misène dans les profondeurs océaniques.

La scène des *Funérailles de Misène* est lithographiée par Monanteuil dans le recueil posthume édité par Pannetier. D'après Boutard, Girodet s'est inspiré des peintures de Raphaël pour cette illustration. Elle lui rappelle le « crayon sage et gracieux de Raphaël »<sup>189</sup>

Durant son voyage en Italie, Girodet s'attache à la région de Rome et du Latium. Nature, Art et Poésie s'y enchevêtre et l'imagination fertile du peintre s'étend et s'intensifie grâce à ce lieu de mémoire et d'invention où se mêlent différents registres littéraires et artistiques<sup>190</sup>. Ainsi on peut rapprocher la douceur des vers de Virgile et celle de la facture de Raphaël. La légèreté du trait de Raphaël provient de son travail graphique à la pointe d'argent qu'il utilise jusqu'en 1505 afin de se tourner vers l'encre et la plume, technique recommandée par ses deux maîtres, Léonard de Vinci et Michel-Ange<sup>191</sup>. C'est un travail qui requiert précision et délicatesse auxquelles Raphaël s'est adonné. Cette minutie et cette finesse de trait, Girodet en a repris les principales spécificités tout en conservant sa propre technique graphique : la mine de plomb. Girodet ne cherche pas dans ses œuvres les jeux des ombres et

---

<sup>189</sup>LACAMBRE, op. cit., p. 149-151 La citation de Boutard provient du Journal des Débats « Beaux-Arts » 2 janv 1827, p. 2

<sup>190</sup>BELLENGER, op. cit., p. 75.

<sup>191</sup>Bette TALVACCHIA, *Raphaël*, Paris : Phaidon édition, 2007, p. 158-180.

de lumières ni le travail du modelé anatomique des corps. Il souhaite rendre l'illustration, grâce à la contraction des actions, la plus représentative et la plus véridique possible. Nous avons en mémoire les *Funérailles de Misène* que nous avons étudiée ci-dessus. Raphaël et Girodet ont la même attirance pour l'art antique. Tous deux ont leur imagination piquée par cette ère artistique et historique. Raphaël a aussi des thèmes de prédilection qui l'emmènent dans un système où le simple plaisir de l'invention prédomine<sup>192</sup>. Par ailleurs, il considère que ses dessins manifestent la valeur professionnelle de l'artiste, sa dextérité manuelle et ses créations intellectuelles, fondement de l'identité artistique<sup>193</sup>. Nous avons comme exemple le dessin de *La Sainte Famille avec saint Jean-Baptiste, Zacharie et Elisabeth dans un paysage*<sup>194</sup>.

Raphaël dessine également l'*Énéide*. En effet, il compose sur une fresque du Vatican, un *Énée et Anchise*<sup>195</sup> dont la composition sera reprise dans l'*Énée et Anchise*<sup>196</sup> de Gérard.

Raphaël porte à son apogée l'expression du contour dans les arts du dessin. Girodet s'en inspire tout autant que le travail de Flaxman, car c'est par ce contour que le dessin se fixe sur la surface plane de la feuille de papier et lui soumet la perspective ainsi que le relief<sup>197</sup>.

Raphaël n'est pas la seule source à laquelle Girodet rend hommage. Dans sa suite de compositions sur l'*Énéide*, Girodet atteste sa filiation avec un autre grand maître italien du Cinquecento : Michel-Ange.

## b) Michel-Ange (1475-1564)

C'est encore durant son séjour à Rome que Girodet s'éprend de l'œuvre de Michel-Ange. Malgré l'autoritaire encadrement de l'Académie, il prend l'initiative de se consacrer à dessiner d'après Michel-Ange. Dès le mois d'octobre 1790<sup>198</sup> il va tous

---

<sup>192</sup>TALVACCHIA, *ibidem*, p. 167.

<sup>193</sup>TALVACCHIA, *ibidem*, p. 170.

<sup>194</sup>RAPHAËL, *La Sainte Famille avec saint Jean-Baptiste, Zacharie et Elisabeth dans un paysage*, 1507-1508, plume et encre sur trace de stilet et pierre noire, mis au carreau, 35,3x23,4cm, Lille, musée des Beaux-Arts.

<sup>195</sup>Voir annexe, page 36

<sup>196</sup>Voir annexe, page 36

<sup>197</sup>Auguste COUDER, *Considérations sur le but moral des Beaux-Arts*, Paris : Renouard éditeur, 1867, p. 49-52.

<sup>198</sup>BELLENGER, *op. cit.*, p. 209.

les matins à la Chapelle Sixtine. En effet, Michel-Ange est le seul, d'après Winckelmann à « avoir su s'élever vers l'Antique ». Toutefois, l'historien de l'art et archéologue précise que cette hégémonie ne fonctionne que pour « les figures fortes et musculeuses »<sup>199</sup>. On retrouve cet attribut chez Girodet dans *Neptune ordonne aux vents de se retirer*<sup>200</sup> que Jean-Baptiste Boutard compare aux *Archers tirant sur un hermès* de Michel-Ange<sup>201</sup>. Ce rapprochement ne se fait pas au hasard, car de nombreux hommages ont été faits tout au long des illustrations à inspiration davidienne (1798) ou flaxmanienne (à partir de 1811). Girodet revendique son lien avec Michel-Ange dans son écrit intitulé *De l'originalité dans les arts du dessin*<sup>202</sup> :

« L'observation des ouvrages des grands maîtres, plus que par la théorie, qu'on peut se former une juste idée de cette originalité louable, la seule qui ait le droit de plaire, d'attacher et de captiver pour toujours. »<sup>203</sup>

Michel-Ange est parmi les exemples de ces grands maîtres. Il fait partie de ceux qui ne doivent rien à personne, surtout pas leur génie d'invention et de traits graphiques. L'originalité de Michel-Ange est liée à son Génie créateur. Girodet fait particulièrement référence à son *Moïse*<sup>204</sup> sculpté sur la tombe du Pape Jules II en 1515. Dans *la Notice historique sur la vie et les ouvrages de Girodet*<sup>205</sup>, on comprend pourquoi l'artiste penche vers le génie singulier de Michel-Ange et son imagination sublime :

« De toutes les qualités qui constituent le génie, l'originalité était celle pour laquelle il avait le plus de prédilection ; de là, son enthousiasme pour Michel-Ange et pour Jules Romain. »

Essayons maintenant de voir de quelles manières Girodet arrive à dessiner un témoignage à Michel-Ange dans son dessin de l'*Énéide* : *Neptune ordonne aux vents de se retirer*. C'est un dessin de taille moyenne de 26,3x42 cm. Il est lithographié<sup>206</sup> par

---

<sup>199</sup> WINCKELMANN, *Pensées sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, op. cit., p. 31.

<sup>200</sup> Voir annexe, page 41

<sup>201</sup> BELLENGER, op. cit., p. 453.

<sup>202</sup> COUPIN, op. cit., T. 2, 187-204.

<sup>203</sup> COUPIN, *ibidem*, T. 2, 192.

<sup>204</sup> Voir annexe, page 37

<sup>205</sup> COUPIN, *ibidem*, T. 2, xlv.

<sup>206</sup> Voir annexe, page 41

Ferdinand Lancrenon. La lithographie fait aujourd'hui partie d'une collection particulière. Le dessin est travaillé au crayon noir sur papier. Il illustre le Livre I, vers 124 à 141 :

Eurum ad se Zephyrumque vocat ; dehinc talia fatur : / « Tantane vos generis tenuit fiducia vestri ? / Iam caelum terramque meo sine numine, Venti, / miscere et tantas audetis tollere moles ? / Quos ego... Sed motos praestat componere fluctus. / Post mihi non simili poena commissa luetis. / Maturate fugam regique haec dicite vestro : / non illi imperium pelagi saevumque tridentem, / sed mihi sorte datum. Tenet ille immania saxa / vestras, Eure, domos ; illa se iactet in aula / Aeolus et clauso ventorum carcere regnet. »

Traduction<sup>207</sup> :

Il (Neptune) appelle à lui l'Eurus et le Zéphyr<sup>208</sup>, et leur parle en ces termes : / « Est-ce donc votre origine qui vous inspire une pareille confiance ? / Osez-vous bien, sans mon ordre, vous les vents, / bouleverser le ciel et la terre, et soulever de telles masses ? / Je devrais vous... Mais mieux vaut calmer l'agitation des flots. / Plus tard, je réserve à vos méfaits un châtiement sans pareil. / Hâtez-vous de fuir, et dites à votre roi que ce n'est point lui qu'est échu l'empire de la mer et le trident redoutable, mais à moi. Maître des énormes rochers, / votre séjour, Eurus qu'Eole se pavane dans ce palais / et règne sur la prison des vents bien close. »

Pour cette illustration conservée au musée du Louvre, Girodet reste très proche du poème latin. Les vers les plus représentés sont le moment des représailles du dieu grec de la Mer, Poséidon devenu Neptune pour les Romains et de la fuite des incorrigibles vents, Zéphyr, vents de l'Ouest et Eurus, vent de l'Est associé à l'automne et à ses tempêtes de pluies. Les vents sont personnifiés sous forme de nus masculins. Girodet en profite pour travailler leurs anatomies car il connaît parfaitement la dis-

---

<sup>207</sup>VIRGILE, op. cit., p. 49.

<sup>208</sup>Eurus et Zéphyr personnifient les forces de la nature car ils sont, dans la mythologie, considérés comme les fils d'Eole et de l'Aurore et appartiennent à la race des Titans.

position des muscles. La musculature du putto qui souffle dans le coquillage servant de corne se rapproche de ceux qui sont dessinés sur la voûte de la chapelle Sixtine, les *Putti de la Sybille d'Erythrée*<sup>209</sup>. Il n'y a pourtant pas que les putti de la chapelle du Vatican auxquels reporte le *Neptune*. En observant la composition, il apparaît que les vents fuyant la fureur du dieu s'écartent de chaque côté des bords de la feuille de papier. S'évadant dans le sens opposé et ayant pour axe de symétrie Poséidon et son trident, les deux groupes de personnages forment deux nuées qui peuvent s'assimiler au *Jugement dernier* de Michel-Ange de la chapelle Sixtine. Certes, le mouvement que l'on ressent dans les deux œuvres est opposé, mais les personnages flottant dans les airs ou au dessus de la mer ont des positions similaires.

Ce qui justifie le rapprochement des *Archets* de Michel-Ange à ce dessin de l'*Énéide* c'est l'opposition entre le corps athlétique de Neptune droit avec son trident vertical, attribut symbolique de sa suprématie sur les mers, et les mouvements contraires et arrondis des corps représentant les vents. La Grâce qui se dégage du mouvement général de l'illustration fait référence à la Grâce des œuvres de Michel-Ange<sup>210</sup>.

Dans ces illustrations post-davidiennes et qui font référence aux derniers chapitres, Girodet met à l'honneur le nu masculin. Voici encore un point commun et un hommage rendu à l'artiste italien qui exprime la beauté des corps masculins par des « académies » sculpturales.

Raphaël et Michel-Ange sont donc deux références auxquelles Girodet tient énormément puisqu'ils ont une vision similaire de l'intégration de l'art grec et son imitation dans leurs arts respectifs. En leur hommage, Girodet a dessiné puis lithographié leurs portraits<sup>211</sup>. Leurs liens se renforcent également par leur esprit créatif généré par leur génie.

Michel-Ange et Raphaël sont proches de la beauté idéale. A contrario, Girodet en est encore à son exploration. Il recherche et saisit cette beauté grâce à son imagination et à son invention qu'il déploie dans les illustrations de l'*Énéide*. Il continue de les exploiter de 1811 jusqu'à sa mort en 1824.

---

<sup>209</sup>Voir annexe, page 37

<sup>210</sup>BELLENGER, op. cit., p. 453.

<sup>211</sup>Voir annexe, page 39

## B. Le Beau idéal dans l'*Énéide* : Girodet illustrateur

### a) L'art grec et la Mimesis

L'art grec est, sans aucun doute, l'initiateur de l'art de Girodet. Ces lectures de l'archéologue Winckelmann mais surtout son voyage d'étude en Italie sont le début de l'émulation de ses œuvres. Bien que l'*Énéide* soit d'un auteur latin, les illustrations de Girodet sont toutes d'inspiration hybride. Les personnages reçoivent le souffle de la statuaire grecque et certains arrière-plans s'inspirent de paysages italiens donc latins. L'imitation de la statuaire s'est développée au Palais Mancini car l'enseignement l'y obligeait même si l'en avait le goût.

Selon Winckelmann « ce n'est qu'en imitant les anciens qu'on peut parvenir à exceller et même à devenir inimitable »<sup>212</sup>. Il rajoute même que c'est « assurément » « l'unique voie à suivre pour devenir plus grand »<sup>213</sup>. Winckelmann conseille donc de ne pas imiter la nature, mais d'imiter directement d'après la statuaire antique. Or si l'artiste ne se limite qu'à cet acte, alors, il ne pourra pas développer son génie créatif. Il se rangera du côté d'un art froid est sans expressivité, mais il tendra vers un idéalisme exacerbé, sans ressources vitales<sup>214</sup>. Du moins c'est de cette manière que les disciples de Winckelmann comprennent son précepte. Il faut donc mieux comprendre le sens du mot « inimitable » comme celui de « parfait en soi ». le seul moyen pour que les modernes arrivent à ce niveau d'excellence, c'est de trouver leur originalité propre et leurs caractères particuliers. Le problème de Winckelmann provient du fait qu'il demande subséquemment, mais de manière contradictoire à sa pensée d'origine, d'imiter un modèle pour devenir soi-même. Les Grecs imitaient leur modèle, mais le seul se trouvant devant leurs yeux était la nature. Ainsi, ils ont trouvé leur beauté idéale en s'imprégnant de la nature, leur modèle. C'est pourquoi, les modernes, doivent suivre ce que faisaient les Grecs, mais en le transposant. Les modernes imitent l'art grec car ce sont les modèles qui leur serviront d'émancipation pour créer eux-mêmes des chef-d'œuvres. Alors, les réflexions de Winckelmann sur l'imitation signifieraient qu'il faut arriver à rivaliser avec la beauté idéale grecque<sup>215</sup>.

---

<sup>212</sup>MICHEL, op. cit., p. 60.

<sup>213</sup>WINCKELMANN, *Pensées sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, op. cit., p. 12.

<sup>214</sup>Johann Joachim WINCKELMANN, *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*,

Jacqueline Chambon, 1998, p. 15.

<sup>215</sup>WINCKELMANN, *ibidem*, p. 16.

En outre, il faut savoir que les Grecs définissent l'art par l'imitation. Ainsi, si l'on associe les deux préceptes, alors, l'artiste peut appliquer ses connaissances et courir vers l'originalité. C'est d'ailleurs de cette manière que Girodet va utiliser l'imitation. L'imitation de la nature se différencie de deux manières. Premièrement, l'imitation du beau naturel se rapporte à un seul objet qui propose une copie semblable au modèle ; deuxièmement, elle est une réunion des plus parfaits éléments de différents objets rejoignant ainsi la représentation idéale et le beau universel<sup>216</sup>. La vision de la mimesis que possède Winckelmann est assez restreinte sur l'imitation de l'art des Anciens car en 1664, Bellori écrit une conférence sur l'équivalence exacte entre la peinture et la poésie. La peinture atteint la noblesse de l'Idée qui l'affranchi de la vulgarité de l'artisanat. Néanmoins, la peinture perd l'avantage d'être autonome et devient servile par rapport au texte. La mimesis se tourne alors vers un art qui change de référent. Il n'imité plus la nature comme l'impose Winckelmann, mais il imite la rhétorique du poète. *Le Songe d'Énée* caractérise bien ce processus de mimesis. Cette illustration a pour sujet principale la poétique de l'oracle. Parallèlement au sac de Troie, illustré par *Le Cheval de bois*, Énée songe dans sa couche. Relatif à la religion romaine, un événement n'arrive jamais sans augure. Énée voit apparaître Hector lui apportant la statuette de la déesse du foyer, Vesta, avec son feu et ses bandelettes, accompagnée des dieux pénates de Troie. Cette vision équivaut à un relais entre le monde humain et le monde divin mais surtout à l'image d'un Énée pieux, statut inévitable pour acquérir le rang patriotique romain. Cette succession que provoque Hector en donnant les allégories troyennes à Énée correspond également à un passage entre Troie et Rome. Tous ces échanges participent spécialement à une liaison entre les deux épopées grecque et romaine, entre Homère et Virgile<sup>217</sup>.

Nous l'avons déjà dit, *Le Songe d'Énée* est l'antithèse du *Cheval de bois*. D'une part, par la place que tiennent les deux événements, d'autre part, grâce à la technique graphique utilisée. *Le Songe d'Énée* représente bien, d'après le titre, une scène d'onirisme contrairement au *Cheval de Bois* qui n'est que la représentation de la ruse guerrière. Déjà par ces deux caractères, l'opposition est flagrante : l'irréel et le réel, l'imaginaire et le tangible. Le second caractère qui les oppose provient du médium adopté. L'effet visionnaire provient de l'emploi du lavis à l'encre brune et grise, soutenu par

---

<sup>216</sup>WINCKELMANN, *Pensées sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, op. cit., p. 27.

<sup>217</sup>MICHEL, op. cit., p. 70.

des rehauts de gouache blanche qui donnent ce caractère fantastique à Hector. Des traits de crayon soulignent les contours du corps du fantôme afin de lui allouer un peu de consistance. C'est donc le blanc, valeur propice à la lumière nocturne, qui apporte l'effet de contraste entre les deux mondes réunis, accentué par la position des deux corps, Énée de profil et Hector de face. C'est aussi le blanc qui donne l'allure spectrale d'Hector ainsi que le reflet d'argent sur la cuisse et les épaules d'Énée, provenant de la lune blême située dans la lucarne de droite. Cet astre est sans rappeler les rayons de celui qui caresse le corps d'*Endymion* durant son sommeil. Girodet est très consciencieux par rapport aux vers latins concernant Hector. Le héros est échevelé, les traits tirés comme après avoir eu de longs sanglots. Son corps tout entier est agité par un souffle spirituel métamorphosant ses mèches de cheveux en flammes. Elles symbolisent, dans l'iconographie traditionnelle, la conscience ou l'esprit, devenant ainsi un moyen d'animer la nature suggérée par la vision prophétique. La symbolique de ce dessin est forte car les jeux en sont multiples : la statue de Vesta allie ses drapées à la signification du deuil et du mystère, Hector donne cette allégorie de Troie à Énée. Ses armes symbolisent le héros conquérant pour un nouveau territoire, tandis que dans la fenêtre où scintille la lune, l'incendie de Troie est visible, sa cité natale détruite.

A contrario, *Le Cheval de bois* est dessiné à la plume qui griffe le papier. Elle laisse place à la technique du trait plus vif et dynamique qui correspond mieux à l'éloquence dramatique de l'action militaire<sup>218</sup>.

Dans cette analyse plastique de l'illustration du Livre II, Girodet exalte le poème de Virgile. Tout comme le conçoit Bellori au XVII<sup>e</sup> siècle, le texte devient la première source d'imitation et non la nature. Ce que souhaite ici Girodet c'est de mettre en exergue ce que les vers de Virgile ont voulu symboliser. L'artiste graphiste ne cherche pas à aller outre le texte ou à le synthétiser comme cela peut être le cas dans d'autres illustrations (cf. *Énée sort des Enfers*). Par ailleurs, Girodet travaille énormément les expressions. On lit la surprise sur le profil d'Énée lorsqu'il est « éveillé » par Hector. On lit l'ordre de fuir la cité grecque avec les dieux de la patrie sur le visage du revenant-prophète. La gestuelle d'Hector très péremptoire est mise à profit pour la composition diagonale scindant le dessin en deux entités contraires. Bien que les

---

<sup>218</sup>MICHEL, *ibidem*, p. 70.

modèles de référence soient toujours la statuaire antique, le code winckelmannien se déchire devant cette illustration girodienne.

### b) L'imagination et l'invention

Nous l'avons vu précédemment, Girodet prend comme source d'inspiration Michel-Ange. Au travers du *Neptune*, Girodet arrive à intégrer son imagination lui permettant ainsi de développer son invention à partir du texte latin.

L'imagination est la source de l'invention. L'une ne va jamais sans l'autre car elles guident toutes deux l'esprit du peintre-poète afin de créer et de composer des œuvres qui dégagent de la sensibilité et des sentiments de la part du spectateur-auditeur.

L'imagination projette dans l'esprit des images chimériques tandis que l'invention les met en pratique. Girodet va mettre ces mécanismes indissociables en application dans l'illustration du livre VI, vers 897-898, *Énée sort des Enfers*<sup>219</sup>, lithographiée par Monanteuil. Il s'agit du moment où Anchise élevé aux Champs-Élysées, après avoir montré la future gloire qui attend son fils, l'aide à sortir des Enfers par la porte d'ivoire, accompagné de la Sybille. Ce dessin est hallucinant<sup>220</sup> car l'iconographie est très impressionnante et très développée. En effet, la Porte d'ivoire « s'ouvre aux vains fantômes que les Mânes envoient vers le monde d'en Haut »<sup>221</sup>. Une autre traduction se rapproche de l'illustration de Girodet « Les Mânes envoient vers le ciel les illusions des songes de la nuit »<sup>222,223</sup>. Ces vers développent l'imagination et l'invention de Girodet. La Nuit est personnifiée par un personnage féminin, les yeux clos, la position du corps de dos et le visage de profil. Elle tient légèrement un long voile empli de chimères. Sa taille est une fois et demie plus grande que les deux autres personnages, Énée et la Sybille, ce qui permet d'englober la totalité de la feuille de dessin dans ce drapé fantasmagorique. Il est finalement le sujet principal de Girodet. C'est dans cet espace que se joue l'imagination de l'artiste. On y devine des spectres, des figures terrifiantes et difformes aux oreilles pointues. On y devine aussi des masques de la Comedia dell'Arte dans le dernier centimètre du voilage à droite. Au centre de cet amas de figures, l'une d'elles est composée d'un buste de femme, assortie d'une

---

<sup>219</sup>Voir annexe, page 50

<sup>220</sup>BELLENGER, op. cit., p. 454.

<sup>221</sup>VIRGILE, op. cit., p. 227.

<sup>222</sup>BELLENGER, op. cit., p. 454.

<sup>223</sup>VIRGILE, op. cit., p. 213.

queue de serpent et d'ailes de papillon de nuit ; il s'agit de la représentation d'une Harpye ailée. Ces ailes sont des souvenirs du Cupidon-Zéphyr du *Sommeil d'Endymion*. D'autres masques, situés sur les pointes inférieures du drapé, font référence à la tragédie grecque. Par opposition à ces physionomies effrayantes, un angelot et un soldat aux visages paisibles se confondent dans la masse. Le légionnaire endormi avec sa palme évoque le Sommeil, et le putto est en fait enlacé par la Vieillesse. Au-dessus de la tête de la Sybille est nichée une chouette au regard féroce. On le sait, la chouette est le symbole de la sagesse dans le monde antique, lié exactement à Athéna. Elle est la déesse des Arts et de la sagesse, ainsi que de la guerre défensive et de l'activité intelligente. Les Romains empruntent aux Grecs leur vision des chouettes. Ils y voient un symbole de mort car elles volent de nuit et nichent en des lieux difficiles d'accès. Nous pouvons donc extraire deux significations de ce signe pictural : Girodet a voulu soit exprimer sa dévotion à l'art au travers de cette chouette et de toute la fantaisie de ce dessin, soit il allégorise de manière plus directe les vers latins en indiquant que seulement deux personnes ont réussi à sortir des Enfers indemnes : Énée et Orphée<sup>224</sup>. Ainsi, le présage de mort que représente la chouette échoue, ce qui justifie l'œil mauvais de l'animal.

La composition, de nouveau en frise, met en avant le format rectangulaire choisi par Girodet pour cette scène. Par ailleurs, Énée devient un axe vertical, coupant le dessin en deux parties égales, mais antithétique, rehaussé par la verticale de la petite marche descendue par le héros. À droite d'Énée, deux éphèbes dont le spectateur voit le visage sont sur la pointe des pieds en train de clore la porte entrouverte. L'espace se ferme donc de ce côté malgré les échappées terrifiantes. À gauche d'Énée, la Sybille a un profil sans trait, le visage semble voilé légèrement. Son corps paraît statique par son bras gauche le long du corps. La main proche du menton peut signifier qu'elle réfléchit à ces prophéties. Cette gestuelle rappelle la *Sybille de Cumès*<sup>225</sup> dessinée à la sanguine par Michel-Ange vers 1520, aujourd'hui conservée à Louvre. Ce dessin laisse voir un oracle en pleine réflexion avant de faire tomber son verdict. Sa main droite sur son menton, le bras gauche replié au niveau du ventre sous-entend une position pensive. Girodet inverse le geste de la main, mais conserve le mouvement du drapé.

---

<sup>224</sup>Voir annexe, page 34

<sup>225</sup>Voir annexe, page 39

La position pensive de la main est reprise par Énée, comme si Girodet voulait paralléliser les deux protagonistes afin d'avoir un écho plastique. Énée, muni de son casque et de sa chlamyde, descend la marche qui lui permet de rejoindre le monde des vivants. Il réfléchit à ce qu'il vient de voir dans les Enfers, à sa glorieuse descendance, et à son avenir belliqueux afin d'acquérir son royaume. Bien que méditatif, Énée semble calme. Pourtant, une autre source<sup>226</sup> remarque que l'attitude du héros est accablée à la vue des cauchemars que la nuit lui apporte. Ses yeux regardant le sol et ont un air évasif. Son profil dont le nez débute en haut du front et dont les boucles sortent de son casque a encore des allures de statues grecques.

Dans cette illustration, Girodet fait une synthèse des créatures infernales qui sont décrites en fait, à l'entrée des Enfers :

« en avant du vestibule même, à l'entrée du couloir de l'Orcus, le Deuil et les Remors vengeurs ont dressé leur lit ; là campent les pâles Maladies, et la triste Vieillesse, et la Crainte, et la Faim mauvaise conseillère, et la hideuse Pauvreté, fantômes terribles à voi ! et la Mort, et la Souffrance ; puis le Sommeil, frère de la Mort, et les Joies coupables de l'âme ; en face, sur le seuil, la Guerre porteuse de mort, et les Euménides sur leur couche de fer, et la folle Discorde, avec sa chevelure de vipère nouée de bandelette sanglante. (...) Là d'horribles fantômes de monstres divers : les Centaures parqués aux portes, et les Scylla à la double forme, Briarée aux cent bras, la bête féroce de Lerne aux affreux sifflements, la chimère, armée de flammes, les Gorgones, les Harpyes, et Géryon au triple corps. »<sup>227</sup>

L'illustration n'est pas conforme au texte. Girodet ne fait que s'inspirer de cette description terrible du bestiaire. De plus, on remarque que le trait, qui est pour Flaxman un principe d'ellipse, devient pour Girodet un principe d'onirisme<sup>228</sup>. Le trait désincarne l'épouvante et neutralise l'émotion.

La primauté donnée à l'imagination est le but de ce dessin. Girodet n'arrive heureusement pas à appliquer la leçon de Michel-Ange :

---

<sup>226</sup>MICHEL, op. cit., p. 93.

<sup>227</sup>VIRGILE, op. cit., p. 245-247.

<sup>228</sup>MICHEL, op. cit., p. 93.

« Celui qui constamment suit les autres, ne sera jamais en tête, et celui qui de lui-même ne sait jamais rien faire de bon, fera encore mauvais usage des inventions des autres. »<sup>229</sup>

Par son originalité, notre artiste dépasse cet avertissement grâce à son invention et à son imagination. Pourtant, Girodet a peur du ridicule et se justifie dans sa conférence *De l'originalité dans les arts du dessin*. Il écrit :

« L'imagination de l'artiste, véritable chaos, semble alors n'enfanter que dans les convulsions du délire ; et la monstrueuse originalité de ses produits indigestes, loin de jamais pouvoir atteindre à la vraie gloire, n'obtient pas même toujours les tristes honneurs attachés à la célébrité du ridicule. »<sup>230</sup>

Malgré cette angoisse, ses dessins lui permettent de savourer et de se reconforter les dernières années de la vie du peintre-poète-illustrateur. L'anxiété dont il se délivre dans les illustrations dès 1811 lui permet de créer cette suite de dessins dont l'inventivité a développé son aura posthume.

---

<sup>229</sup>WINCKELMANN, *Pensées sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, op. cit., p. 29.

<sup>230</sup>COUPIN, op. cit., T. 2, 191.

## Conclusion

Durant la collecte des dessins de l'*Énéide* de Girodet effectuée dans ce mémoire, nous observons une dissémination des illustrations entre les musées français et anglais ainsi que les collections particulières françaises et anglaises. Nous le savons, cette dispersion est causée lors de la vente Drouot de 1971. La volonté de conserver tous les dessins en France afin de protéger ce bien n'a malheureusement pas pu être exaucé, comme le souhaitaient les élèves et les amis du peintre illustrateur.

Girodet est reconnu comme le dessinateur français au temps de David<sup>231</sup>. Sa verve graphique est infatigable. Sans cesse son imagination rebondit sur le thème choisi, car le sujet surpasse tout.

Les mots de Régis Michel résument grandement l'une des facettes de la recherche de ce mémoire :

« Le nouveau classicisme n'a de cesse d'annexer l'art à la poésie pour lui conférer entre autre l'éminente dignité de la chose littéraire. Et la supériorité proclamée des Anciens postule un respect religieux des sources antiques. Jamais sans doute la vieille doctrine de *l'ut pictura poesis*, ou la peinture n'est qu'une poésie muette, servante du texte, ne fut poussé à ce degré de rigueur. Nul hasard si les artistes se muent, par force, aux grands autodidactes, chercheurs avides sujets rares lecteurs imprévus d'écrivains oubliés, consultants réguliers de la science des antiquaires. »<sup>232</sup>

Dans ce mémoire, nous observons aussi que Winckelmann est un personnage qui nous permet de faire un premier pas vers la compréhension de l'application du symbole et de l'allégorie. Le lien entre Girodet et Winckelmann se perçoit particulièrement dans le développement de la Grâce, la manière de l'aborder par une composition simple mais rythmée, le choix de la technique utilisée qui accompagne cet agencement.

Le traitement du hiéroglyphe est une approche qu'on trouve chez Winckelmann, mais également chez Quatremère de Quincy, où les symboles devenant signes ex-

---

<sup>231</sup>MICHEL, op. cit., p. 7.

<sup>232</sup>MICHEL, *ibidem*, p. 8.

priment des idées. Ainsi, Girodet arrive à appliquer cette méthode dans l'illustration de *Sinon devant Priam* ou du *Songe d'Énée*.

Durant son travail d'illustration sur l'*Énéide*, Girodet recherche, par son génie créatif, à rendre les vers de Virgile de la même manière que le poète utilise son génie particulier : Imagination, Sensibilité, Jugement, Esprit louable et Mémoire sont des aptitudes acquises par Virgile et retransmises par Girodet dans ses illustrations. En effet, tout au long des différentes analyses des dessins choisis dans ce mémoire, nous lisons les traits de Girodet comme une toile qui relie ces cinq points. L'imagination permet à l'artiste de créer la sensibilité qui se dégage de l'illustration. Le jugement du spectateur ou des protagonistes provient des actes qui se constituent lors du passage représenté. L'esprit est l'élément qui va permettre au spectateur de décrypter les signes que l'artiste désire nous faire comprendre. La mémoire est encore un outil que doit utiliser le spectateur pour se remémorer les actions passées dans les précédents dessins, ou nous faire chercher les synthèses qui ont pu être faites dans certains dessins comme dans *Énée sort des Enfers*. Cette qualité demande une connaissance érudite des poètes latins, comme l'avait Girodet.

Dans ce mémoire, nous avons eu l'opportunité d'observer une évolution quant à l'application des pensées winckelmanniennes par Girodet. D'un côté nous avons une application parfaite du précepte de Winckelmann, celui de peindre d'après l'antique, illustré par le *Sommeil d'Endymion, effet de lune*. Effectivement nous avons pu constater que cette toile s'inspire de la statuaire de l'*Hermaphrodite Borghèse*. Cependant, Girodet va plus loin dans l'imitation et dans l'application de la vision imitative de Winckelmann. Nous voyons au travers des dessins de l'*Énéide* qu'il recherche sa propre originalité et son idéal singulier. En outre, nous avons vu que le statut du dessin et de la peinture évolue vers un stade mimétique autre, non plus celui d'imiter la statuaire grecque, mais celui d'imiter la verve poétique. Cette transposition est réussie par Girodet dans les illustrations de l'*Énéide* de Virgile.

Nous sommes également parvenus à démontrer que Girodet prend son inspiration à partir de deux artistes du Cinquecento et un artiste anglais contemporain : Michel-Ange, Raphaël et Flaxman. Ces trois artistes prêtent leurs traits d'expressions, leurs techniques et leurs principes à Girodet. Ce dernier arrive à synthétiser leurs talents tout en gardant sa propre personnalité et sa vision de l'art graphique et pictural.

Le sens caché que Girodet introduit dans ses illustrations de l'*Énéide* provient d'abord du texte lui-même qui reflète maintes visions de l'épopée. La Transposition est la mère de ces vers latins. Symboles, allégories, art antique et vie révolutionnaire de Girodet se mêlent dans ces représentations de l'*Énéide* afin de satisfaire son imagination fertile mais aussi de l'aider à continuer de créer jusqu'à sa fin de vie, puisque son ami, l'abbé Jacques Delille traduit en 1804 l'*Énéide* et dont les illustrations seront reprises. Nous pouvons donc même affirmer que ce sujet et le primat de Girodet.

Nous avons parcouru ces pages en parlant de Girodet en tant que peintre illustrateur, graphiste doué qui utilise toutes les techniques connues pour mettre à profit le sujet et le mettre en valeur. Il dégage une vision d'une peinture qu'on peut « lire » et non plus « regarder » pour comprendre le sens, car le style du nouveau classicisme sous l'Empire, selon Girodet, n'est plus de se rapporter uniquement au canon des marbres, mais de leur donner vie par une dose massive d'expression.

Girodet est illustrateur-dessinateur, Girodet est portraitiste, Girodet est peintre d'Histoire, Girodet est peintre de paysage italiens. Mais Girodet est aussi peintre de paysage français, de la nature des champs qu'il côtoie dans son enfance et auxquels il revient sans cesse afin de se ressourcer de la vie laborieuse parisienne. D'origine montargoise par ses parents, Girodet a la chance d'avoir de la famille et des amis qui possèdent des terres et des demeures adéquates afin de goûter à la représentation de la nature champêtre. C'est donc dans le château de Bourgoin à Amilly, dont le propriétaire est le Docteur Trioson, ainsi que dans la propriété de Colombiers appartenant à son oncle maternel, Antoine-Gabriel Cornier<sup>233</sup> domicilié à Châtillon-Coligny, que Girodet peint les habitants et les maisons de la campagne. Plus tard, Girodet viendra se reposer de ses maladies dans le Gâtinais. Il aime aussi y inviter ses amis et ses élèves afin de partager avec eux le plaisir du repos près d'un feu de cheminée. Ce feu lui insufflera l'inspiration des illustrations de l'*Énéide* et des *Odes d'Anacréon*<sup>234</sup>.

---

<sup>233</sup>Voir annexe, page 60

<sup>234</sup>La piste de la peinture de paysage champêtre provient du communiqué de presse pour la future exposition « *Girodet aux champs* » *Visages et paysages autour de Montargis* du 18 septembre 2008 au 4 janvier 2009, dont le commissaire d'exposition est Richard Dagorne, Attaché de conservation du patrimoine, chargé du musée Girodet et du Commissaire scientifique et rédactrice du catalogue d'exposition, Sidonie Lemeux-Fraitot, Docteur en Histoire de l'Art, à qui je dois cette source d'informations.

Girodet est un homme dont la vie officielle devient plus connue, donc moins obscure grâce à de nombreuses expositions et aux thèses citées dans l'introduction. Mais l'évocation de sa vie privée est méconnue. L'artiste se ressource dans son environnement familial et change radicalement de sujet de composition. Il abandonne ses thèmes de prédilection de l'antique afin de favoriser une peinture plus sobre et humaniste, où le coup de pinceau devient plus spontané et naturel. Girodet aborde davantage des thèmes prosaïques de la vie quotidienne comme un palefrenier et son cheval<sup>235</sup> ou des thèmes plus attendrissants comme la *Petite paysanne à la poupée*<sup>236</sup>. Ces sujets ne font pas sans écho à la peinture de Greuse, peintre de scène de Genre, dont le sujet est le pathos accompagné d'une douce émotion, selon Diderot. Nous pouvons approfondir ce débat en essayant de rapprocher l'image de la campagne selon Girodet avec un peintre de la nature dont le regard est plus religieux, tel Jean-François Millet.

Un Girodet amoureux de l'Antique fait écho à un Girodet peintre d'une nature rustique :

Ne voyons nous pas ainsi qu'il se dégage déjà les prémices d'une peinture réaliste dans ses représentations rurales ?

---

<sup>235</sup>Voir annexe, page 40

<sup>236</sup>Voir annexe, page 40

## Bibliographie raisonnée

### Ouvrages biographiques et monographiques

- COUPIN DE LA COUPERIE, Pierre-Alexandre, *Œuvres posthumes de Girodet-Trioson, peintre d'Histoire, suivie de sa correspondance, notice historique par P.A Coupin de la Couperie*, t. I et II, Paris : Jules Renouard, 1829, T. I.
- CROW, Thomas, *L'atelier de David : Émulation et Révolution*, traduit de l'Anglais par Roger Stuveras, Luçon : Gallimard, 1997.
- DAVID, Jacques-Louis Jules, *Le peintre Louis David, Souvenirs et documents inédits*, Paris, 1880.
- JAMMES, André et Françoise COURBAGE, *Les Didot, trois siècles de typographie et de bibliophilie, 1698-1998*, Paris : Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 1998.
- TALVACCHIA, Bette, *Raphaël*, Paris : Phaidon édition, 2007.

### Ouvrages sur les théories de l'allégorie et de l'imitation

- COUDER, Auguste, *Considérations sur le but moral des Beaux-Arts*, Paris : Renouard éditeur, 1867.
- LEBENSZTEJN, Jean-Claude, *De l'imitation dans les Beaux-Arts*, Poitiers : Carré d'art et esthétique, 1996.
- QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine Chrysostome, *De l'imitation*, Bruxelles : AAM édition, 1980.
- Essai sur la nature, le but et le moyen de l'imitation dans les beaux-arts*, Paris : Jules Didot, 1823.
- SCHLEGEL, August Wilhlem, *Les tableaux*, Bréteuil sur Iton : Christian Bougois éditeur, 1988.
- WINCKELMANN, Johann Joachim, *De l'allégorie ou traités sur cette matière - Essai sur l'allégorie et principalement à l'usage des artistes*, éd. par WALTHER, Réédition de l'ouvrage de 1766 édité par Walther, Paris : H.J Jansen, éditeur, 1873.
- Pensées sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, Paris : Allia, 2005.
- Réflexions sur l'imitation des oeuvres grecques en peinture et en sculpture*, Jacqueline Chambon, 1998.

## Ouvrages périodiques

- BOUCHER, Henri, "Girodet illustrateur. à propos des dessins inédits de l'*Énéide*", in : *Gazette des Beaux-Arts* (nov. 1930).
- FATON, Jeanne et Elsa VALTAT, "Girodet Romantique et Rebelle", in : *Dossier de l'Art* 122 (sept. 2005).

## Catalogues d'exposition

- BELLENGER, Sylvain, *Girodet 1767-1824*, Paris : Gallimard, musée du Louvre, 2005.
- DAGORNE, Richard, *Au-delà du maître, Girodet et l'atelier de David*, Paris : Somogy édition, musée Girodet, 2005.
- LACAMBRE, Jean, *Le Néo-Classicisme français, Dessins des musées de Province*, Paris : RMN, 1974.
- MICHEL, Régis, *Le beau idéal ou l'art du concept*, Paris : RMN, musée du Louvre -- département des arts graphiques, 1989.
- NOËL, Bernard, *Dessiner l'Énéide, Anne-Louis Girodet-Trioson, Philippe Ségéral*, Montargis : musée Girodet, 1997.
- SERULLAZ, Arlette, *Les mots dans le dessin, catalogue de la 87<sup>e</sup> exposition du Cabinet des dessins du musée du Louvre*, Paris : RMN, 1986.

## Catalogue des ventes

- RENOU et MAULDE, *Catalogue de 170 dessins de Girodet, compositions pour l'Énéide et les Géorgiques de Virgile ventes*, 1867.

## Mémoires et thèses

- LAFONT, Anne, *Girodet en Italie : 1790-1795*, dir. Antoine Schnapper, Histoire de l'art, Mémoire de DEA, Université Paris IV, 1995.
- LEMEUX-FRAITOT, Sidonie, *Ut poeta pictor : les champs culturels et littéraires de Girodet*, dir. Eric Darragon, Histoire de l'art, Thèse de Doctorat, Université Paris I, 2003.
- LEVITINE, George, *Girodet-Trioson : an iconographical study*, Édition de la thèse soutenue en 1952 à Harvard, New-York : Garland, 1978.

STIEF, Angela, *Die Aeneisillustrationen von Girodet-Trioson*, Édition de la thèse soutenue en 1985 à Berlin, New-York : Garland, 1986.

## Recueils d'illustrations

FLAXMAN, John, *Œuvres gravées par Réveil*, Paris : Éditions Réveil, 1833.

PANNETIER, Antoine, *L'Énéide, suite des compositions de Girodet, lithographiées d'après ses dessins par AUBRY-LECOMTE, CHATILLON, COUNIS, COUPIN, etc, ses élèves*, Paris 1825  
1827.

P.C, *Description du tableau de Pygmalion et Galatée, exposé au salon, par Girodet, chez les Marchands de Nouveautés*, Paris, 1819.

## Ouvrages sur l'Énéide de Virgile

CARTAULT, Auguste, *L'art de Virgile dans l'Énéide*, Paris : PUF, 1926.

VIRGILE, *Énéide*, traduction de Lefauré Maurice, Paris : Le Livre de Poche Classique, 2004.

## Autres ouvrages

OVIDE, *Les Métamorphoses*, Barcelone : Gallimard, Folio Classique, 2005.

*Petit Larousse grand format en couleur*, Paris 2003.

## Publications internet

PASTOUREAU, Mireille, *Présentation de documents sur le thème : Les Didot, imprimeurs à l'Institut de France, Bibliothèque de l'Institut, du 12 septembre au 15 décembre 2005*, URL : [http://www.institut-de-france.fr/bibliotheques/expos\\_biblinst/didot.doc](http://www.institut-de-france.fr/bibliotheques/expos_biblinst/didot.doc) (visité le 10/07/2008).