Fragonard

Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 24 septembre 1987-4 janvier 1988

Metropolitan museum of art
Réunion des musées nationaux
Pierre Rosenberg

Réunion des musées nationaux - Grand Palais

Ln 27
Fragonard (Jean-Honoré)

fragonard

978

4°V
45974

Expo Paris Grand Palais

Galeries nationales du Grand Palais
Paris
24 septembre 1987 - 4 janvier 1988

The Metropolitan Museum of Art
New York
2 février - 8 mai 1988

75
9.

fragonard

par Pierre Rosenberg

Ministère de la Culture et de la Communication
Éditions de la Réunion des musées nationaux

01-29-09-1987-31107

Cette exposition a été organisée par la Réunion des musées nationaux
et le Metropolitan Museum of Art de New York

La présentation française a été réalisée
avec le concours des équipes techniques du Musée du Louvre
et des galeries nationales du Grand Palais

Elle a bénéficié d'une aide de la
BANQUE LA HENIN
et de
FIMAGEST
Financière Internationale des Marchés et des Gestions

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F. IMPRIMÉS

Jaquette :
La Fête à Saint-Cloud
(détail) Paris, Banque de France

ISBN 2-7118-2.145-5

© Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris 1987
10, rue de l'Abbaye, 75006 Paris

Commissaire général

Pierre Rosenberg
Conservateur en chef au Département des peintures
Musée du Louvre, Paris

assisté de

Katharine Baetjer
Curator, European Paintings
The Metropolitan Museum of Art, New York

Marie-Anne Dupuy

Catalogue rédigé par Pierre Rosenberg
avec l'aide de Marie-Anne Dupuy

Administrateur des galeries nationales du Grand Palais :
Marie-Ange Laumonier

Que toutes les personnalités qui ont permis par leur généreux concours
la réalisation de cette exposition trouvent ici l'expression de notre gratitude :

Maître Etienne Ader
Mme Gertrude L. Chanler
M. et Mme George M. Cheston
Le duc d'Harcourt
M. Akram Ojjeh
M. John W. Straus
Le baron Thyssen-Bornemisza
M. et Mme Eugene V.Thaw
Mme Jeannette Veil-Picard

ainsi que toutes celles qui ont préféré garder l'anonymat.

Nos remerciements s'adressent également aux responsables
des collections suivantes :

Argentine — Buenos Aires, Musée national des arts décoratifs

Autriche — Vienne, Graphische Sammlung Albertina

Belgique — Bruxelles, Musée d'Ixelles

Brésil — Sào Paulo, Museu de Arte de Sào Paulo

Espagne — Barcelone, Museu d'Art de Catalunya

États-Unis d'Amérique — Boston, Museum of Fine Arts
Brooklyn, The Brooklyn Museum
Cambridge, Harvard University Art Museums, Fogg Art Museum
Cleveland, The Cleveland Museum of Art
Chicago, The Art Institute
Detroit, Detroit Institute of Arts
Los Angeles, The Armand Hammer Foundation
Los Angeles County Museum of Art
Malibu, The J. Paul Getty Museum
Minneapolis, Minneapolis Institute of Arts
Muncie, Ball State University Art Gallery
New Haven, Yale University Art Gallery
New York, The Pierpont Morgan Library
The Metropolitan Museum of Art
Robert Lehman Collection - The Metropolitan Museum of Art
Norfolk, The Chrysler Museum
Philadelphie, The Rosenbach Museum and Library
Sacramento, Crocker Art Museum
Saint Louis, The Saint Louis Art Museum
St. Petersburg, Museum of Fine Arts
Toledo, The Toledo Museum of Art
Washington, National Gallery of Art
Williamstown, Sterling and Francine Clark Institute
Worcester, Worcester Art Museum

France — Amiens, Musée de Picardie
Angers, Musée des beaux-arts
Annecy, Musée-château
Besançon, Bibliothèque municipale
Musée des beaux-arts

Chambéry, Musée des beaux-arts
Chartres, Musée des beaux-arts
Dijon, Musée des beaux-arts
Grasse, Musée Fragonard
Langres, Musées de Langres
Le Havre, Musée des beaux-arts André Malraux
Lyon, Musée des arts décoratifs
Marseille, Musée Borély
Musée Grobet-Labadie
Montpellier, Musée Atger, Faculté de Médecine de Montpellier
Musée Fabre
Narbonne, Musée d'art et d'histoire
Nice, Musée des beaux-arts Jules Chéret
Orléans, Musée des beaux-arts
Paris, Banque de France
Bibliothèque nationale, Cabinet des estampes
École nationale supérieure des beaux-arts
Fondation Custodia, Institut Néerlandais
Musée des arts décoratifs
Musée Cognacq-Jay
Musée Jacquemart-André
Musée du Louvre, Département des arts graphiques
Département des peintures
Musée Marmottan
Musée du Petit Palais
Quimper, Musée des beaux-arts
Rouen, Bibliothèque municipale
Musée des beaux-arts
Saint-Jean-Cap-Ferrat, Institut de France, Musée Ephrussi de Rothschild
Toulon, Musée de Toulon
Tournus, Musée Greuze

Grande-Bretagne

Londres, The British Museum, Department of Prints and Drawings
Dulwich Picture Gallery
The National Gallery

Israël

Jérusalem, The Israel Museum

Italie

Rome, Galleria Nazionale d'Arte Antica

Pays-Bas

Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet
Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen

Portugal

Lisbonne, Musée Calouste Gulbenkian
Museu Nacional de Arte Antiga

R.F.A.

Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett
Francfort, Graphische Sammlung im Städelschen Kunstinstitut
Hambourg, Hamburger Kunsthalle
Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Kupferstichkabinett
Munich, Sammlung der Bayerischen Hypotheken und Wechsel-Bank
(en dépôt à la Alte Pinakothek)

U.R.S.S.

Léningrad, Musée de l'Ermitage
Moscou, Musée Pouchkine

L'exposition *Fragonard* montrera aux visiteurs américains comme à ceux de Paris quelques-unes des plus belles œuvres du peintre. Jamais rétrospective de cette envergure n'avait été mise sur pied, qui regroupe en 300 numéros l'essentiel de la production de l'artiste dans toute sa diversité. Fragonard a abordé tous les genres : l'histoire et la peinture religieuse, le portrait (ses admirables *Figures de fantaisie* sont toutes réunies), le paysage et la scène de genre, qu'elle soit familiale ou d'un caractère plus léger, ainsi que les pastiches des grands maîtres. Ses dessins témoignent de la même variété.

Fragonard est depuis plus d'un siècle un des peintres français les plus aimés. La liberté de la facture, la variété de l'inspiration, la vie et l'humour de ses compositions, la beauté élégiaque de ses paysages expliquent cette popularité. Il y a plus, que l'exposition permettra de découvrir : un artiste qui sait peindre aussi bien le souffle brûlant des passions que le murmure du vent dans les cyprès ! aussi parfaitement l'attendrissement maternel que l'éveil des sens... Fragonard est bien un des grands poètes de l'histoire de la peinture.

Les visiteurs de New York, pour leur part, n'auront qu'à faire quelques pas pour se rendre au musée Frick et admirer la série de panneaux peints par Fragonard pour le Pavillon neuf de la du Barry à Louveciennes. Comme on le sait, ce chef-d'œuvre de la peinture française, sans doute le plus important ensemble décoratif du XVIII[e] siècle, n'a pas le droit, par la volonté du donateur, de quitter les murs du musée Frick. Cette visite s'impose d'autant plus que l'ensemble vient d'être admirablement restauré et a retrouvé sa fraîcheur première.

Nous sommes heureux que l'exposition ait été l'occasion d'une nouvelle collaboration entre la Réunion des musée nationaux et le Metropolitan Museum of Art.

Philippe de Montebello

Directeur
du Metropolitan Museum of Art

Olivier Chevrillon

Directeur
des musées de France

«Gens, honorez Fragonard!»

«Convenons qu'à présent seule une grande exposition, soit la confrontation d'un vaste ensemble d'œuvres pourrait permettre avec l'assainissement du catalogue, l'établissement d'une chronologie solide, tant sont peu fréquents les repères assurés». Le souhait de Jacques Thuillier (1967, p. 46) est exaucé: l'exposition ouvre ses portes. Non sans difficultés (et reconnaissons-le non sans quelques satisfactions!).

Les difficultés, nous les avions mesurées lorsque Philippe de Montebello, le directeur du Metropolitan Museum de New York, nous approcha pour nous proposer de partager la grande exposition Fragonard *que le Louvre, depuis longtemps déjà, souhaitait organiser. Nous savions que la collection Frick à New York ne nous prêterait pas les tableaux de Louveciennes peints pour la du Barry, les plus belles pages décoratives de Fragonard (et de tout l'art français). Nous savions que la collection Wallace de Londres ne pourrait pas nous confier les admirables toiles de Fragonard qu'elle conserve, dont certaines — les* Hasards heureux de l'escarpolette, *bien sûr, mais aussi* Le Petit Parc *et la* Fontaine d'amour *— sont irremplaçables. Nous savions que le baron Edmond de Rothschild ne se dessaisirait pas de ses Fragonard — nous ne les avons jamais vus, mais nous sommes convaincus que le* Colin-maillard *ou* La visite à la nourrice *auraient fait bonne figure à l'exposition. Mais nous comptions, parmi tant de merveilles inaccessibles, sur les deux* Renaud et Armide *de la collection Veil-Picard. Il nous a fallu y renoncer, comme nous regrettons de ne pouvoir montrer, à Paris ou à New York, telle pièce exceptionnelle, que son propriétaire a consenti à nous confier pour un seul lieu.*

Telle qu'elle se présente, l'exposition n'est pas sans lacunes. Elle n'est pas non plus — on le vérifiera aisément — sans chefs d'œuvre (Banque de France, collection Gulbenkian, tableaux de la National Gallery de Washington, etc...).

Permet-elle de répondre à l'attente de ceux dont Jacques Thuillier a si bien rappelé l'exigence? Comprenons-nous mieux le géant de la peinture que fut Fragonard, l'évolution de son art?

On le sait, les livres sur l'artiste abondent. On ne dira jamais assez de bien de ceux, exemplaires, du baron Roger Portalis (1889) et de Pierre de Nolhac (1906), dont nous nous sommes journellement inspirés. Les essais des frères Goncourt (1865) et de Jacques Thuillier (1967) analysent, avec finesse et une admirable justesse d'expression, l'œuvre d'un artiste qui semble avoir pris un malin plaisir à se dissimuler. Le catalogue raisonné, toujours indispensable, de Georges Wildenstein (1960), un des plus fervents amoureux de Fragonard de notre siècle, celui de Daniel Wildenstein et de Gabriele Mandel (1972) pour les tableaux, les volumes parus entre 1961 et 1970 d'Alexandre Ananoff pour les dessins restent indispensables. Sans vouloir dresser un palmarès, il faut citer Jacques Wilhelm, (sa monographie, que nous avons abondamment utilisée, reste, hélas, inédite), Marianne Roland Michel, Mary D. Sheriff, Jean-Pierre Cuzin (dont on attend avec impatience la monographie), Denys Sutton (un de nos regrets est de ne pas avoir vu son exposition de Tokyo en 1980), Eunice Williams (elle est

responsable de l'indispensable catalogue de l'exposition des dessins de Fragonard conservés aux États-Unis), Jean Cailleux, Youri Zolotov, Louis Réau, Georges Wildenstein (ses études sur Saint-Non ou Bergeret sont toujours d'actualité), Sally Wells-Robertson (la spécialiste de Marguerite Gérard), Donald Posner, Charles Sterling, Willibald Sauerländer, Jacques Thuillier, Thomas Crow, Thomas Gaehtgens, Philip Conisbee, Francis Watson ou David Wakefield. Leurs travaux et bien d'autres permettent de mieux comprendre le génie multiforme de l'artiste.

Mais notre catalogue est-il la somme définitive sur Fragonard ? Nous ne l'avions jamais espéré et nous sommes aujourd'hui contraints d'admettre, bien souvent, la modicité des résultats de nos recherches. Nous nous estimerons satisfaits si ce gros catalogue peut être de quelque utilité pour demain : les recherches sur Fragonard n'en sont qu'à leurs débuts et les découvertes qui restent à faire, nombreuses.

Il nous faut dire un mot sur notre méthode : nous avons pris le parti de revenir, autant que faire se pouvait, au XVIII^e siècle, aux sources contemporaines, aux documents d'archives, aux Salons, aux rares textes consacrés à Fragonard, aux catalogues de vente, aux témoins de l'artiste — Saint-Non, Bergeret... — aux gravures de ou d'après Fragonard... Les sources, nous le regrettons, sont peu nombreuses et souvent décevantes. Nous avons également tenu le plus grand compte des courtes biographies consacrées à Fragonard dans les années qui suivirent sa disparition en 1806 (Landon, Gault de Saint-Germain, Le Carpentier, Lenoir qui l'avait « beaucoup connu »). Surtout, nous avons accordé une grande place à Théophile Fragonard, le petit-fils du peintre. Non seulement celui-ci livra les renseignements qu'il possédait sur son grand-père à Frédéric Villot (1855), à Charles Blanc (1862), aux Goncourt (1865), à Bellier de la Chavignerie (1865), mais surtout, il adressa à Théophile Thoré [Bürger], le « 9^bre » 1847, une lettre de la plus grande importance. La lettre est aujourd'hui perdue, mais elle a été intégralement publiée par Catherine Valogne, le 17 février 1955, dans Les Lettres Françaises. *On ne manquera pas d'objecter que Théophile Fragonard, né en 1806, n'a pu connaître son grand-père. Certes. Mais sa grand-mère, morte en 1823, a évoqué pour lui (voir Bellier de la Chavignerie) le second voyage italien de 1773-74 et bien d'autres souvenirs de Jean-Honoré, et sa grand-tante, Marguerite Gérard, disparue en 1837, en a sans doute fait de même. Quant à son père, Alexandre-Évariste, le fils du peintre, il avait 26 ans en 1806 et mourut trois années après la rédaction de cette lettre.*

Mais nous n'avons pas voulu écrire un livre et avons tenu à respecter les règles propres aux catalogues d'expositions, un genre, nous l'avons toujours affirmé, qui a ses exigences, ses servitudes comme ses grandeurs.

Le catalogue est divisé en huit chapitres : ce sont les principales étapes de la carrière de Fragonard :

1732-1756 La formation,
1756-1761 Le premier voyage en Italie, Tivoli et le retour en compagnie de l'abbé de Saint-Non,
1761-1765 La tentation officielle et l'agrément à l'Académie,
1766-1770 Les figures de fantaisie, Fragonard entre le vice et la vertu,
1770-1773 Les travaux pour la Guimard et pour la du Barry,
1773-1774 Le second voyage en Italie,
1774-1791 Les allégories amoureuses, la maladie et la retraite à Grasse,
1792-1806 Fragonard fonctionnaire au Louvre.

Chacun de ces chapitres est précédé d'un essai qui analyse les informations réunies, l'homme, les avatars de sa carrière, les échecs, les réussites, l'évolution de son style, les inflexions de son art. Une biographie détaillée, rédigée par Marie-Anne Dupuy, suit, puis les notices. Appréciera-t-on cette « préciosité d'exactitude inutile et d'honnêteté » que Gide (Journal, *à la date du 11 juin 1948, 1955, p. 327) admirait tant dans le* Journal *de Charles du Bos ? « Inutile », nous ne pensons pas ; « préciosité », peut-être ; « exactitude » et « honnêteté », ce fut notre règle.*

Un dernier mot : le catalogue est trop long, trop lourd... Nous le jurons, ce sera, pour nous, le dernier de ce poids...

Jean-Honoré Fragonard...

« Dans les ventes publiques, lorsqu'on prononçait ces noms réunis, cela faisait pour qui voulait ainsi l'entendre, « gens, honorez Fragonard », le fait est qu'on se découvrait, en disant tout haut : « Il le mérite bien ! » (Théophile Fragonard, lettre de 1847).

Il le mérite bien...

Nous tenons à remercier toutes celles et tous ceux qui nous ont aidés dans notre travail et en particulier, Mmes, Mlles et MM.

D. et O. Aaron, D. Alcouffe, F. Aldao, M. Aldao, C. Alégret, C. Allsopp, M. Arango, A. Arikha, P. Arizzoli-Clémentel, D. Arnaudet, F. Arquié-Bruley, A. Auger, R. Bacou, H. Baderou, K. Baetjer, C. Bailey, M. Barbin, D. Barret, M. Bascoul, B. de Bayser, J. Bean, L. Beaumont, C. Beddington, P. Bérès, R. Beresford, S. Bergeon, F. Bergot, M. Bernascone, S. Bettagno, M.C. Bianchini, N. Bichier, I. Bizot, C. Blanchard, G. Blot, B. de Boisseson, G. Bouchards, A. Brejon de Lavergnée, B. Brejon de Lavergnée, G. Bresc, S. de Breteuil, G. Briganti, D. Bull, J. Cailleux, B. Calabresi, E. Cambo, Y. Cantarel Besson, R.M. Carpier-Bienfait, J. Carter Brown, K. Cederholm, C. Chagneau, M. Charriau, L. Chastel, M. Clarke, R. Cleyet-Michaud, S. Coca, U. Collinet, I. Compin, P. Conisbee, J. Coquelet, O. Cortet, M. Coursaget, H. Coutts, E. Crea, J.P. Cuzin, M. David Roy, Mme Deilhes, F. Delaroche-Vernet, C. Deryabina, J. Desjardin, F. Dijoud, B. Donon, R. Donoso, L. Faillant-Dumas, J. Feray, C. Filhos-Petit, Y. Fischer, H. de Fontmichel, J. Fouace, J. Foucart, E. Foucart-Walter, B. Fragonard, F. Franchini Guelfi, L. Franck, S. Freedberg, E. du Frétay, S. de Fuoni, J.R. Gaborit, A. de Gaigneron, M. Gallet, M.N. de Gary, E. Gavazza, Mlle Gazier, J. Gies, M. Gimpel, G. Grieten, C. Grodecki, P. Grunchec, R. Guardans, J.J. Guerlain, M. Guillaume, J. Guze, C. Haffner, F. Haskell, C. van Hasselt, M. Heugel, V. Huchard, P. Huot, F. Huré, L. Huygue, J. Ingamells, M. Jaffe, C. Jean, P. Jean-Richard, M. Jeune, W. Koschatzky, M. Labbe, M. Laclotte, A. Laguarigue, A. Laing, H. Landais, M. Lapallus, C. de La Rochère, A. Lasson, B. de La Tour, E. Launay, P. de La Vaissière, S. Laveissière, V. Lavergne, P. Le Chanu, O. Lecomte, A. Lefébure, O. Lefuel, C. Legrand, P. Le Leyzour, G. Le Pavec, R. Lepéletier, A. Levi, S. Loire, A. Lombrail, B. Lossky, J.J. Luna, M.L. Madonna, G. Magnanimi, J.P.. Marandel, L. de Margerie, L. Marques, R. May, S. McCullagh, J.F. Méjanès, J. Meyssard, C. Michel, O. Michel, A. Miquel, J. Montagu, J. Montague Massengale, P. Morel, M. Morgan Grasselli, V. Moritz, M. Mosser, B. de Moustiers, E. Munhall, N. Munich, G. Naughton, C. Nicq, M. Normand, A. Okada, Y. Ono, I. Osser, A. Ottani Cavina, H. Oursel, V. Pacelli, R. Pardo, M.F. Pérez, C. Personne, B. et V. Pfäffli, C. Pichois, E. Pillsbury, M. Pinault, M. Polakovits (†), M. Polo, B. Pons, S. Poujade, A. Poulet, H. Pousse, M. Pozuelos, L.A. Prat, M. et H. Prouté, M.F. Ramspacher, C. Ressort, F. Robinson, Mlle Roquet, M. Roland Michel, K. Rorschach, J. Roullet, M.C. Sahut, A. Salz, Mme Samson, H. Samuel, E. Schaar, P. Schatborn, E. Schleier, A. Schnapper, J. Schordans, A. Scottez-Wambrechies, M. Ségoura, A. Sérullaz, M. Sevin, M. Sherriff, D. Sickles, S. Slive, P. Sollers, F. Souchal, Mme Soulié-François, R. Spear, N. Spinosa, T. Standring, E. Starcky, M. Stein, M. Stewart, J. Stock, J.W. Straus, M. Stuffmann, J. Sureda, D. Sutton, G. Touminet-Potelle, S. de Tuoni, N. Turner, C. Urquijo, C. Vasselin, F. Viatte, D. Viéville, D. Vila, L. Vilarasau, N. Villa, H. Vincent, G. Vindry, W. de Virieu, G. de Voguë, N. Volle, D. Walker, M.A. Wambre, S. Wells Robertson, A. Wertz, J. Wilhelm, E. Williams, N. Willk-Brocard, S. Wise, M.C. zu Sayn Wittgenstein, I. Woodner, E. Wyckoff, E. Zafran, Y. Zolotov.

Nous avons consacré à Fragonard les *Slade Lectures* de Cambridge (année académique 1986-87). Que tous ceux et toutes celles qui, à cette occasion, nous ont fait part de leurs observations et qui nous ont aidé de leurs conseils soient ici chaleureusement remerciés.



Autoportrait
nº 287

Fragonard, une figure de fantaisie

I

« Rond, replet, fringant, toujours alerte, toujours gai... ». L'image a fait fortune. Celle du « bonhomme Frago » aux « bonnes joues rouges », aux « yeux pétillants », aux « cheveux gris très ébouriffés », aimé de tous. Il était petit, moins d'un mètre soixante, c'est un fait. Il avait les yeux gris, le visage marqué par la petite vérole, mais Fragonard était-il vraiment le vieillard insouciant et toujours souriant de la légende, faisant bonne figure face à l'adversité — le « bon papa Frago » ! —, avait-il été le joyeux drille prêt à toutes les farces des biographes du XIX[e] siècle, l'homme jovial des parties fines ?

Qu'on ne s'y trompe pas : tout n'est sans doute pas faux dans ce portrait auquel il serait ridicule, excessif en tout cas, de substituer celui d'un Fragonard tourmenté, « romantique », incompris. Mais ceux qui liront les introductions aux huit chapitres qui divisent notre catalogue et résument la vie et la carrière du peintre, seront trop souvent arrêtés par un détail, une remarque, une observation d'un contemporain qui contredit cette image, pour ne pas y prêter attention.

Certes — nous nous en sommes souvent plaint — nous sommes fort mal renseignés sur Fragonard. L'artiste n'a rien livré, il n'écrivait pas (savait-il écrire ?) et n'a pas laissé de confidences. Ses contemporains ne le mentionnent que rarement. Les documents abondent pour qui se penche sur David, de seize ans le cadet de Fragonard. Ils sont nombreux pour qui s'intéresse à Greuze, de sept ans son aîné. Pour Fragonard, nous en sommes réduits à quelques documents d'archives, à quelques lettres officielles (celles de Natoire sont précieuses), à quelques souvenirs de voyage (mais l'abbé de Saint-Non, un de ses amis les plus fidèles, qui tint un journal du voyage qu'ils firent ensemble en Italie pendant plus de cinq mois en 1761, ne le mentionne pas une seule fois), à quelques comptes rendus de Salons, à quelques pamphlets, à quelques lignes dans tel *Journal*, dans telle *Correspondance*. Seuls les textes, publiés entre 1808 et 1832, d'artistes littérateurs qui l'avaient connu sur le tard (Landon, 1808 et 1832 ; Lenoir, 1816 ; Gault de Saint-Germain, 1808 et 1819, Le Carpentier, 1821 ; Vivant Denon, 1829) nous aident à le connaître mieux.

Or, à lire ces textes, on retient l'image d'un Fragonard tout différent : celle d'un homme secret, peu sûr de lui, ombrageux, capricieux, cachotier, accommodant, indécis, ne menant pas à bonne fin ses projets. Mariette, déjà, notait « la timidité » de son « caractère », il « efface et revient sur lui-même », et Cochin (1765) signalait « une défiance outrée de soi-même ». La terrible page de Bergeret, écrite en 1774, au retour du second voyage d'Italie, est sans aucun doute excessive, qui multiplie les condamnations (souple, lâche, poltron, faux !), et à mettre sur le compte d'une vive déception et de l'emportement. Gardons-nous cependant de l'écarter trop vite.

L'homme était modeste — le mot revient sous plusieurs plumes — inquiet. L'artiste doutait de lui : à Rome, peu après son arrivée, en 1756, il perdit confiance et traversa une crise grave qui l'empêcha de peindre

pendant plusieurs mois. Des commandes, privées ou officielles, qu'il reçut, il n'en put mener à terme que deux : l'une est perdue et l'autre, celle de la du Barry, lui fut refusée. Il cessa de peindre quand il ne se sentit plus encouragé par le public et s'enferma dans le silence.

Sur deux points encore, le Fragonard de la légende ne nous paraît pas crédible : le peintre aurait vécu de l'air du temps, peu soucieux de ses intérêts matériels (dont Madame Fragonard, sa « caissière », aurait pris soin). Il n'en fut rien. Dès 1771, Madame d'Épinay nous l'apprend : « il perd son temps et son talent. Il gagne de l'argent ». « Année commune, il se faisait 40.000 francs de son talent » confirme Landon (1832). Si Fragonard est mort pauvre, c'est qu'il se ruina dans une spéculation imprudente et fut ruiné par la Révolution.

Le second point est fort débattu et nous y reviendrons à plusieurs occasions plus loin. Il a donné lieu aux hypothèses les plus extravagantes, faisant de Fragonard le Casanova des peintres (notons en passant qu'il était lié au frère de l'aventurier, peintre militaire de talent). La sèche vérité des textes oblige à la prudence. Rien ne confirme ses liaisons et si Guimard ou sœurs Colombe il y eut, ce fut dans la discrétion la plus absolue, sans rumeur ni tapage, au contraire des habitudes de ces danseuses, qui savaient ne pas négliger leur publicité.

Un point encore. Sur ses opinions politiques, Fragonard ne nous a rien dit : mais ce serviteur des fermiers généraux a servi sans broncher la République. Il lui fallait bien vivre.

Ce portrait pourra surprendre. Doit-on l'écarter ? Le XIX^{e} siècle, à son habitude, a calqué l'homme sur l'œuvre. Il a vu dans les tableaux de Fragonard autant d'autoportraits. Il a créé, en toute bonne foi, une nouvelle « figure de fantaisie ». Tentation compréhensible, tant les faits, les renseignements précis sont rares. Nous savons aujourd'hui être plus prudents. Lisons Landon... Fragonard connut sur le tard de sa vie « la tristesse, le découragement et l'effroi ». Prenons Lenoir : « il ne peignit plus, et mourut malheureux ». Le ton surprend ; les mots étonnent. Ce Fragonard-là *aussi* est Fragonard.

II

« Il essaya tous les genres : portraits, scènes familières, paysages, qu'il traita d'une manière supérieure ; pastiches de grands maîtres, où il montra une extrême habileté ; miniatures, qu'il exécuta avec une grâce et une légèreté toutes particulières ; pastels, gouaches, aquarelles, gravures à l'eau-forte charmantes » écrit, dans sa remarquable notice sur Fragonard, parue dans le catalogue du Louvre de 1855, Frédéric Villot.

Cette diversité est une des particularités du génie de Fragonard. Elle mérite que l'on s'y attarde un instant. Artiste fécond, Fragonard aborde toutes les techniques, tous les sujets : de cette variété, nous avons tenu compte dans nos choix — on le vérifiera aisément.

Si nous avons dû sacrifier les quelques pastels que nous connaissions, c'est que leur fragilité interdisait tout déplacement. Nous avons hésité, en ce qui concernait les miniatures. Outre que l'on nous reprochera déjà les trois cents numéros de notre catalogue, nous avons craint que la difficile répartition de ces miniatures entre Fragonard et Marie-Anne Gérard, son épouse, auteur de la majorité d'entre elles, nous entraîne dans de complexes discussions qui auraient encore alourdi notre ouvrage. Mais nous comptons bien revenir prochainement sur cette question.

Dans la liste des « genres » abordés par le peintre, Frédéric Villot ne citait pas, avec raison, la nature morte, à tort, la peinture religieuse, l'Histoire, la mythologie et l'allégorie. Autant que nous sachions, l'élève de Chardin, qui lui révéla les secrets de son métier (voir pp. 32 et 38) avant que de le remettre aux mains expertes de Boucher, ne peignit de natures mortes que bien accessoirement : telle pomme, telle urne ne donnent pas à Fragonard une grande place dans l'histoire de la « vie silencieuse ». Sans doute le goût inné de l'artiste pour le mouvement explique-t-il en partie ce refus.

Le silence de Villot sur les tableaux qui firent la réputation de Fragonard — *Corésus et Callirhoé* (n° 104), mais avant, cette *Psyché* (n° 9) récemment découverte et heureusement acquise par la National Gallery de Londres et ce *Lavement de pieds* de Grasse, restauré par la municipalité à l'occasion de l'exposition, ce *Jéroboam* (n° 8) qui valut à l'artiste le Grand prix — puis sa gloire — la *Visitation* (voir n° 231), l'*Adoration des bergers* (n° 234) — avant d'assurer sa survie grâce aux gravures qui en furent tirées — le *Vœu à l'amour*, le *Sacrifice de la rose* (n^os^ 280, 284 et 285) — nous paraît révélateur.

Le Fragonard que l'on découvrait et que l'on voulait faire admirer, celui de Ch. Blanc et de Thoré, de Renouvier et Th. Gautier, celui des Goncourt surtout, n'était pas celui des grandes machines religieuses ou des voluptueuses allégories au faire trop léché. Ce Fragonard-là, qu'avaient su apprécier ses premiers biographes, et qui donne toute sa mesure à la carrière de l'artiste, il faudra attendre notre époque pour qu'il soit pris en compte.

Grand peintre d'allégories amoureuses sans aucun doute, grand peintre de tableaux religieux d'une inspiration nouvelle soit, mais qu'en est-il du peintre de toiles mythologiques ? Pour qui songe à Boucher, leur petit nombre étonne. Pour qui se souvient des possibilités érotiques qu'offre la mythologie et des souhaits de la clientèle de Fragonard, leur absence surprend. Contentons-nous pour l'instant d'en faire la remarque.

Villot cite en premier, ce qui étonne, le portrait. Dans la liste des portraitistes hors pair du XVIII^e^ siècle qui, de Rigaud à David et de Largillierre à Ingres, sans oublier La Tour et Perronneau et tant d'autres artistes moins glorieux, surent décrire sur un visage la ride et la fossette mais aussi lire la moue boudeuse ou l'insolente assurance d'un regard, Fragonard ne semble pas devoir figurer. A raison, si l'on songe à la ressemblance physique. A raison encore en ce qui concerne l'analyse psychologique, le portrait moral du modèle. Gardons-nous cependant d'écarter Fragonard du rang des portraitistes : les *Figures de fantaisie*, en ce qu'elles échappent au genre dans sa définition étroite, lui donnent une nouvelle dimension. Elles privilégient l'exécution, sacrifient la ressemblance, tentent de peindre la rapidité d'un geste, d'une attitude. Elles ouvrent la voie à une nouvelle conception du portrait, dont on mesure aujourd'hui la fortune.

Par scènes familières, Villot entendait les délicieuses petites saynètes pleines d'humour qui avaient suscité, une génération plus tôt, l'admiration, quelque peu conventionnelle dans son expression, de Le Carpentier : « il est impossible de mettre plus d'esprit et de charmes que dans ces scènes familières. Quelle grâce d'expressions dans ses têtes et ses mains de femmes ! Quelle tournure naïve et enfantine il savait donner à ses jolis petits bambins ! Les accessoires, dans ses tableaux, sont toujours peints et placés avec goût et d'une bonne forme ».

Il sous-entendait sans doute les scènes érotiques : sur celles-ci, les contemporains furent discrets ou sévères (ou firent semblant de l'être). Il « s'est détourné dans de petits sentiers inconnus pour se faire un genre plus favorable au délire de l'imagination », écrit l'un d'eux en 1785. Si

Corésus n'est pas rapidement payé, menace Cochin dans une lettre à Marigny, Fragonard « se trouvera obligé... de se livrer à des ouvrages peu conformes à son génie » (le *lapsus* est révélateur : nous savons aujourd'hui et, Cochin ne l'ignorait pas, que le « génie » de Fragonard n'était pas l'Histoire). Fragonard passa longtemps pour avoir peint ces « compositions érotiques » (« c'était d'ailleurs le genre à la mode », écrit, avec l'indulgence du spécialiste, Vivant Denon), afin de « céder aux instances des amateurs ». Elles entachèrent un temps la réputation du peintre qui « abandonna les compositions nobles et les études sérieuses pour se vouer à des sujets d'un ordre inférieur » (Landon, 1808), victime « du goût de son siècle ». Elles lui assurèrent la gloire quand le XVIII[e] siècle fut revenu à la mode. Pour de bonnes et de moins bonnes raisons. Nul, sans doute, mieux que Paul de Saint-Victor, en 1860, a su présenter leur défense : « Fragonard est le poète de la peinture érotique : il échappe à l'indécence du genre par la rapidité de l'exécution. L'art doit courir sur ces charbons ardents ; une légère ivresse peut seule excuser les licences et les orgies du pinceau. L'esquisse est leur pudeur et leur idéal : l'indécence commence avec le fini. On excuse une fantaisie libertine spirituellement ébauchée : une gravelure blaireautée est impardonnable. C'est le *puritas impuritatis* dont parle un ancien. Aussi je préfère de beaucoup les frottis galants de Fragonard à son célèbre tableau de l'*Escarpolette*. Ici tout est accentué, noté, souligné... Il ne sied pas à un conte libre d'être si nettement écrit ». La page nous paraît plus d'actualité que jamais en un temps où rien n'est caché.

Le paysage est cité en dernier par Villot. Pour Le Carpentier, peut-être à raison, c'est le champ (le chant ?) dans lequel Fragonard a montré le plus de génie. Qu'il « imite Ruysdael et d'autres peintres de cette école à tromper » ou qu'il ne peigne que de « simples ébauches que l'on serait tenté de prendre pour de beaux rêves ». « Peut-on mieux entendre la magie des ciels qu'il peignait d'une manière exquise, et saisir les beaux effets que la nature ne présente qu'après les orages ou quand le ciel couvert et nébuleux laisse darder quelques rayons de soleil sur la terre ». Poète « des chênes », des cyprès et des pins d'Italie, ces « arbres insensés, aux cimes croulantes comme des neiges » (Yves Bonnefoy, 1983, p. 211), Fragonard a su, mieux que tout artiste de son siècle, décrire, non pas la campagne, mais une nature à la fois complice et grandiose, exubérante et envahissante, familière et mystérieuse. Loin du réalisme barbizonien, loin de la vision romantique ou de la spontanéité impressionniste, la conception de Fragonard reste unique, sans véritable succession. A elle seule, elle assure à Fragonard une place parmi les plus grands.

Arrivé à ce point, il faut nous interroger sur le *sens* de cette variété. Expliquons-nous : le XVIII[e] siècle, on le sait, classait les tableaux selon leurs sujets, en catégories bien distinctes : l'Histoire, religieuse, romaine ou la mythologie, le portrait, la scène de genre, le paysage et la nature morte. La hiérarchie des genres n'était contestée par personne, pas même par Diderot. Mais personne, au XVIII[e] siècle, ne semble s'interroger sur le rang qu'il convient d'attribuer aux œuvres de Fragonard — agréé à l'Académie, rappelons-le, comme peintre d'histoire — dans quel genre faut-il les placer ? Ses portraits n'en étaient pas vraiment, ses scènes de genre — si l'on songe à celles d'un Greuze — échappaient à la stricte définition du genre, et ses paysages paraissaient plus inventer la nature que la décrire. On l'aura compris, le peintre des lits et des taureaux ne se plie pas aux règles acceptées par tous. Il ne s'y plie pas plus dans sa technique.



Les baigneuses
détail du n° 74

III

A lire les notices des catalogues de vente du XVIII[e] siècle, les quelques textes du temps, on retient l'impression que les contemporains de Fragonard furent étonnés par sa technique. Souvent ce que nous considérons, sans même nous interroger, comme des œuvres achevées passaient au XVIII[e] siècle, et encore aux yeux des « découvreurs » de l'artiste, au milieu du XIX[e] siècle, pour des ébauches, des études, des esquisses, des premières pensées, pour tout dire des œuvres de second rang. Ainsi, en 1777, l'expert de la vente Varanchan de Saint-Geniès

notait, dans un avis qui ouvrait le catalogue, après avoir fait l'éloge de Boucher : « on verra avec plaisir beaucoup de pensées d'un de ses élèves devenu célèbre sans lui ressembler » (il s'agit sans nul doute de Fragonard). « Si les tableaux soigneusement finis plaisent plus vulgairement, il est une certaine classe d'amateurs qui jouissent suprêmement sur un seul croquis ; ils recherchent l'âme et les pensées de l'homme de génie, qu'ils savent voir et reconnaître ».

En un mot, le coup de pinceau de l'artiste surprit. On le comprend aisément. Jamais, avant Fragonard, la touche n'avait soumis aussi impérieusement le tableau à sa loi. Elle devenait le tableau. Certes, on savait admirer la liberté d'exécution, ce « feu » dont tant d'artistes sont crédités. On savait apprécier une esquisse de Rubens, la facture de Rembrandt, les coups de pinceau vigoureux et bien visibles des œuvres du Tintoret. Mais l'on distinguait l'esquisse, la première pensée, de la composition définitive. Cette distinction, Fragonard l'abolissait. Il élevait l'esquisse au rang de tableau achevé, lui donnait ses lettres de noblesse. Cette facture de Fragonard mériterait de plus amples développements, tant elle participe à l'œuvre elle-même, à l'acte créateur. On a parlé de virtuosité du coup de pinceau. Certes. Il y a bien plus. Cette touche — nous savons ce que le mot a de malheureux en français — donne à l'œuvre sa vie. Elle se veut bien apparente, bien visible : l'artiste veut qu'on la voit et que l'on admire la rapidité avec laquelle elle a été posée. Peindre vite est pour Fragonard synonyme de vitalité, d'impulsion créatrice et plus il peint vite, mieux il peint. À en croire les Goncourt (*Journal*, II, p. 170), devant ses nombreux Fragonard, Walferdin s'écriait : « c'est le peintre dynamique ». Le mot a fait fortune. À juste titre. Mais dit-il tout et peut-on aller plus loin et considérer Fragonard comme le père de la peinture pure, de l'« action painting » ?

Certes, jamais artiste auparavant n'avait voulu nous faire participer d'aussi près à la pratique de son métier, s'était aussi peu dissimulé. Fragonard, c'est évident, voulait que nous admirions la rapidité de son coup de pinceau, que nous assistions à la réalisation du tableau. Mais il n'a jamais, nous le redirons, renoncé au sujet.

Il n'y renonce pas non plus dans ses admirables dessins. L'artiste — sans doute le dessinateur français le plus abondant de son siècle, avec Boucher — a utilisé la pierre noire et la sanguine, le lavis dans toutes les nuances du bistre et les crayons de couleurs, bien plus rarement la plume. Souvent, il emploie le seul crayon de sanguine ou la seule pierre noire. Parfois, il pratique les mélanges, cette « cuisine » de Fragonard, si souvent imitée et pourtant inimitable. Mais il aime avant tout réunir le crayon et le lavis. Et il le fait d'une manière dont la particularité n'a pas été bien comprise. Généralement, avant comme après Fragonard, les artistes procèdent en deux temps ; ils mettent en place leur composition grâce à la pierre noire, puis, grâce au lavis, lui donnent sa profondeur, son volume, sa couleur. Le crayon cerne, décrit, copie puis le pinceau modèle, complète, anime.

La pratique de Fragonard est toute autre : son œil *capte* une scène qu'il tente de retenir avant qu'il ne l'oublie, qu'elle ne s'évanouisse. Rapidement, il couvre l'entière feuille d'un fin réseau de longues lignes sinueuses qui paraissent ne rien vouloir dire. En certains morceaux, les lignes s'enchevêtrent inextricablement, en certains points, Fragonard appuie plus, insiste sur un détail. Ce sera le lavis de bistre qui, effaçant en quelque sorte la préparation à la pierre noire, composera l'œuvre, en rendra lisible le sujet. L'artiste paraît d'abord *détruire* la scène qu'il copie pour *mieux* ensuite, grâce au pinceau, la *recréer*, lui insuffler cette *vie* que Fragonard tente de capturer et qu'il a su, mieux que tout autre, transcrire.



Portrait de M. de la Bretèche
détail du n° 132

IV

Qui pense à Boucher voit bleu et rose. Fragonard est le peintre du jaune : de tous les jaunes, jaune d'œuf, bouton d'or, jaune paille, jaune citron, jaune canari, jaune mimosa, jaune or, jaune topaze, jaune safran, jaune moutarde, jaune orange, jaune cadmium, sans oublier ni les ocres, tous les ocres, ni les terres de Sienne brûlées ou d'ombre, ni les ambres ni ce jaune verdâtre couleur « espagnol malade », comme l'on disait alors, ni ce « blond Fragonard » que mentionne Patrick Modiano (*De si braves garçons*, 1982, p. 41). Non qu'il ait sacrifié les autres couleurs : il y a, dans ses tableaux, d'étonnantes notes de cobalt, de garance et d'émeraude, mais il revient toujours aux jaunes. Et ceci à toutes les étapes de sa carrière. De ce choix, il serait vain de chercher la raison. Mais ces jaunes tantôt sont couleur, tantôt sont clair-obscur.

La lumière, cette « belle intelligence de la lumière » qu'admirait en 1774 le rédacteur du catalogue de la vente Vassal de Saint-Hubert, est là

non seulement pour étager les plans, mais pour magnifier les couleurs. « L'effet étincelant d'une lumière vive dans ses compositions était pour lui si séduisant qu'il l'appelait le coup de pistolet du clair-obscur », nous apprend Gault de Saint-Germain en 1819. Landon, en 1832, se montre plus réservé (qui s'en étonnera de la part de ce tenant du néoclassicisme) : « en cherchant la couleur des rayons du soleil, il a souvent donné à ses tableaux un ton jaune trop égal, différent de ce ton doré de la lumière qui, loin d'affaiblir les couleurs locales, semblent les enrichir encore ». Pour Fragonard, et dans ce contexte l'éloge des œuvres de La Fosse, qu'il admirait (le texte publié par Ratouis de Limay en 1949 que nous citons plus loin est passionnant) et dont il avait acquis quatre esquisses à la vente Boucher en 1771 (pp. 295 et 300), prend tout son sens : la lumière modèle et modifie la forme et la couleur. Elle est partie intégrante de l'œuvre et à son tour l'anime.

La touche est si épaisse, si lisible, si « palpable » qu'elle paraît parfois vouloir détruire le sujet. Elle ne s'efface pas devant le sujet : au contraire, elle tente d'effacer le sujet, ou du moins de partiellement s'y substituer. Sa rapidité, nous l'avons dit, veut surprendre. Mais elle reste au service de la composition à laquelle Fragonard veut imprimer le même mouvement. Rien ne reste en place, tout bouge, les gens comme les arbres, les nuages comme les couples. La « dynamique » de la touche, reprenons à notre compte le mot du bon Walferdin, se confond avec celle des compositions.

« Le faire de Fragonard est original et ne ressemble à aucun peintre contemporain ». Comment ne pas souscrire à cette phrase, moins banale qu'il ne paraît, de Le Carpentier (1821). Il va plus loin lorsqu'il écrit : « tout chez ce peintre ne respire que bonheur et plaisir ». Tout, les sujets, bien sûr, mais surtout la manière dont Fragonard les aborde. Il y a chez l'artiste une sensualité de la palette, du métier, de l'exécution, de la peinture, une sensualité et une impétuosité, un allant et une allégresse qui le distinguent parmi tous les peintres.

V

Il nous faut tenter de dissiper un malentendu concernant la culture artistique de Fragonard. Il est une formation qui lui manquait, qu'avaient reçue bon nombre de ses collègues, celle que dispensait l'Académie. Avant de participer au Grand prix, les jeunes peintres bénéficiaient d'une instruction générale dans les domaines les plus variés (Histoire biblique, géographie...) aussi bien que d'une formation artistique soignée, dont l'excellence était reconnue de tous. On apprenait à dessiner, puis à peindre, selon des principes qui avaient fait leurs preuves et qui permettaient de peindre d'imagination ces tableaux d'histoire tant vantés et considérés comme le suprême de l'art. De cette culture, Fragonard, formé par Chardin puis par Boucher, n'avait pas bénéficié. Certes, il passa ensuite par l'excellente École royale des élèves protégés, mais cette première formation lui manquera toujours. Tenons-nous là une des raisons de l'incapacité de l'artiste à conduire à terme les commandes officielles ?

Les contemporains ne s'y trompèrent pas qui tous, avec plus ou moins de compréhension (ou de sévérité), portèrent le même jugement. Écoutons Landon, qui écrit au lendemain de la mort de Fragonard. Il vante tout d'abord l'exceptionnel *Corésus et Callirhoé* qui « justifiait les éloges du public par la chaleur de la composition et l'entente de l'effet ». Quel dommage que Fragonard, « doué d'une imagination vive et d'une



Portrait de l'abbé de Saint-Non
détail du nº 133

grande facilité d'exécution», ait abandonné «la route qu'il avait adoptée»: «ces dons brillants... n'étaient pas soutenus par un fond d'instruction solide».

Cette culture qui lui faisait défaut, et dont il n'est pas si sûr qu'il ne regretta pas de ne l'avoir pas reçue, fut remplacée par une autre, dont les contemporains ne firent qu'entr'apercevoir l'importance, une exceptionnelle culture artistique. Dès son apprentissage, Fragonard copiait dans les églises de Paris. En Italie, «Baroche, Solimene et Tiepolo», Mengs aussi à en croire Grimm dès 1765 et aussi Cochin en 1773, les grands maîtres du baroque plus que ceux de la Renaissance, firent l'objet de son admiration. Puis ce furent les centaines d'œuvres dessinées pour l'abbé de Saint-Non. De retour en France, ce seront Rubens et Rembrandt qu'il copiera au Luxembourg et chez Crozat, Ruysdael, dont il possédait un tableau, Bourdon aussi, à en croire Mariette, et La Fosse, nous l'avons dit plus haut (faut-il citer Watteau ?). La voracité de l'œil (on aimerait écrire : et de la main) de Fragonard est sans limite. Il assimile, il

absorbe les nourritures les plus variées, qui nous paraissent contradictoires. De chacun, il apprend quelque chose. Cette confiance qui lui faisait défaut, il l'acquiert par la pratique des grands maîtres. Il en tirera cette « extrême habileté » dans le pastiche que lui reconnaissait Villot. Mais sur tout ce qu'il copiera, Fragonard apposera sa marque, sa note personnelle. Ce qui lui sera, pour un temps, reproché (« on regrette... qu'il ne se soit pas attaché à conserver le caractère des originaux... Fragonard a substitué son esprit à celui du maître », Landon) et que nous apprécions tant aujourd'hui.

Fragonard a su, avec son exceptionnelle intelligence du regard, être lui et l'autre. De tout ce qu'il aura copié, il saura faire usage pour ses propres tableaux. Il n'en est guère où Fragonard n'ait pas discrètement — rarement sans humour — fait allusion à ses illustres prédécesseurs, rappelé sa dette.

Il est deux noms sur lesquels nous ne nous sommes pas étendus, à dessein : Boucher et Robert.

Au premier, dont il fut l'élève, il doit beaucoup — rappelons-nous des Goncourt : « Fragonard fait passer un ressouvenir de Rubens à travers l'éclat de Boucher » — mais bien moins qu'on ne le dit. Le monde de Boucher est d'imagination, d'invention, d'artifice surtout. La mythologie y est reine, les étapes du tableau, bien séparées les unes des autres, sont celles de l'enseignement officiel : dessins préparatoires, esquisses, puis tableau achevé (parfois partiellement exécuté par l'élève). Sur celui-ci, la facture se veut discrète, la touche s'efface au profit de l'effet d'ensemble. Fragonard, au contraire, n'hésite pas à parler à la première personne. Ses dessins ne sont qu'exceptionnellement des études pour ses tableaux (comme Eunice Williams, nous pensons que la plupart des dessins dit préparatoires sont en réalité des souvenirs, des « ricordi » de ses compositions peintes). Ses tableaux sont souvent des esquisses. Il bascule les règles. On l'aura compris, Fragonard, qui n'avait pas de collaborateurs prend à contrepied l'idéal artistique de Boucher : il peint le monde du quotidien. Ses êtres humains, jeunes et beaux, sont de chair, ils respirent, ils vivent, ils prennent plaisir à la vie, ils jouent, ils sourient, ils aiment. Certes, l'œuvre de Fragonard n'est pas réaliste et l'imagination, la fantaisie y ont leur part. Mais le monde de Fragonard est sur terre et non dans l'Olympe. Il nous est proche, c'est notre monde, ou nous aimerions qu'il le soit.

D'Hubert Robert, il est bien plus difficile de mesurer l'influence. L'amitié, qui remonte à Rome, ne cessa jamais. En 1791, les noms des deux artistes (et de l'architecte P.-A. Pâris) sont réunis dans le testament de l'abbé de Saint-Non et la vente Hubert Robert de 1809 signale plusieurs esquisses et de nombreux dessins de Fragonard. L'œuvre, fort proche à Rome (*L'évêque en prières à Saint-Pierre*, W. 101 pl. 11, lui revient), prit des chemins différents. Hubert Robert privilégie la ruine, Fragonard préfère les arbres. Qui ouvrit la voie ? Nous l'ignorons, mais le tempérament plus robuste et plus solide de Robert dut faire forte impression sur Fragonard. Dans leurs paysages, un point les sépare : Robert est le peintre du passé, du *temps* qui passe, Fragonard aime peindre l'*instant*, l'intensité du moment.

C'est également à Rome que Fragonard fit la connaissance de Greuze : tous deux connurent la gloire et moururent oubliés. Dans ses scènes familiales, Fragonard tenta de l'imiter, ou du moins de s'en inspirer. Il n'y réussit pas parfaitement. La veine sentimentale ne lui convenait pas. Pour lui, art et morale ne rimaient pas.

De son vivant Fragonard fut-il imité ? Certes, il eut son influence sur Durameau et sur Vincent (W. 372 fig. 158 ; W. 373 fig. 159), sur Casanova et sur Loutherbourg (W. 154 fig. 85 ter), sur Leprince (l'esquisse de *L'amoureux secret* de Munich, de 1774, lui fut longtemps

attribuée), sur Taraval (W. 65 fig. 45 ; l'esquisse de *La femme couchée* de Tours, de 1779, passa longtemps pour lui revenir), sur Jollain (W. 64 fig. 44) et Berthélemy. Mais ces œuvres portaient, au XVIII[e] siècle, leur juste attribution : le XIX[e] siècle (et le nôtre aussi) sont responsables de l'inflation fragonardienne.

L'art si personnel de Fragonard se prêtait mal à l'imitation et fut trop peu longtemps admiré pour être pastiché. Marguerite Gérard, sa meilleure élève, née la même année que Boilly, aura tôt fait de s'orienter dans une voie toute différente.

VI

On attend de nous une page sur les problèmes que pose la chronologie de l'œuvre de Fragonard : le point est sans doute celui qui, encore aujourd'hui, divise le plus les spécialistes de l'artiste. Nous ne prétendons nullement avoir apporté une réponse définitive à cette question. Il nous paraît de bon sens de rappeler que Fragonard ne datait qu'exceptionnellement ses tableaux et ses dessins, qu'il n'exposait pour ainsi dire pas aux Salons, que les dépouillements des catalogues de vente anciens, pour essentiels qu'ils soient, n'apportent pas toujours la réponse souhaitée tant les descriptions restent sommaires, les dimensions approximatives. En un mot, les points d'ancrage sont rares et nos tentatives pour les augmenter n'ont pas toujours été couronnées de succès. Rappelons enfin qu'en ce qui concerne les tableaux, seuls Georges Wildenstein (1960, 545 n[os]) puis Daniel Wildenstein et Gabriele Mandel (1972, 568 n[os]), parmi les auteurs de monographies sur Fragonard, ont tenté un classement chronologique (celui, excellent, de Jacques Wilhelm est resté inédit) et que pour les dessins, Alexandre Ananoff (il en catalogue plus de 2.700 !) a opté pour un parti thématique. Nous avons, dans nos notices, tenté de dater les dessins et les tableaux que nous exposions. Mais nous savons fort bien que la réunion des œuvres remettra en cause quelques-unes de nos propositions et résoudra, nous l'espérons, certaines des questions litigieuses restées en suspens (« de l'utilité des expositions... »).

Mais, s'interrogera-t-on, ces discussions sur la chronologie sont-elles donc d'une telle importance ? Que nous apprennent-elles sur Fragonard ? En quoi nous permettent-elles de le mieux comprendre ?

Il est des artistes qui bâtissent leur œuvre comme un architecte une maison : chaque pierre y a sa place qui, mal fixée, fait crouler l'édifice. Il en est qui se répètent et peignent toute leur vie le même tableau. Certains enfin changent brusquement de cap, tournent le dos à leurs précédentes recherches, qu'ils paraissent renier. Il est, hélas, impossible de faire figurer Fragonard dans une de ces catégories. Il évolue et reste toujours le même. Il change de manière selon qu'il peint un paysage, un tableau leste (et dans la dernière partie de sa carrière, selon qu'il peint une esquisse ou un tableau achevé). Il sait adopter, à la même date, des styles qui paraissent se contredire. Artiste impulsif, il entreprend un tableau sans trop s'interroger. Ou, du moins, telle est notre impression. Peintre d'une grande culture visuelle, il fait appel à ses souvenirs et à ses plus récentes admirations. Peintre sensible aux courants du temps, il tente de s'adapter et n'échappe pas à la lente et irrésistible montée du néoclassicisme. Artiste inquiet et indécis, il ne s'en tient pas à un parti. C'est reconnaître que l'évolution de l'art de Fragonard n'est pas linéaire et que l'artiste sait conduire parallèlement plusieurs manières. C'est admettre qu'il n'y a pas dans cet art de logique, c'est reconnaître

l'extraordinaire complexité de la question, mais il serait faux d'en méconnaître l'importance.

Car dans cet art qui paraît gratuit et fait pour le seul plaisir, rien n'est gratuit.

VII

Qu'on nous entende : la veine de Fragonard n'est pas métaphysique. L'artiste ne donne ni dans l'héroïque, ni dans le sentimental. Il fuit le drame ou l'introspection. Son art n'est jamais grave ou ne l'est que lorsqu'il parle d'amour. La maladie, la décrépitude de la vieillesse n'occupent guère ses pinceaux. Fragonard n'est ni le peintre de la mélancolie et de la nostalgie, ni celui du silence ou du geste à l'arrêt, ni celui des sentiments ambigus. Son monde est celui de la joie de vivre, de la gaieté, de la franchise, du bonheur, de la fraîcheur surtout. Il est l'observateur qui n'insiste jamais ni ne caricature. Il décrit juste, avec le sourire, avec ravissement, avec une merveilleuse sûreté du regard. Il est le peintre d'une végétation luxuriante, exubérante. Il est le peintre des éléments, l'air, le ciel, les nuages, le vent, la pluie parfois, l'eau surtout, sous toutes ses formes, les jets d'eau et les fontaines, les cascades et les rivières, dont le spectacle et les murmures appellent à l'évasion. Il est le peintre du renouvellement, d'une incessante régénérescence. Il est le peintre de la sensualité, sa peinture est sensualité. Peinture gestuelle ? Peinture pure ? Ce serait trahir l'essentiel. Nous préférons adopter l'expression anglaise « painterly painter », un « peintre-peintre », un fou de peinture dont l'allégresse, la vivacité, l'impétuosité s'harmonisent heureusement avec une vision synthétique et unitaire de la composition.

Il est le peintre des passions vives et de l'intensité de vivre. Il est le peintre de la santé : Fragonard décrit les réalités de l'amour sans ces sous-entendus équivoques qui, chez Baudouin, chez Lavreince, chez Greuze même, mettent mal à l'aise. Sans pudeur mal placée, également. Certes, il y a dans son art un appel aux sens, une invite au plaisir « comme une promesse ou comme un souvenir » (Jacques Thuillier). Mais qui, aujourd'hui, songerait à s'en offusquer ?

VIII

Notre époque préfère les artistes qui « ouvrent la voie » à ceux qui assurent une continuité. Son temps, convaincu qu'il ne lui survivrait pas, comprit mal Fragonard. Fragonard ne sut pas s'adapter au monde officiel. Il n'était pas le peintre des commandes officielles ni de la hiérarchie des genres. Madame du Barry rejeta les tableaux qu'elle lui avait commandés, estimant qu'ils étaient démodés. Il passait — même aux yeux avertis d'un Diderot — pour le continuateur zélé de Boucher, dont l'art factice et sans réalité avait fait son temps. Son art n'eut pas de postérité directe (si l'on excepte Prud'hon, sensible au dernier Fragonard, et quelques sculpteurs, Clodion, Marin...). En un mot, Fragonard, très vite, passa pour « dépassé ».

A raison. Nombreux sont ceux, de Walter Friedlaender (1947) à Francis Watson (1971), qui l'ont noté : l'art de Fragonard était « retar-



Portrait de l'abbé de Saint-Non
détail du n° 133

dataire ». Alors que triomphait une nouvelle esthétique dont David sera le plus parfait représentant, alors qu'en architecture comme en sculpture (sans oublier le mobilier), la réaction néoclassique s'imposait, alors qu'en Angleterre, comme en Italie, une nouvelle peinture voyait le jour, alors que la ligne l'emportait sur la couleur, la droite sur la courbe, le fini sur l'esquissé, l'exemple sur le frivole, la vertu sur l'amoral (ou sur l'immoral), le pédant sur le léger, et le sérieux sur la légèreté, Fragonard apparaissait comme le vestige d'un passé désuet.

Était-il pour autant un de ces « annonciateurs » que prise tant notre époque ? On l'a trop souvent prétendu. De Daumier à Renoir, de Bonnard à Dubuffet, des peintres impressionnistes à ceux de l'« action painting », nombreux sont ceux en qui on a voulu voir des émules de Fragonard. Il aurait « libéré » la peinture. Le « geste » de Fragonard serait déjà celui de Pollock. Dans cette analyse, il y a bien sûr une part de vérité, mais aussi d'exagération. L'œuvre heureuse de Fragonard — heureusement — n'échappe pas à son temps.

IX

« Fragonard parlait souvent de la beauté qu'il appelait la santé parfaite de la nature ». Plus sans doute que le célèbre « Je peindrais avec mon cul » que lui prête Renouvier (1863, p. 163) et dont il n'y a pas de raison de douter, la phrase rend compte du génie de l'artiste.

Regardé avec dédain par les bons esprits de son temps, puis méprisé et oublié, Fragonard a été redécouvert par le XIX^e^ siècle qui, trop souvent, n'a retenu que le peintre frivole d'une société frivole. Sa très grande popularité aujourd'hui paraît de mauvais aloi et, à certains, suspecte : il ne serait que le plus doué des petits maîtres.

Fragonard a rencontré Franklin en 1778 ; la même année, il a pu croiser Mozart chez la duchesse de Chabot. « Sorti du même moule » que Diderot, dont il fit le portrait, il est comme eux, à sa manière, un homme libre.

Plus que Watteau ou que David qui l'ouvre et le clôt, plus que Boucher ou Carle Vanloo qui en sont les images officielles, ou que Chardin, le pudique poète des gouvernantes et des lapins morts, Fragonard *est* le XVIII^e^ siècle, l'essence parfumée du XVIII^e^ siècle.

Catalogue

Table des abréviations

Les indications *Paris* ou *New York* qui précèdent les notices correspondent au lieu où l'œuvre est exposée, dans le cas où celle-ci n'est présentée qu'en un seul endroit.

Les dimensions des tableaux sont données en centimètres, celles des dessins et des gravures en millimètres.

Les crochets [ ] désignent les ouvrages inédits que nous avons consultés.

A.	Ananoff, 1961-1970
A.A.F.	Archives de l'Art Français
anc.	ancienne
A. N.	Archives Nationales
Arch. Dép.	Archives Départementales
Arch. Mun.	Archives Municipales
Arch. Nat.	Archives Nationales
B.A.A.	Bibliothèque d'Art et d'Archéologie
B.N.	Bibliothèque Nationale
cat.	catalogue
cm.	centimètre
coll.	collection
comm.	communication
Corr. des Dir.	Correspondance des Directeurs
dim.	dimensions
D. et V.	Dayot et Vaillat, 1907
éd.	édition
ép.	épouse
est.	estampe
esq.	esquisse
exp.	exposition
fig.	figure
fol.	folio
fond.	fondation
G.	Goncourt, 1865
H.	hauteur
h. c.	hors catalogue
ill.	illustration
Inv.	Inventaire
J.-C.	Jésus-Christ
L.	largeur
li.	ligne
m.	mètre
M. C.	Minutier Central
mm.	millimètre
ms.	manuscrit
mun.	municipal(e)
N.	Nolhac,1906
n. p.	non paginé
p.	page
P.	Portalis, 1889
pi.	pied
pl.	planche
po.	pouce
pp.	pages
pr.	professeur
R.	Réau, 1956
rés.	réserve
repr.	reproduit
s. d.	sans date
s. l.	sans lieu
t.	tome
T.	toile
vol.	volume
W.	G. Wildenstein, 1960
W. et M.	D. Wildenstein et G. Mandel, 1972

I Les débuts de Fragonard (1732-1756)



fig. 1. Boucher, *Vénus et Vulcain*, Paris, musée du Louvre

Les débuts de Fragonard restent bien mystérieux. Les trop rares faits dont nous disposons ont donné lieu à des interprétations qui témoignent plus de l'imagination des biographes de l'artiste que d'une bonne connaissance du XVIII[e] siècle.

Nous avons pris le parti, nous nous en sommes expliqué plus haut, de nous en tenir aux sources contemporaines ou encore de nous fier aux souvenirs du petit-fils de Jean-Honoré, Théophile, tels qu'il nous les a laissés dans une lettre de 1847 à Théophile Thoré, ou tels que Ch. Blanc, les Goncourt, Bellier de la Chavignerie (1865) ou encore le Larousse (1872), Renouvier ou Th. Thoré lui-même, nous les ont rapportés.

Jean-Honoré est né en 1732, la même année que Beaumarchais et Haydn, une année avant Hubert Robert. En 1732, Boucher s'impose avec son *Vénus et Vulcain (fig. 1)*. Il est né à Grasse *(fig. 2* et *3)* : qui ne se souvient de la page lyrique des Goncourt, si souvent citée, qui ouvre leur magistrale étude monographique sur Fragonard : Grasse « un verger de lauriers, d'orangers, de citronniers, de grenadiers, d'amandiers, de cédratiers, d'arbousiers, de myrtes, de bergamotiers, d'arbres à parfum ; un jardin de tulipes, d'œillets éblouissants... une campagne embaumée des arômes du thym, du romarin, de la sauge, du nard, de la menthe, de la lavande... ». Mais outre que les Goncourt ne se sont jamais rendus à Grasse, ils oubliaient que la Grasse du XVIII[e] siècle vivait avant tout de ses tanneries plus que de ses soieries ou de ses parfumeries et que des rues encore moyenâgeuses de cette petite ville industrielle s'échappait une pestilentielle odeur de peaux putréfiées. Rien n'assure — bien au contraire — que ses habitants y « men[aient] la vie comme une fête » !

La famille de Fragonard passe pour être d'origine italienne. Il n'y aurait là rien qui puisse particulièrement surprendre, d'autant moins que la Savoie — dont la frontière est à une journée de marche de Grasse — relevait de l'Italie. Son père, François, qui lui donna le prénom de son propre père et parrain, était gantier (les gants étaient la spécialité de Grasse). Il est tour à tour qualifié de « garçon gantier » et de « marchand gantier ». La famille de Fragonard, qui ne semble pas avoir été démunie de toutes ressources, même si sa fortune connut des hauts et des bas, était essentiellement formée d'artisans.

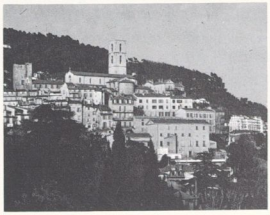


fig. 2. Vue de Grasse



fig. 3. Vue de Grasse

Grasse n'était pas sans passé artistique. Sans remonter aux primitifs provençaux ni à Jacques Daret, qui travaillait pour la région, on se souvient qu'en 1741, Subleyras peignit pour la cathédrale de la ville une grande *Assomption (fig.4)* aujourd'hui encore en place. Mais Fragonard put-il admirer ce tableau ?

Les Goncourt, toujours eux, suivis par la majorité des biographes de Fragonard, insistent sur l'importance de la Provence dans la formation de l'artiste : « Fragonard naît là, et il naît de là. Il puise à cette terre, dont il sort, sa nature, son tempérament.... Et l'on reconnaît dans tout son œuvre le peintre qui a reçu, tout jeune, la bénédiction d'un ciel méridional, le coup de jour de la Provence... Rien qu'à voir une esquisse de lui, on sent une chaleur, presque un parfum, l'odeur du pays dont il vient ». Or ce pays, à en croire Fragonard lui-même, il le quitte à l'âge de six ans : en 1794, obligé de fournir un certificat de civisme, Fragonard, né « à Grace », reconnaît « résider à Paris depuis cinquante six ans ». Certes, Théophile Fragonard avance qu'il n'est venu dans la capitale qu'à l'âge de dix-huit ans. Mais comme dans son testament de 1743, Pierre Fragonard, l'oncle prêtre de Jean-Honoré, qui fera du peintre son héritier (il mourra en 1752), nous assure que « François Fragonard, son frère marchand gantier demeur[e] à Paris », nous préférons nous en tenir à la première version. Sans pour autant exclure la possibilité de déplacements plus ou moins longs et plus ou moins nombreux de la famille ou de tel de ses membres entre Paris et Grasse.

Pourquoi les Fragonard étaient-ils « montés » à Paris ? On s'est trop étendu sur ce point, pour relever une erreur des Goncourt qui — un peu rapidement sans doute — avançaient que le père de Jean-Honoré avait investi « sa petite fortune dans la spéculation des frères Périer, l'établissement de la première pompe à feu à Paris. La spéculation ayant complètement échoué, il vint à Paris pour tenter de rattraper quelque chose de ses fonds engagés dans la malheureuse affaire ». Certes, les frères Périer (en fait, la « Compagnie des Eaux de Paris » à laquelle Beaumarchais fut étroitement lié), qui lancèrent leur entreprise à la fin du règne de Louis XVI, ne sont pour rien dans les soucis financiers de la famille, mais la version de Théophile qui nous apprend que les « parents » de Fragonard vinrent à Paris « amenés par un procès qui les ruina » ne contredit pas sur le fond la version Goncourt. Nous ignorons tout sur ce procès,comme sur plusieurs autres sur lesquels nous aurons l'occasion de revenir plus loin, sinon que les Goncourt ont confondu les Périer avec les Du Périer. Également, nous ignorons tout sur les premières années parisiennes de Jean-Honoré. L'adresse de la famille, ses moyens d'existence nous échappent. Répétons, après tous les biographes de Fragonard, mais en nous appuyant cette fois sur Théophile lui-même : « on le plaça comme petit clerc chez un notaire qui ne voulut pas le garder, car il ne faisait autre chose que dessiner avec sa plume ; sa mère crut voir dans ce goût-là une vocation décidée pour le dessin et le conduisit chez M. Boucher ; celui-ci regarda à peine les croquis et répondit qu'il ne prenait d'élève qu'en état de peindre. Chardin le prit pour sa palette et le laissa peindre tout de suite. Il lui disait qu'on pouvait par le moyen de l'effet et de la couleur donner du charme aux choses les plus vulgaires et faire un tableau très intéressant avec un pot de bière et une botte d'oignons ; mais j'ignore, disait-il, comment on arrive là, on cherche, on gratte, on frotte, on glace, on repeint et quand on a attrapé ce je ne sais quoi qui plaît tant, le tableau est fait. Cependant, le jeune Honoré avait trop d'imagination pour se restreindre à portraiter *(sic)* des légumes ; il inventa une manière d'étudier à laquelle il dut toute sa facilité. En venant chez Chardin, il passait par une église qui était pleine de magnifiques tableaux comme toutes les églises d'alors, et il les refaisait de mémoire l'un après l'autre. Quant à Chardin, il s'occupait



fig. 4. Subleyras, *Assomption de la Vierge*, Grasse, cathédrale

peu de ce que faisait son élève, absorbé comme il était dans la recherche du je ne sais quoi ! Au bout de six mois, Honoré retourna chez Boucher qui fut surpris au dernier point de ses rapides progrès et le prit immédiatement avec lui... »

On voudra bien nous pardonner cette citation un peu longue. Outre qu'elle a échappé aux spécialistes de Chardin, elle est notre source d'information la plus complète et la plus crédible. Que Fragonard ait été l'élève de Boucher est par ailleurs assuré. Précisons cependant que les noms des deux artistes ne sont associés dans un document d'archive du XVIII[e] siècle pour la première fois que le 18 mai 1753, un an après que Fragonard eût reçu le Grand Prix !

Certes, on aimerait connaître l'étude du notaire qui vit les débuts de dessinateur de Fragonard, retrouver les copies de tableaux à sujets religieux, les dates exactes et la durée des passages dans les ateliers de Chardin (six mois ?) et de Boucher (« deux ou trois ans » écrivent les Goncourt), mais il nous faut insister sur un point : Fragonard n'a pas été élève de l'Académie. Comme Chardin qui, toute sa vie, en exprima le regret, comme Boucher (mais ce dernier, comme Fragonard, recevra le Grand Prix), Fragonard ne suivra pas l'exemplaire enseignement de l'école. Cet enseignement — en aurait-il bénéficié — aurait très vraisemblablement modifié le cours de sa carrière. Mais n'anticipons pas.

A vingt ans, en 1752 — David a quatre ans, Gœthe, trois — Fragonard reçoit le Grand Prix de l'Académie royale de Peinture. On connaît l'anecdote que Théophile avait rapportée, par l'intermédiaire de Thoré, aux Goncourt (qui, sans doute, à leur habitude, n'en comprirent pas tout le sens et l'enjolivèrent) : « Concours pour le prix de Rome » lui aurait dit Boucher. Et comme Fragonard lui objectait que, n'ayant pas suivi les cours de l'Académie, il ne pouvait concourir, « Ça ne fait rien, tu es mon élève ». L'année suivante, il entrait à la toute récente École royale des élèves protégés, dirigée par l'autre artiste en vue de l'époque, Carle Vanloo. L'école avait pour but de compléter la formation des jeunes espoirs de la peinture française avant qu'ils ne partent pour l'Académie de Rome. Ces brillants éléments, pensionnés par le Roi, logés et nourris, suivaient des cours de géographie et d'histoire (du temps de Fragonard, par Lépicié), visitaient les principaux monuments de Paris et des environs, etc... Surtout, ils peignaient annuellement un tableau — un tableau d'histoire — qui était montré à Versailles au roi et soumis aux membres de l'Académie royale de Peinture (on aimerait connaître les appréciations du premier et des seconds sur les deux tableaux que Fragonard peignit durant son passage à l'École). Notre jeune artiste restera trois ans à l'École royale. Comme Monnet et Brenet, il refusera d'en partir en 1754, souhaitant se perfectionner aussi bien « pour la couleur (que) pour la composition » « sous un si bon maître » (Vanloo). En octobre 1756, l'année du début de la Guerre de Sept ans et de la naissance de Mozart, il quitte Paris pour Rome. Fragonard a vingt-quatre ans. « Bien informé[s] des heureuses dispositions du Sr Jean-Honoré Fragonnard *(sic)*... dans de la peinture *pour l'histoire* (c'est nous qui soulignons) qu'il a étudié depuis plusieurs années, tant sous M. Boucher... que sous M. Vanloo »... C'est par ces mots que le marquis de Marigny, le puissant surintendant des Bâtiments (nous dirions aujourd'hui ministre de la Culture), le frère de la Pompadour, qualifie Fragonard en lui faisant parvenir son brevet de pensionnaire de l'Académie de France à Rome.

On ne connaît que trois tableaux de Fragonard, antérieurs à 1756, dont l'attribution ne puisse pas être contestée. Deux, le Grand Prix de 1752 (n° 8) et le premier des tableaux peints à l'École royale de 1753

(n° 9) sont ici présentés. Le troisième, le *Lavement de pieds (fig. 5)*, commandé pour la cathédrale de Grasse où il est toujours — hélas difficilement visible — est trop grand pour être déplacé (ce tableau lui sera payé 700 livres, le cadre en coûtera 572 !). Restauré, il fait l'objet, en ce moment même, à Grasse, d'une exposition.

Une première remarque s'impose : les trois tableaux de Fragonard ne l'emportent pas d'une manière éclatante sur les œuvres de ses contemporains, ces Brenet, ces Deshays, ces Doyen, ces Lagrenée, sans parler de ces Monnet, ces Larue, ces La Traverse, ces Chardin fils, ces Briard, ces Melling, encore plus tombés dans l'oubli, qui rivalisaient pour le Grand Prix ou à l'École royale. Surtout, ses œuvres doivent autant à Jean-François de Troy, Restout ou Natoire qu'à Boucher ou à Vanloo, les deux maîtres « officiels » de Fragonard.

Si l'on a pu regrouper autour de ces tableaux quelques esquisses, des études de têtes, aucune œuvre documentée, à coup sûr antérieure à 1756, n'a — à notre connaissance — été retrouvée.

Or, nous exposons un groupe de toiles décoratives d'une manière sensiblement différente, fortement marquée par l'influence de Boucher. Certes, certaines de ces œuvres sont gravées et nous savons, toujours par Théophile, que Boucher « prit (Fragonard) immédiatement avec lui (vers 1749-50) sans lui demander d'honoraires. Il devina qu'il pourrait lui rendre plus d'un service ! ». Ces tableaux et quelques autres *(fig. 6* et *7)* — nous le préciserons dans nos notices — ne sont pas de simples pastiches de Boucher. Déjà, la personnalité de Fragonard s'y manifeste, certaines couleurs, les modèles, de tout jeunes adolescents, l'allant des compositions, l'exubérance de la nature, sont des constantes du génie fragonardien. Se pose avant tout la question de leur date. Ces œuvres sont-elles antérieures au Grand Prix de 1752 et pourquoi, dans ce cas, le Grand Prix se distingue-t-il d'une manière si évidente de ces œuvres et doit-il si peu à Boucher, ou Fragonard continua-t-il à travailler pour Boucher, à la manière de Boucher, après 1752 à l'École royale, et secrètement car il n'en avait pas le droit ?

Que durant ces mêmes années Fragonard ait copié les maîtres anciens paraît certain. Il copie Boucher (sa copie, hélas disparue, de l'*Hercule et Omphale (fig. 8)* de Moscou, un des plus beaux tableaux de la récente exposition Boucher et une de ses œuvres de jeunesse les plus sensuelles, figure aux ventes Varanchan en 1777 et Sireul en 1781), il copie Rembrandt chez Crozat, Jordaens et Van Dyck (?), et Van Ostade peut-être. Mais rien n'assure que les copies de Fragonard qui passent aux ventes de Deshays en 1765 et de Beaudouin en 1770 et de leur beau-père commun, Boucher, l'année suivante, aient été exécutées avant le départ pour l'Italie en 1756. Nous le verrons, les trois années qui



fig. 5. *Le lavement de pieds,*
Grasse, cathédrale



fig. 8. Boucher, *Hercule et Omphale,*
Moscou, musée Pouchkine



fig. 6. *Diane et Endymion,*
Washington, National Gallery



fig. 7. *Le réveil de Vénus,*
localisation actuelle inconnue

suivent son retour d'Italie en 1761 comptent parmi les plus obscures du peintre. Rien ne prouve surtout que les copies d'après ces tableaux qui ont été publiées reviennent bien toutes à Fragonard.

Encore deux points : Théophile nous apprend que Jean-Honoré dessinait « à la plume ». Avouons-le, l'œuvre dessiné de Fragonard avant 1756 — si l'on excepte le dessin à la plume de Stockholm (reproduit plus loin) — reste à retrouver. Il dut être abondant !

On sait l'importance de la monographie que Georges Wildenstein a consacré à Fragonard en 1960. L'érudit ne pouvait ignorer les débuts de Fragonard : son ouvrage qui catalogue 545 tableaux en mentionne 88 antérieurs à 1752 ! Entre 1752 et 1761, en incluant donc le premier voyage en Italie, il n'en ajoute que 13. Ces chiffres témoignent de l'embarras de l'auteur et sont l'aveu du problème auquel tous les spécialistes de Fragonard se sont heurtés et que nous avons évoqué plus haut, la chronologie de l'œuvre de Fragonard.

Artiste doué d'une grande facilité, Fragonard copie avec frénésie. Il absorbe avec voracité ce qu'il voit autour de lui. Mais il appose sur toutes ses œuvres sa marque. Avant le départ pour l'Italie, il y a déjà plusieurs Fragonard, il y a déjà un style Fragonard.

1732

5 avril
Baptême à Grasse de « Jean Honoré Fragonard né le jour précédant fils du sieur françois marchand et de damoiselle françoise Petit son épouse, le parrein sieur Jean Honoré Fragonard son ayeul et la marraine demoiselle Gabrielle Petit sa tante tous de cette paroisse signé qui a pu Fragonard Fragonard Martin curé » (Grasse, Arch. Mun. GG 15). Son père est « garçon gantier » comme l'indiquent les registres de la capitation de Grasse de 1732 à 1734 (Grasse, Arch. Mun. CC 6,1-2). L'année suivante, le 25 juillet 1733, naît Joseph Fragonard, le frère de Jean-Honoré, qui meurt le 23 mai 1734 (Nice, Arch. Dép. 2 E 70/7).

Une plaque commémorative a été apposée lors de la célébration du bicentenaire de la naissance de Fragonard, sur la maison appartenant à la famille de Blic, 23 rue Tracastel *(fig. 1)*. Mais le *Bulletin de la Société Fragonard* (1932, p. 25), racontant l'événement, précise bien que cet endroit n'a été choisi que « dans l'incertitude où l'on se trouve au sujet de l'emplacement de la maison natale de Fragonard ». Selon Barbery *(Le Temps,* 7 juillet 1938*)*, c'est un archiviste de Grasse, Joseph C. Martin, dont nous n'avons pu retrouver les recherches qu'il semble avoir effectuées sur Fragonard et sa famille, qui aurait décidé de cet endroit.

13 juin
Naissance, également à Grasse, d'Honoré Fragonard, cousin germain de l'artiste, célèbre anatomiste, et futur directeur de l'École Vétérinaire d'Alfort. Les deux cousins, qui seront souvent confondus, se retrouveront ensemble, membres du jury de la commission temporaire des arts sous la Convention (voir p. 583).

1738

Arrivée de Fragonard à Paris si l'on en croit le certificat de civisme délivré au peintre en 1794 (Paris, B.A.A., p. 586), où il déclare demeurer dans cette ville depuis cinquante-six ans. Mais cela n'exclue nullement des allées et venues entre Paris et Grasse au cours des années suivantes. En effet, Théophile Fragonard, le petit-fils de l'artiste, affirme en 1847 (lettre à Thoré-Bürger, *Les Lettres françaises,* 17 février 1955, p. 9) que son grand-père « vint à Paris avec ses parents amenés par un procès qui les ruina, il avait alors dix-huit ans... ». Mais nous savons, d'autre part, qu'en 1743, le père de Fragonard était déjà installé à Paris (voir 24 mars 1743).

De quel procès s'agit-il ? Les Goncourt (1865, p. 247), les premiers, parlent de la fortune des Fragonard perdue dans la spéculation des frères Périer, et Portalis (1889, p. 12), dit tenir ce même renseignement d'un certain Pérolle, notaire à Grasse et qui appartiendrait par sa femme à la famille des Fragonard. En fait, nous ne savons pas grand-chose sur ce qui amena réellement les Fragonard à Paris. Mais cela ne peut être l'entreprise des frères Périer, qui fondèrent la Compagnie des Eaux de Paris en 1777, mais plutôt, comme l'a justement établi Barbery (1934, pp. 296-315), celle de François Dupérier, acteur et laquais de Molière, puis de son fils Nicolas Dupérier-Dumouriez, qui introduisirent en France, au début du XVIII[e] siècle, la première pompe à feu (Caste, 1937, pp. 58-106).

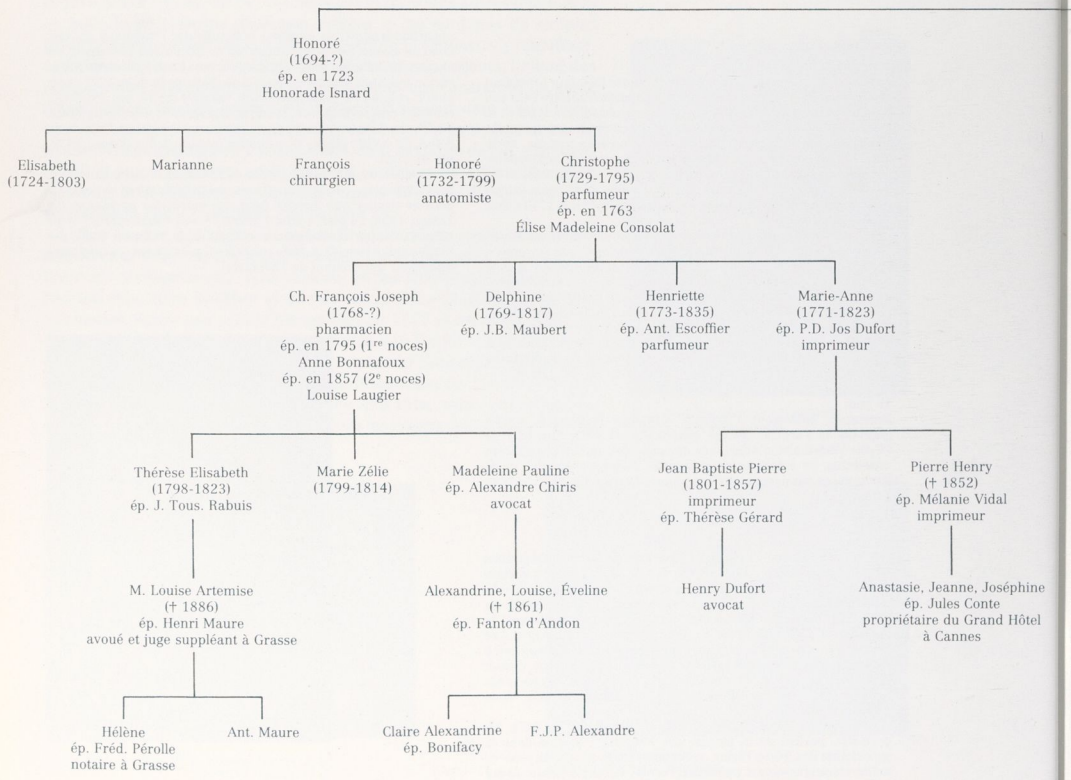
La querelle, qui tourne autour de l'évaluation du niveau de vie des Fragonard — étaient-ils pauvres ou suffisamment riches pour pouvoir risquer une fortune dans une entreprise parisienne *(Le Temps,* 1938, 24 mai, 8 juin, 7 juillet, 1[er] et 14 septembre*)* ? — ne permet en rien d'éclairer les raisons de la venue à Paris des Fragonard. Il nous faut donc croire les Goncourt qui tenaient sans doute leur information de Théophile.



fig. 1. Plaque apposée sur la maison natale (?) de Fragonard à Grasse

Arbre généalogique sommaire

réalisé à partir de celui déposé par la famille Huot au musée de Grasse





Jean-Honoré Fragonard
(voir nº 289)



Marie-Anne Fragonard
(voir nº 292)

Jean-Pierre Fragonard
du lieu dit de Truga ou Truya (?)
Bourg du Milanais
ép. en 1594 à Grasse
Honorade Brunegon

Étienne
(1606-1696)
ép. en 1637
Pierrette Issautier

Jean-Honoré
(1654-?)
marchand gantier
ép. en 1681
Elisabeth Ricord

François
(1699-1781)
ép. en 1731
Françoise Petit

Jean-Honoré
(1732-1806)
peintre
ép. en 1769 Marie-Anne Gérard
(1745-1823)

Joseph
(1733-1734)

Rosalie
(1770-1788)

Alexandre-Évariste
(1780-1850)
ép. Julie Fournier
(† 1876)

Théophile
(1806-1876)
ép. Fanny Tourustor
(1821-1857)

Jules
(1817-1879)

Léonie
(1818-1907)
ép. Gustave Ramondon
en 1842

Henry
(1820-1866)
ép. Marie de Salignac
en 1854

Oscar
(1823-1874)
ép. Nathalie Coquard

Léonie
(1843-1903)
ép. en 1863
Ernest Huot (1839-1916)

Marcel
(1855-1918)
ép. en 1re noces Marie Blot
(1864-1895)
ép. en 2e noces Jeanne Blot

Paul
(1857-1902)
avocat

Antonin

Charles

Jeanne
(1865-1888)

André
(1868-1940)

Georges

Yvonne
(1885-1897)

Renée
(1887-1902)

Jacques
(1889-1943)
ép. en 1924
Ant. Pigaveau

Carmen

J. Honoré
ép. en 1936
Colette Courant

1743

24 mars
Pierre Fragonard, oncle de Jean-Honoré, prêtre, docteur en théologie de la ville de Grasse, désigne comme « son héritier général et universel le fils aîné qui se trouve actuellement en vie de sieur François Fragonard son frère marchand gantier demeurant à Paris » (Nice, Arch. Dép. 3 E 1/1, minutes de Maître Jacques Lambert, notaire à Auribeau).

1745

23 décembre
Baptême de Marie-Anne Gérard, future épouse de Fragonard « née le jour précédent fille de Claude Gérard marchand parfumeur et de Marie Gilette son épouse » (Nice, Arch. Dép. 2 E 70/9).

1748-1752

Si nous croyons toujours Théophile Fragonard (1955, p. 7), son grand-père entra tout d'abord comme petit clerc chez un notaire, puis chez Chardin où l'aurait envoyé Boucher et enfin chez Boucher lui-même, le seul chez lequel son passage soit documenté (voir 26 août 1752).

1752

Fragonard se présente au concours pour le prix de Rome, bien que n'étant pas élève de l'Académie, « — ça ne fait rien, tu es mon élève, répondait péremptoirement Boucher » (Goncourt, p. 249, tiré sans doute du récit de Théophile).

8 avril
Fragonard est admis à participer au concours pour le Grand Prix : « La Compagnie, après avoir vu les épreuves faites par les Étudiants pour concourir aux Grands Prix, a choisi, pour y être admis, les nommés Corrège, St-Aubin, Monnet, Fragonnard et Perronet, pour la Peinture, et les nommés Duhez, Brenet et Dupré pour la Sculpture » *(Procès-Verbaux...* VI, pp. 312-313*)*.

12 juin
Enterrement de Pierre Fragonard, l'oncle du peintre, décédé le jour précédent à Grasse (Nice, Arch. Dép. 2 E 70/11).

26 août
« Le Sieur Fragonard qui a fait le tableau marqué D. s'est trouvé mériter le Premier Prix de Peinture » *(Procès-Verbaux...*, VI, p. 331*)*. Il s'agit du tableau intitulé *Jéroboam sacrifiant aux idoles* (Paris, École des Beaux-Arts, n° 8 du cat.).

« Jean Jérôme *(sic)* Fragonard peintre d'histoire élève de M. Boucher attend son tour pour entrer dans l'École » *(Extrait du registre de l'Académie Royale de peinture et de sculpture* collationné le 18 mai 1753. C'est sans doute à cette date que fut rajouté : « A remplacé le Sr Briard » ; Arch. Nat. O^1 1927, dossier 7*)*.

Fragonard entre alors à l'École royale des élèves protégés, fondée en 1748 par Lenormant de Tournehem (Courajod, 1874) et destinée à parfaire l'éducation des jeunes artistes avant leur séjour à Rome. Les élèves, au nombre de six, recevaient pendant trois ans un enseignement tant artistique que littéraire et historique sous la conduite d'un gouverneur, Carle Vanloo en 1752, et devaient exposer chaque année une œuvre.

1753

18 mai
Mémoire présenté à Monsieur de Vandières, marquis de Marigny, directeur et ordonnateur général des Bâtiments, par Carle Vanloo : « Le S. Briard, peintre d'histoire, élève protégé, étant suivant vos ordres breveté pour aller à Rome, j'ai l'honneur de vous proposer pour le remplacer dans l'école le S. Fragonard, élève de m. Boucher qui a remporté le 1° prix de peinture dans le concours qui s'est fait le 26 août 1752 » (Arch. Nat. O^1 1927, dossier 6).

19 mai
Mémoire de Vandières : « M. Carle Vanloo gouverneur des élèves protégés par le Roi : recevra à ladite école des élèves protégés le s. Fragonard, peintre d'histoire, élève de m. Boucher, qui a remporté le premier prix de peinture par le jugement qui a été rendu le 26 août 1752 » (Arch. Nat. O^1 1927, dossier 1).

« Fragonard agé de 22 ans, depuis 8 mois dans l'école : *Psyché fait voir à ses sœurs les présents qu'elle a reçus de l'amour* » *(Explication des ouvrages de peintures faits pendant l'année 1753 par les élèves protégés,* Arch. Nat. O^1 1927, dossier 6*)*. Il s'agit du tableau de la National Gallery, n° 9.

20 mai
Enregistrement de l'« entrée de Jean Baptiste Honoré *(sic)* Fragonard, de Grace, agé de 20 ans, élève de m. Boucher » (Arch. Nat. O^1 1927, dossier 1).

7 septembre
Distribution des Grands Prix de l'année 1752 : « Le 1° Prix de Peinture au Sieur Fragonard » *(Procès-Verbaux...*, VI, p. 363, et *Mercure de France,* octobre 1753, p. 165*)*.

1754

4 mars
Vandières présente au roi, à Versailles, les ouvrages de peinture et de sculpture faits pendant l'année 1753 par les élèves de l'Académie, parmi lesquels se trouve *Psyché montre à ses sœurs les présents qu'elle a reçus de l'Amour (Mémoires du duc de Luynes,* XIII, p. 209 et Arch. Nat. O^1 1927, dossier 7*)*. Le tableau de Fragonard figure sous le numéro 2.

10 mai
Lépicié propose à Marigny Fragonard « depuis un an dans l'École », Monnet ou Brenet pour remplir une sixième place de peintre vacante à l'Académie royale de France à Rome. « Cependant, Monsieur, ces trois élèves ressentent si vivement le besoin qu'ils ont encore des leçons et des exemples de M. Vanloo, pour la couleur et pour la composition, qu'ils vous supplient très respectueusement de leur permettre d'achever leur tems sous un si bon maître. En cela j'ose vous assurer qu'ils n'ont d'autre but que de se rendre plus dignes de l'honneur de votre protection, de profiter plus efficacement du voyage d'Italie et de mieux lire dans les productions des Carraches et des Raphaël » *(Corr. des Dir.,* XI, p. 61*)*.

18 mai
La Confrérie du Saint-Sacrement de Grasse choisit Fragonard pour exécuter un tableau destiné à la chapelle du Saint Sacrement de la cathédrale de cette même ville (Latil, 1905, p. 66).

1755

13 avril
Marigny présente au roi les ouvrages de peinture et de sculpture faits par les élèves de l'Académie l'année précédente, où figure *Le Sauveur lavant les pieds à ses apôtres* par Fragonard *(Mémoires du duc de Luynes,* XIV, p. 133). Il s'agit du tableau peint pour la cathédrale de Grasse, qui s'y trouve encore aujourd'hui, non plus dans la chapelle pour laquelle il était destiné initialement, mais dans le bas-côté droit.

3 mai
De Paris, est envoyé à Teisseire, Trésorier de la Confrérie du Saint-Sacrement, « une caisse contenant un tableau peint sur toile sans bordure de la valeur soixante quinze livres » (Grasse, Arch. Mun. GG 39, fig. 2).

10 mai
Fragonard donne à la Confrérie du Saint Sacrement de Grasse quittance de la somme de 700 livres pour le tableau cité ci-dessus (Latil, 1905, p. 66). Sur le document original, inédit (Grasse, Arch. Mun. GG 39 ; *fig. 2*), Fragonard donne quelques conseils pour vernir son tableau : « on aura attention lorsque ledit tableau qui est celuy dont j'ay fait la quittance cy dessus pour la confrairie du S. Sacrement de la paroisse de la ville de Grasse, sera arrivé de prendre une éponge bien fine humectée dans de l'eau et de le lavé légèrement et lorsqu'il sera sec avec une brosse on luy donnera une couche de

vernis qu'il faut bien étendre le tout avec beaucoup de précaution la ditte brosse sera faitte de crin fin et de cette grosseur » (suit un cercle de 4 cm de diamètre). Le cadre de noyer, commandé en 1756 à Jean Baptiste Baillet, lui sera payé 500 livres plus 72 livres « pour augmentation du travail et pour indemnité à raison de la qualité de l'or » (Grasse, Arch. Mun. GG 39 et Farnarier, 1981, p. 24).

1756

6 septembre
Cochin prie Marigny de faire partir rapidement les cinq « élèves protégés, afin de remplir une partie des places vacantes à l'Académie de Rome. Ces cinq élèves sont : Fragonard, peintre, Brenet, sculpteur, Monet, p., D'Huez, s., et Brenet, p. » *(Corr. des Dir.*, XI, p. 122*)*.

17 septembre
Marigny signe le brevet d'élève peintre à Rome de Fragonard *(Corr. des Dir.*, XI, pp. 156-157*)*.

23 septembre
Fragonard reçoit les 300 livres habituelles pour son voyage (Arch. Nat. O^1 2256, fol. 360).

20 octobre
Fragonard quitte l'École des élèves protégés (Courajod, 1874, p. 179).

22 novembre
Fragonard est mentionné pour la dernière fois sur les registres de l'École des élèves protégés (Arch. Nat. O^1 1927, dossier 7).

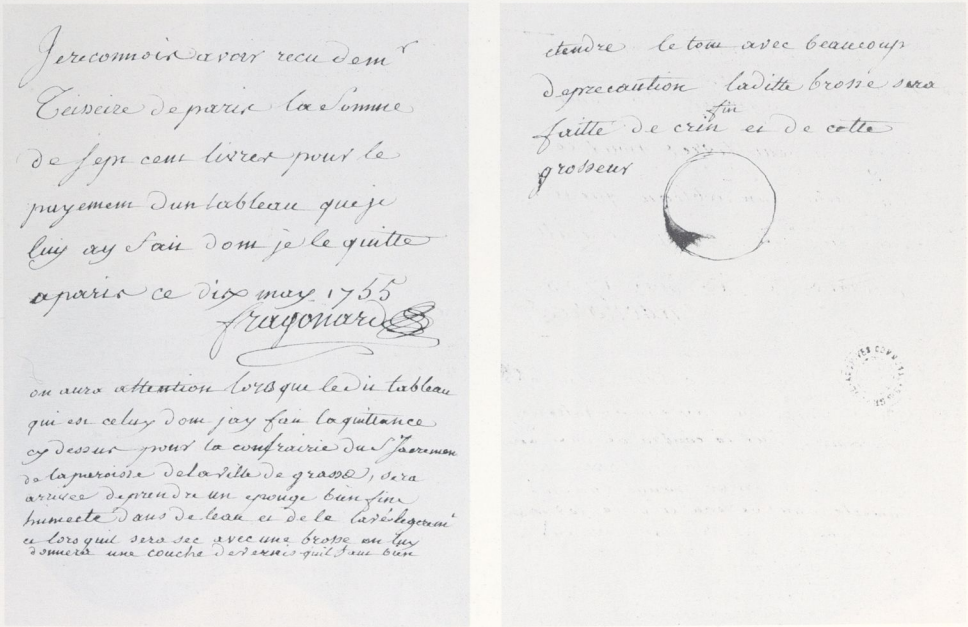

Je reconnois avoir reçu de m.r
Teyssiere de paris la somme
de sept cens livres pour le
payement d'un tableau que je
luy ay fait dont je le quitte
a paris ce dix may 1755
fragonard
on aura attention lorsque le d.t tableau
qui est celuy dont j'ay fait la quittance
cy dessus pour la confrairie du S.t Sacrement
de la paroisse de la ville de grasse, sera
arrivé de prendre un eponge bien fine
humecté dans de leau et de le passer legerem.t
et lorsqu'il sera sec avec une brosse on luy
donnera une couche de vernis qui fait bien
etendre le tout avec beaucoup
de precaution laditte brosse sera
faitte de crin fin et de cette
grosseur

fig. 2. Reçu de Fragonard pour le paiement de son *Lavement de pieds* de la cathédrale de Grasse

1 La bergère
2 Le moissonneur
3 La vendangeuse
4 Le jardinier

T. H. 143,5 ; L. 90 (cintrées dans la partie supérieure et dans le bas ; le *Moissonneur* ne mesure que 82,5 de large)

Detroit, Detroit Institute of Arts, Founders Society Purchase, Mr and Mrs Horace E. Dodge Memorial Fund

Provenance
Proviendraient, selon Portalis (1902), de l'Hôtel de Mortemart-Rochechouart, aujourd'hui École libre de Sciences Politiques, 27 rue Saint-Guillaume à Paris (selon Réau, 1956, et à tort, de l'Hôtel du graveur Demarteau ; pour sa part, Portalis situe l'Hôtel Mortemart « rue de l'Université ») ; coll. d'une « dame du Nord de la France », selon Apollinaire (1914), puis Roger Portalis selon le cat. de la vente de 1971 (le grand érudit mourut en 1912) ; vente Kraemer, Paris, 5-6 mai 1913, nos 32-35, ill. ; [Wildenstein], New York ; coll. du juge Elbert H. Gary (« le roi de l'acier », voir la visite que lui rend Gimpel le 15 juin 1918, Gimpel, 1963, p. 48) ; Mr et Mrs Horace Dodge, Detroit ; coll. Anna Thomson Dodge (Rose Terrace, Grosse Pointe Farms, Michigan) ; sa vente, Londres, Christie's, 25 juin 1971, nos 6-9 ; acquis par Detroit en 1971.

Expositions
Paris, 1907, nos 113-116 (et non 134) ;
New York, 1914, nos 22-25 ;
New York, 1977, no 36, fig. 44 *(le Jardinier)* et no 37, fig. 45 *(la Bergère)*.

Bibliographie
Portalis, 1902 (étude monographique) ;
D. et V. 134-137, ill. ;
Apollinaire, 1914, pp. 16-21, ill. ;
R. p. 172 ;
W. 36-39, fig. 25-28 ;
W. et M. 34-37, ill. ;
Sutton 1980, 1987, p. 104.

Œuvres en rapport
Deux études pour la *Bergère (fig. 1)* et pour la *Vendangeuse (fig. 2)*, celle-ci transformée en jardinière, sont conservées dans une coll. privée parisienne (et non suisse, voir W. 35 et 34, qui les identifie avec deux tableaux de dimensions voisines mais représentant une « jardinière » et une « marchande de fleurs » (!) passés en vente le 28 décembre 1785, no 79) ; une autre, également plus petite, pour la *Bergère (fig. 3)* et que nous ne connaissons que par la photographie, ce qui nous oblige à réserver notre jugement, appartient au Robert Hull Fleming Museum à Burlington (The University of Vermont).


fig. 1. *Bergère*,
Paris, coll. privée


fig. 2. *Jardinière*,
Paris, coll. privée


fig. 3. *Bergère*,
Burlington, Robert Hull Fleming Museum



On ignore à peu près tout sur l'origine première des quatre panneaux aujourd'hui à Detroit. Personne, cependant, n'a mis en doute leur attribution et tout le monde s'accorde à les dater des débuts de Fragonard alors que l'artiste travaillait dans l'atelier de Boucher. Portalis, qui les fit connaître (1902), va jusqu'à écrire que « Boucher surchargé [de travail], désireux aussi d'être utile à son meilleur élève », lui cède la commande de ces tableaux.

On peut rapprocher les panneaux de Detroit de trois tableaux que nous exposons ici (nos 5 à 7) et aussi de la *Jardinière* et de la *Vendangeuse* de l'ancienne collection Mc Cormick de Chicago (cat. exp. Tokyo, 1980, nos 7 et 8, ill. ; *fig. 4* et *5*), comme de la *Jardinière,* plus justement appelée les *Délices maternelles,* aujourd'hui à Indianapolis (cat. exp. Atlanta, 1983-84, no 49, ill. ; *fig. 6*). On remarquera par parenthèse que ce tableau est de dimensions comparables à ceux de Detroit.

Œuvres décoratives, les tableaux de Detroit font allusion aux saisons, aux travaux des champs, aux joies de la maternité. Mais il serait vain d'y chercher un programme iconographique complexe. Encore très proches de Boucher, les quatre toiles de Detroit s'en distinguent par des couleurs moins artificielles, une exécution plus libre et avant tout une approche plus directe des modèles qui ne relèvent en rien du monde de la mythologie. Dès ses débuts, Fragonard nous séduit par la spontanéité de son art, teintée ici d'une note d'humour et par cette joie de vivre qui ne l'abandonnera que rarement.



fig. 4. *Jardinière,*
localisation actuelle inconnue



fig. 5. *Vendangeuse,*
localisation actuelle inconnue



fig. 6. *Les délices maternelles,*
Indianapolis, Museum of Art



2



3



4

5 Le colin-maillard

T. H. 117 ; L. 91,5 (sans doute légèrement coupé dans le haut)

Toledo, Toledo Museum of Art, Don Edward Drummond Libbey

Provenance
Vente du baron Baillet de S[aint-Julien], 21 juin 1784, n° 75 : « deux tableaux faisant pendant ; l'un représente un jeu de colin-maillard ; composition de quatre figures ; l'autre offre l'amusement de la balançoire avec même nombre de figures. Ces deux charmants tableaux sont gravés par Bauvarlet (*sic*) Haut. 78 pouc. Larg. 34.T » (H. 210,5 ; L. 92 ; vendus 500 livres à Le Brun) ; vente M[orel] (ou Morelle) et autres, 19 avril, repoussée au 3 mai 1786, n° 177, texte extrêmement voisin mais les dimensions (hauteur 42 pouces = 113,5 sur 33 = 89) correspondent approximativement à celles des tableaux de Toledo et de Lugano (vendus 852 livres à Joubert) ; vente après décès Duclos le jeune, 2 avril 1792, n° 98 (42 pouces sur 23 !). Coll. du comte de Sinéty, Paris, en 1889 ; coll. baron Nathaniel (avant 1902 selon Portalis, 1902) puis Alphonse puis Maurice de Rothschild à Vienne puis à Prégny (Suisse) ; [Rosenberg et Stiebel] ; acquis par Toledo en 1954.

Expositions
(les plus marquantes)
Londres, 1968, n° 229, pl. VI ;
Toledo-Chicago-Ottawa, 1975-76, n° 36, pl. 82.

Bibliographie
G. p. 331 ;
P. p. 15, 62, 273 ;
N. p. 150 ;
Réau, 1927, pp. 147-152, ill. p. 148 ;
R. p. 39, 158 ;
W. 47 fig. 31 ;
Watson, 1971, p. 80, ill. ;
W. et M. 53, ill. ;
Ananoff, 1976, II, sous le n° 315 ;
Cat. musée, 1976, pp. 59-60, pl. couleurs IX, pl. 203 ;
Posner, 1978, p. 561 ;
Slatkin, 1979, p. 123 ;
Posner, 1982, pp. 81-82 et fig. 10 p. 81 ;
Sutton 1980, 1987, p. 104.

Œuvres en rapport

Tableaux
Wildenstein (1960, nos 45 et 46) considère que les tableaux de la vente Saint-Julien en 1784 et ceux de la vente Morel deux ans plus tard se distinguent. Nous pensons, sans pouvoir en apporter la preuve, qu'il faut les confondre et que le premier catalogue donne de fausses dimensions pour ce qui est de leur hauteur.

Signalons cependant qu'il existait au château de Champ-de-Bataille (guide non daté dû au duc d'Harcourt, ill. p. 24) deux versions anciennes, de qualité honorable, des tableaux de Toledo et de Lugano *(fig. 1 et 2)*, cintrées dans le haut, dont les dimensions (H. 210 ; L. 82)



fig. 1. D'après Fragonard, *Colin-maillard*, autrefois château de Champ-de-Bataille



fig. 2. D'après Fragonard, *La bascule*, autrefois château de Champ-de-Bataille



fig. 3. Saint-Aubin (?), *Feuille d'études*, localisation actuelle inconnue



fig. 4. Couché et Dambrun d'après Fragonard, *La coquette fixée*, Paris, musée du Louvre, Cabinet des dessins, coll. Rothschild



fig. 5. Beauvarlet « d'après Boucher », *Colin-maillard*, Paris, musée du Louvre, Cabinet des dessins, coll. Rothschild



fig. 6. Beauvarlet « d'après Fragonard », *Colin-maillard*, Paris, coll. privée



correspondaient à celles des tableaux Saint-Julien (les deux œuvres faisaient partie d'une série de six toiles décoratives).

De celui de Toledo, on connaît de nombreuses copies d'après la gravure (musée du Petit Palais, Paris ; voir aussi Réau, 1927 et 1956, fig. 45 et p. 158 et les versions passées en vente depuis le début du siècle, souvent sous le nom de Boucher ; voir aussi pour le fond de boîtier d'une montre, conservée au Louvre, inspiré par la gravure, Cardinal, 1984, nº 126, ill. ; pour un vase en Sèvres des coll. royales anglaises, G. de Bellaigue, cat. exp. Londres, 1979-80, nº 46, ill. ; pour une boîte à priser, vente Londres, Christie's, 9 octobre 1962 ; pour un cache-pot en Sèvres, vente Versailles, 1er avril 1984 et pour une tapisserie (d'Aubusson ?), vente Fontainebleau, 12 octobre 1986).

Un *Colin-maillard,* en contre-partie du tableau de Toledo, a été vendu sous une double attribution à Boucher et à Fragonard, à Londres, chez Christie's, le 28 juin 1974, nº 119, ill. et publié par Ananoff, II, nº 315. Le même auteur a reproduit un dessin *(fig. 3)* attribué à Gabriel de Saint-Aubin, passé en vente toujours chez Christie's, le 28 mars 1972, nº 123, ill. qui copie le tableau ainsi qu'une version de la *Bascule* (dans le même sens que le tableau de Lugano) et deux autres compositions — la *Coquette fixée* (gravure de Couché et Dambrun *(fig. 4)* reproduite par Ananoff, II, nº 313 ; voir aussi W. 41) et un tableau intitulé *Pourquoi pas nous ?* — passées en vente à Londres chez Christie's, le 29 mars 1974, nº 76, ill. Le dessin porte l'inscription suivante « Vu chez remy 4 peintures par Mr boucher prfeur » (professeur) « et mr fragonard éleve qui ne les aime point. Remy dit que l'invention est de deshays 46 p × 70 p ». Le dessin et les quatre tableaux sont mis en doute par Posner (1978 et 1982) et Slatkin (1979).

Gravure
La gravure de Beauvarlet attribue tantôt la composition à Boucher *(fig. 5),* tantôt à Fragonard (*fig. 6* ; Roux, 1933, II, nº 31). Elle confirme en tout cas que le tableau de Toledo est coupé dans sa partie supérieure.

6 La bascule

T. H. 120 ; L. 94,5 (sans doute légèrement coupée dans le haut)

Lugano, collection Thyssen-Bornemisza

Provenance
Voir la notice précédente ; acquis par le baron Thyssen en 1956.

Expositions
(les plus marquantes)
Londres, 1968, nº 230, ill. en couleurs en couverture du cat. ;
Paris, 1982, nº 48, pl. 93 (notice par A. Rosenbaum).

Bibliographie
G. p. 331 ;
P. pp. 15, 62, 271-272 ;
N. p. 150 ;
R. p. 39, 158 ;
W. 48, fig. 32 ;
Wentzel, 1964, pp. 211-214, fig. 160 ;
Cat. musée (Sterling), 1969, nº 98, ill. ;
Ananoff, 1976, II, sous le nº 314 ;
W. et M. 54, ill. ;
Posner, 1978, p. 561 ;
Slatkin, 1979, p. 123.
Posner, 1982, pp. 81-82 et fig. 11 p. 81 ;
Sutton 1980, 1987, p. 104.

Œuvres en rapport
Tableaux
Voir la notice précédente.
Les copies sont nombreuses. Citons, pour nous limiter aux musées, celles du Petit Palais à Paris et du musée de Bordeaux. Citons encore celle qui a donné lieu à une monographie de Camille Mauclair (non datée, sans doute 1929).
Pour un vase et un cache-pot en Sèvres, voir la notice précédente.
Gravure
La gravure de Jacques-Firmin Beauvarlet donnant la paternité de la composition à Boucher *(fig. 1 ;* Roux, 1933, II, nº 30*)* est antérieure à celle en créditant Fragonard *(fig. 2).* Celle-ci porte la date de 1760.



fig. 1. Beauvarlet « d'après Boucher », *La bascule,* Paris, musée du Louvre, Cabinet des dessins, coll. Rothschild



fig. 2. Beauvarlet « d'après Fragonard », *La bascule,* Paris, musée du Louvre, Cabinet des dessins, coll. Rothschild

Plusieurs raisons militent en faveur de l'attribution à Fragonard de ces deux tableaux aujourd'hui malencontreusement séparés : les ventes du XVIIIe siècle, les gravures de Beauvarlet, leur style.

Les deux toiles passent en vente à trois reprises au XVIIIe siècle. Qu'il ait ou non existé d'autres versions autographes de ces deux compositions, un point est certain : elles ont été coupées dans leur partie supérieure. Les gravures de Beauvarlet — nous leur empruntons les titres des deux tableaux — le prouvent.

Celles-ci ont un double intérêt. D'une part, la *Bascule* est datée 1760. À ce moment, Fragonard est en Italie depuis quatre ans. Son tableau est donc antérieur à son départ en 1756. D'autre part, avant d'être gravées comme d'après

