

Galerie Hubert Duchemin

Jean Honoré Fragonard

(Grasse 1732-1806 Paris)



Le Verrou ovale

La genèse d'un tableau iconique

J e a n H o n o r é
Fragonard

(Grasse 1732-1806 Paris)

Le Verrou ovale

La genèse d'un tableau iconique

Catalogue
Sarah Catala

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



REMERCIEMENTS

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

Victoire Annezo, Marie Bachelot, Joseph Baillio,
Matthieu de Baysier, Antoine Béchet et son équipe,
Julian Bondroit, Maylis de Cacqueray,
David Champion, Jean-Pierre Cuzin, Marie Dary,
Florence Delteil, Bruno Desmarest, Miriam Di Penta,
Ambroise et Hortense Duchemin,
Pierre Étienne, Éric Fallas, Jane MacAvock,
Benjamin Peronnet, Marie Pingaud,
Stéphane Pinta, Xavier Robert-Mondain,
Nicolas Schwed, Carola Scisci, le studio Sebert,
Sylvie Tailland, Éric et Hubert Turquin, Nicolas Villard,
Guy et Vanessa Wildenstein.

Relecture : Sylvie Tailland

Traduction : Jane MacAvock / Hortense Duchemin sur notre site
www.hubertduchemin.com (rubrique publications)

© Galerie Hubert Duchemin, Paris, 2025.

Ceux qui nous connaissent savent que nous militons pour le partage des regards, des savoirs, historiques ou scientifiques. Voilà huit ans que nous regardons et étudions ce tableautin auquel nous avons cru dès la première seconde, dès que son propriétaire nous l'a sorti d'un tiroir de son domicile parisien. À l'époque, les amis chers à qui nous l'avions montré ne partageaient pas tous notre enthousiasme. Il est vrai que le format, réduit et ovale, obligeait à une lecture différente, même si les fulgurances et les couleurs propres à l'artiste étaient bien présentes.

Or c'est la science, que les recherches archivistiques sont venues étayer, et l'étude de Sarah Catala sceller, qui a fait basculer les regards. En effet, c'est le dessin sous-jacent, au trait repassé, tendu et aux lignes d'un toucher comme électrique, imparable, du divin Frago, révélé par la réflectographie infrarouge et confirmé par les analyses de pigments en tous points comparables à ceux utilisés par l'artiste, qui nous dévoilera le dessus et nous conduira à la présente exposition. Certains éléments apparus, comme le dossier renversé ou le tableau accroché au mur – ne pouvant être connus que du peintre ayant conçu la composition –, conforteront notre première intuition.

Lorsqu'en 1974 Pierre Rosenberg, soutenu par le président Giscard d'Estaing, décidait de faire entrer au Louvre la version finale du *Verrou*, de grandes et vives interrogations surgirent dans le public, interdit devant cette technique fondue, moelleuse et cotonneuse, si contraire au Fragonard de feu qu'il connaissait.

Aujourd'hui, nous vous proposons de faire le chemin inverse en vous présentant cette esquisse à l'écriture fouettée et zébrée, à l'échelle d'une miniature...

J'aimerais chaleureusement remercier :

Sarah Catala pour la clarté et l'efficacité de son essai.

Maxime Georges Métraux pour ses recherches capitales sur la provenance, appuyées par les très savants conseils de Xavier Robert-Mondin.

Art in Lab pour la qualité des images déterminantes qu'Estelle Itié et Ilenia Cassan nous ont fournies.

Amélie du Closel pour la conception, impeccable et élégante, du catalogue.

Marie-Caroline Le Guen, qui a réuni la première, avec clarté et exhaustivité, tous les éléments nécessaires à la compréhension de notre petit *Verrou*..

Hubert Duchemin



Jean Honoré Fragonard

(Grasse 1732-1806 Paris)

Le Verrou ovale

vers 1769-1770,

pinceau et huile, graphite sur
papier vergé, préparé et marouflé
sur carton ; tracé au compas,

8,5 x 11,3 cm (illustré en taille réelle).

Inscription apocryphe, en
bas à gauche : « Lawrence
coll » (voir détail p. 35).

Provenance :

Collection Lawrence Guérin
(peut-être Joseph Laurent
Guérin de Tencin)¹, Paris.

Sa vente, Paris, hôtel des ventes
mobilières, 16, rue des Jeûneurs, *Rare
et précieuse collection d'objets d'art,
curiosités, tableaux et miniatures
provenant du cabinet d'un de nos
amateurs les plus distingués* [collection
Lawrence Guérin], M^e Ridel assisté
des experts Simonet et Manheim,
14-17 avril 1845, lot n° 321.

Collection Clermont-Tonnerre
(selon le cat. exp. de Berne, 1954).

Collection privée.

Exposition :

Fragonard, François Daulte dir.,
(cat. exp., Berne, musée des Beaux-
Arts, 13 juin-29 août 1954), Berne,
Rösch, Vogt and Co, 1954, n° 103 :
« Le Verrou. Esquisse pour le tableau,
connue par la gravure de Blot.
Huile et gouache sur papier collé
sur carton, H. 0,111 ; L. 0,082 ».

Bibliographie :

Alexandre Ananoff, *L'Œuvre
dessiné de Jean-Honoré Fragonard
(1732-1806), catalogue raisonné*,
Paris, F. de Nobele, 1970, tome IV,
n° 2006, p. 45 : « Le Verrou.
H. 0 m 111 - L. 0 m 082. Huile et
gouache marouflé sur carton. »

Isabelle Compin et Pierre Rosenberg,
« Quatre nouveaux Fragonard
au Louvre », *La Revue du
Louvre*, 4-5, 1974, note 50, p. 272
(anonyme d'après Fragonard).

Fragonard, dir. Pierre Rosenberg
(cat. exp., Paris, galeries nationales
du Grand Palais, 24 septembre 1987-
4 janvier 1988 ; New York,
The Metropolitan Museum
of Art, 2 février-8 mai 1988),
Paris, RMN, 1987, p. 481.

1. L'historien de l'art Maxime Georges Métraux et le
généalogiste Xavier Robert-Mondin ont émis l'hypothèse
que Lawrence Guérin soit le prête-nom de la vente de
1845, car l'adresse fournie est alors le 342, rue Saint-
Honoré à Paris, où vit le docteur Laurent Guérin de
Tencin. La liste des documents d'archives et des articles
de journaux qu'ils ont consultés m'a été transmise en
décembre 2024. Je les en remercie vivement (voir à ce
sujet l'analyse sur la provenance, pp. 32-33).



ill. 1 : Jean Honoré Fragonard, *Le Verrou*, vers 1777-1778, huile sur toile, 74 x 94 cm, Paris, musée du Louvre.

Un intérieur d'appartement dans lequel sont un jeune homme et une jeune fille, celui-ci fermant le verrou de la porte, l'autre s'efforçant de l'en empêcher. La scène se passe auprès d'un lit dont le désordre indique le reste du sujet².

C'est ainsi que le célèbre tableau du Louvre, *Le Verrou*, est décrit dans le catalogue de la vente du marquis de Véri en 1785, où il figure accompagné de son pendant, *L'Adoration des bergers* (ill. 1 et 2)³. Érigé tantôt en icône de la peinture française, tantôt en image archétypale du désir, *Le Verrou* a suscité une abondante littérature sur l'iconographie libertine ainsi que sur l'exploration des dynamiques charnelles et amoureuses, dans laquelle son ambiguïté, sinon sa violence, ont été longuement

2. « Un Tableau du même mérite que le précédent, et d'un sujet tout opposé ; il est connu & gravé sous le titre du *Verrou* : il représente un intérieur d'appartement dans lequel sont un jeune homme & une jeune fille, celui-ci fermant le verrou de la porte, l'autre s'efforçant de l'en empêcher. La scène se passe auprès d'un lit dont le désordre indique le reste du sujet. Rien de plus ingénieux & de plus gai que ce Tableau, & rien de plus satisfaisant que la manière dont il est rendu ; cet habile Artiste a placé le groupe des deux figures sous le principal effet de lumière, et dans des attitudes si gracieuses et si piquantes à la fois, qu'il est impossible de rien perdre de l'intention : toutes les parties de l'ensemble sont également achevées & pleines de chaleur jusque dans la plus précieuse exécution ; il doit être bien peu de personnes que de pareils Tableaux ne séduisent, & qui n'en conçoivent une grande idée des progrès de notre École. Sur toile, Hauteur 27 pouces, largeur 34 pouces. » Description de la vente posthume de la collection du marquis Louis-Gabriel de Véri, 12 décembre 1785, lot 37.

3. Ce dernier a été offert au musée du Louvre en 1988, rejoignant ainsi *Le Verrou* qui y était déjà conservé depuis quatorze ans. Voir la bibliographie détaillée et antérieure dans *Fragonard amoureux, galant et libertin*, dir. Guillaume Faroult et al. (cat. exp., Paris, musée du Luxembourg, 16 septembre 2015-24 janvier 2016), Paris, RMN, 2015, cat. 72.



ill. 2 : Jean Honoré Fragonard, *Adoration des bergers*, vers 1777, huile sur toile, 73 x 93 cm, Paris, musée du Louvre.

discutées⁴. En 2015, Guillaume Faroult organisait une exposition intitulée « Fragonard amoureux, galant et libertin », dont le riche catalogue rappelait le contexte socioculturel des rapports asymétriques entre hommes et femmes : « Jean-Jacques Rousseau et les traités médicaux assurent que la résistance féminine est un leurre de la nature indispensable pour stimuler le désir de l'homme⁵. » Au-delà des thèmes de l'amour, de la sexualité et du consentement débattus à juste titre par des historiens de l'art comme Mary Sheriff⁶, rares sont ceux qui, à l'instar d'Isabelle Compin et de Pierre Rosenberg en 1974 puis

de Guillaume Faroult en 2008, ont étudié *Le Verrou* en analysant le processus créatif de la composition⁷ et en le rapprochant d'un dessin du maître réalisé vers 1769-1770, provenant de la vente Varanchan de Saint-Geniès de 1777 et localisé pour la dernière fois dans la collection d'Edmond de Rothschild⁸ (ill. 3). À ce dessin s'ajoutent une esquisse peinte conservée au Louvre Abu Dhabi (ill. 4) et plusieurs gravures d'après le

7. Guillaume Faroult, *Le Verrou. Jean Honoré Fragonard*, Paris, musée du Louvre/RMN, 2007.

8. Fragonard, qui fut habilement pastiché de son vivant, rédigea le 7 juillet 1789, au verso de ce dessin, un certificat afin de garantir son authenticité (tout comme il le fit également pour son pendant, *L'Armoire*), à la demande de l'amateur qui l'avait acheté à la vente Varanchan de Saint-Geniès les 29-31 décembre 1777 (n° 61). Voir à ce sujet, Pierre Rosenberg, *Du dessin au tableau : Poussin, Watteau, Fragonard, David & Ingres*, Paris, Gallimard, 2001, pp. 130-131, n° 165 et 166 (repr.) ; Philippe Alasseur, « Varanchan, collectionneur d'art au XVIII^e siècle : tentative d'identification. Sa vente du 29 au 31 décembre 1777 » *Les Cahiers d'histoire de l'art*, n° 10, 2012, p. 110.

4. *Ibid.*, p. 210.

5. *Ibid.*, pp. 164 et 254.

6. Voir l'essai de Mary D. Sheriff, « Aux prises avec le désir », dans *Fragonard amoureux, galant et libertin*, op. cit., pp. 41-46.

tableau⁹. Malgré ces connaissances, il manquait la peinture commentée ici pour apprécier pleinement la longue élaboration du fameux *Verrou*.

Peu connu du public comme des spécialistes, ce petit *Verrou* est une composition contenue dans un cercle interrompu par les bords du carton, lui donnant l'allure d'un ovale. Il a été exposé à Berne en 1954, avant d'être mentionné par Pierre Rosenberg en 1974 et en 1987 parmi les œuvres en rapport avec le grand *Verrou* (74 x 94 cm)¹⁰. Sa réapparition soulève de nombreuses questions. Comment cette composition a-t-elle été réalisée ? Quels sont ses liens avec *Le Verrou* du Louvre ? Quelle est sa singularité matérielle ? Quand a-t-elle été exécutée ? Qu'est-ce que ce *Verrou* ceint dans un cercle révèle du processus créatif de Fragonard ? Et quelle est sa place dans le corpus du maître ? L'œuvre a été si peu commentée par le passé qu'il convient de la décrire sous tous ses aspects, quitte à y passer plus de temps qu'il n'en a fallu à Fragonard pour la peindre.

L'étude du *Verrou* ovale est l'occasion de rappeler les enjeux du sujet choisi par Fragonard, mais aussi et surtout de formuler l'hypothèse d'une chronologie des scènes dessinées et peintes du célèbre tableau du Louvre. Les spécialistes du dessin, tels que Marie-Anne Dupuy-Vachey, Perrin Stein et Eunice Williams¹¹, ont apporté des éclaircissements précieux sur la lente gestation des compositions chez Fragonard. Pour *Le Verrou*, ce processus est marqué par des jaillissements d'idées dessinées, reprises, répétées, transposées en peinture, abandonnées puis réactivées sur une période d'environ vingt ans. À lui seul, le petit *Verrou* offre une immersion dans l'atelier de Fragonard, artiste fusionnant constamment son activité de peintre avec celle de dessinateur. Son analyse matérielle nous aide à mieux cerner les caractéristiques techniques et stylistiques de cette œuvre singulière, à la fois variation d'après un dessin et modèle servant à la reformulation d'un tableau qui compte parmi les plus ambigus de la peinture française du XVIII^e siècle.

9. Tous ont été analysés et publiés par Isabelle Compin et Pierre Rosenberg, Jean-Pierre Cuzin et Guillaume Faroult.

10. Voir les références bibliographiques en introduction de cette étude, dont la citation extraite de l'article de 1974 : « [...] une autre, plus intéressante, dans le sens de l'original, inscrite dans un ovale (projet de miniature ?), papier sur carton, 11 x 8 cm, ancienne collection Clermont-Tonnerre, montrée à l'exposition *Fragonard* de Berne en 1954, n° 103, et dont l'Institut Courtauld possède une photographie (Gernsheim 14615) ».

11. Voir leurs contributions et notices d'œuvres dans *Fragonard, Drawing Triumphant*, dir. Perrin Stein (cat. exp., New York, The Metropolitan Museum of Art, 6 octobre 2016-8 janvier 2017), New Haven, Yale University Press/The MET, 2016.



ill. 3 : Jean Honoré Fragonard, *Le Verrou*, vers 1765-1769, plume et encre brune, lavis brun et graphite sur papier vergé, environ 25,2 x 37,8 cm, localisation actuelle inconnue (ancienne collection Edmond de Rothschild).

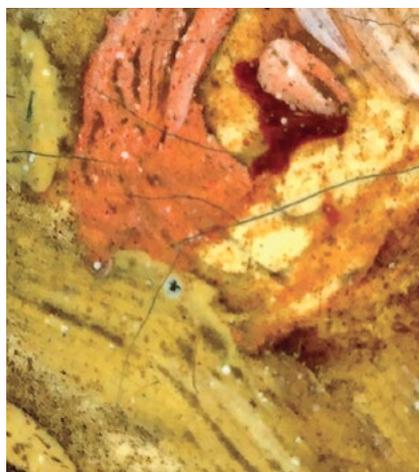


ill. 4 : Jean Honoré Fragonard, *Le Verrou*, vers 1774-1778, huile sur bois, 26 x 32 cm, Abu Dhabi, Le Louvre Abu Dhabi.

Le Verrou ovale, le dessin dans la peinture

Les qualités du *Verrou ovale* sont nombreuses, à commencer par son excellent état de conservation, qui en facilite l'étude matérielle. Celle-ci inclut l'analyse du support ainsi que des techniques et outils employés par Fragonard. Pour cela, la galerie Hubert Duchemin et moi-même avons collaboré avec Ilenia Cassan et Estelle Itié d'Art in Lab, un laboratoire spécialisé en analyses techniques et en imagerie multispectrale dans le domaine de l'art¹². Ce travail nous a permis de dépasser l'examen traditionnel à l'œil nu, qui demeure bien sûr indispensable, pour étudier l'œuvre en détail grâce à l'ingénierie technique¹³.

Le *Verrou ovale* a été peint au pinceau et à l'huile sur un dessin préparatoire au graphite, rapidement jeté sur un papier vergé, marouflé sur un carton épais au format paysage. Les dimensions de ce dernier, 8 centimètres de hauteur sur 11 de largeur, ont contraint Fragonard à circonscrire sa composition dans un cercle dont les contours supérieurs et inférieurs restent incomplets.



ill. 5 : *Le Verrou ovale*, détail avec le trou de compas au centre.

L'étroitesse du format et la hâte coutumière du peintre l'ont sans doute obligé à reprendre son cercle au compas, comme le suggèrent les tracés débordants visibles dans la partie basse du carton¹⁴. Cependant, l'artiste a définitivement fixé le centre de sa composition en positionnant la pointe du compas à la hauteur de la taille de la femme, précisément sous son bras gauche (ill. 5). Ce tracé stabilise la future composition. Il renseigne aussi sur les pratiques de Fragonard, car le papier a été préparé par une couche



ill. 6 : *Le Verrou ovale*, réflectographie infrarouge.

de blanc crème avant d'être marouflé sur le carton¹⁵. Les recherches récentes sur l'approvisionnement des supports et des matériaux invitent à penser que le peintre a probablement acheté un support prêt à l'emploi auprès d'un marchand¹⁶.

À l'intérieur du cercle, Fragonard a composé à l'aide d'un porte-mine

muni d'un bâton de graphite. Des lignes grises sont visibles à l'œil nu, notamment au niveau de la tête de l'homme et des pieds des deux personnages. D'autres apparaissent sur la réflectographie infrarouge¹⁷ (ill. 6 et pp. 46-47). Le redoublement des traits en boucles, sans lever l'outil par endroits, témoigne de la

15. Cette couche crème sur les bords prouve que le papier a été préalablement préparé avant d'être marouflé.

16. On peut envisager deux hypothèses : soit le papier a été préparé par Fragonard, soit il l'a été par un fournisseur. Il faudrait pouvoir comparer la matérialité des huiles sur papier marouflé de Fragonard pour comprendre les choix de ce dernier.

17. Cette technique permet de détecter la présence du carbone mais l'image photographique est à traiter avec prudence, car la matière peut être masquée par le caractère réfléchissant de la couleur blanche. Pire, les traits peuvent être confondus avec la texture du papier (relief, vergeures et pontuseaux), ce que nous avons pu écarter en comparant la réflectographie infrarouge avec les photographies prises en lumière rasante et l'imagerie au microscope réalisée par Art in Lab.

14. « Des tracés débordants sont visibles en partie basse », p. 2 du rapport établi par Art in Lab.

12. Elles ont procédé à un examen grâce à des images obtenues par réflectographie infrarouge, microscope numérique et photographie en lumière rasante.

13. L'imagerie multispectrale permet de générer des images en très haute résolution.



ill. 7 : *Le Verrou ovale* (détail),
réflectographie
infrarouge.

vivacité de réflexion et d'exécution du peintre (ill. 7). La tête de l'homme illustre parfaitement la manière de dessiner de Fragonard, dont le trait repasse plusieurs fois sur une même ligne¹⁸. L'artiste s'attarde sur les jambes et le bassin de l'homme,

tandis qu'il ébauche la femme d'un trait ondoyant, soulignant le port rejeté en arrière de son cou et de sa tête, et esquisse les contours du lit, du tabouret ainsi que de la porte. Si ces éléments se retrouvent dans *Le Verrou* du Louvre, d'autres, plus difficiles à discerner en raison de la petite échelle, diffèrent, comme le tracé d'une forme rectangulaire évoquant un tableau, qui n'a pas été complété lors de l'étape de reprise à l'huile. Dans la partie basse de la

composition, deux traits arrondis suggèrent la présence d'un objet que l'on identifie au fauteuil renversé visible sur le tableau du Louvre. Parmi les méthodes de travail privilégiées par Fragonard, l'esquisse préparatoire au graphite semble avoir sa préférence, aussi bien pour jeter ses idées sur le papier que pour anticiper les gestes du pinceau chargé de peinture.

Pour l'exécution de la couche picturale, Fragonard se montre fidèle à ses habitudes puisqu'il reprend l'esquisse librement. À l'aide d'un pinceau pointu très fin, il ajuste les contours du graphite avec une rapidité et une sûreté de la main remarquables. Il commence par travailler une matière fluide aux tonalités ocre pour fixer l'attitude du couple, définir la forme du rideau, qu'il élargit, puis celle du lit, avant de poser les ombres. Ensuite, au moyen d'une matière noire moins fluide, il figure l'ombre artificielle projetée au-dessus de la femme et celle plus naturelle qui découpe le flanc de l'homme. Les cheveux de ce dernier sont peints à l'essence, signe de l'intérêt du peintre pour les mixtures de matières. Les tons bruns signalent le sol et les pieds d'un ployant, dont l'assise est suggérée d'un seul coup de pinceau chargé de bleu de Prusse. Fragonard ajoute un

objet en contre-champ au sol, que la comparaison avec *Le Verrou* du Louvre permet d'identifier comme un éventail. Au-delà des bords de la composition, il se livre à quelques essais de palette, à l'exemple de la touche de rouge en haut à gauche du carton. Plus régulièrement, il essuie son pinceau avant de compléter la surface, qu'il rythme avec des empâtements brun clair, rouges et roses, renforçant les contours des formes ou soulignant les yeux et les bouches des personnages, ainsi que les doigts tendus vers le verrou et les talons relevés de l'homme. Les mêmes tons sont utilisés pour le rideau du lit, travaillé avec un pinceau plus large. Viennent ensuite les touches de jaune de Naples sur la robe, qui zigzaguent sur le lit avant de s'étirer et de se rassembler en plis désordonnés au niveau du bassin de la femme. Autour du bras de cette dernière, la matière semble s'enrouler pour figurer les manches retroussées. Quelques touches grises traduisent les plis froissés de la culotte de l'homme et définissent les jambes déséquilibrées de la femme, dont le mouvement de saillie du genou se répète sur l'angle du lit : ce sont les fameux « ricochets de reflets, demi-teintes mouvantes, d'une complexité et d'une richesse infinies¹⁹ » décrits par

18. Nous nous attarderons sur cette manière plus loin. Cependant, à titre de comparaison, nous pensons à la feuille rassemblant des *Esquisses de portraits* (ill. 9) et les petits croquis conservés au musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon (repr. dans Claudine Lebrun-Jouve et Pierre Rosenberg, *Les Fragonard de Besançon*, Milan, 5 continents, 2006, cat. 62 et 62bis).

19. Jean-Pierre Cuzin, *Fragonard. Vie et œuvre*, Paris, Vilo, 1987, p. 118.

Jean-Pierre Cuzin. Enfin, le pinceau chargé de blanc de plomb unifie le couple, avançant rapidement sur le corps de l'homme pour rendre le relâchement de sa chemise entrouverte et, dans un geste tout aussi nerveux, le désordre de l'oreiller. Pris dans son élan, Fragonard ajoute une virgule de blanc sur le front de la femme, accrochant la lumière et traduisant, de façon prodigieuse, la vaine résistance face à la détermination de l'homme. Analysant les fameux portraits peints communément nommés les *Figures de fantaisie*, Jean-Pierre Cuzin a relevé avec justesse que « l'impulsivité de Fragonard n'est qu'apparente, et sa fureur bien calculée²⁰ ». C'est la même explosion de touches colorées, jetées avec fougue, sinon fureur, qui est à l'œuvre dans notre composition.

Toute la complexité du *Verrou ovale* réside dans le contraste entre la modestie de son format et la richesse de son élaboration, de ses intentions et des fonctions que Fragonard lui a assignées au fil du temps. D'un point de vue ontologique, le support en papier associé au tracé au graphite définit *Le Verrou ovale* comme un dessin. Cependant, le travail à l'huile qui recouvre ce dessin le classe parmi

les peintures. Faut-il privilégier l'une ou l'autre approche ? Fragonard défiant constamment les catégories, il serait plus juste de considérer l'œuvre à la fois comme un dessin et une peinture. Les deux médiums, en effet, sont ici indissociables. Le dessin au graphite remplit une fonction préparatoire dans le sens le plus traditionnel : il fixe les grandes lignes de la composition. Mais il anticipe également les futurs gestes de l'artiste travaillant la matière picturale avec rapidité et précision sur un format réduit. Fragonard a probablement cela à l'esprit, peut-être plus intuitivement que consciemment²¹, lorsqu'il trace en quelques minutes de grandes boucles continues au graphite pour esquisser les têtes et les jambes des personnages, le coussin et l'angle du lit. Le support en papier permet au pinceau de glisser sur la surface sans risquer de faire des barbes. Plus qu'une simple mise en couleur offrant les clefs de lecture de l'œuvre, les empâtements à l'huile expriment les sentiments des personnages et le désordre qui règne dans la pièce.

21. Nous rejoignons Jean-Pierre Cuzin quant à la « fureur bien calculée ». À force de travail et d'expérimentations, Fragonard maîtrise son geste, sa touche empâtée et les frottis bien visibles qui deviennent véritablement sa signature. Voir Charlotte Guichard, *La Griffure du peintre. La valeur de l'art (1730-1820)*, Paris, Seuil, 2018, p. 140.

20. *Ibid.*, p. 118.

Autour de 1770, la liberté d'inventer

Pour comprendre le rôle du *Verrou ovale* dans l'œuvre de Fragonard, il est nécessaire de proposer des hypothèses de datation. Jean-Pierre Cuzin a déjà souligné que les dessins sur le thème du *Verrou* avaient été conçus de manière autonome, avant d'être reformulés bien plus tard pour la peinture du marquis de Véri²². Le dessin sous-jacent du *Verrou ovale* nous semble fournir un premier indice de datation, tant son écriture tourbillonnante rappelle la manière de Fragonard au tournant des années 1760 et 1770. La comparaison avec des dessins du peintre représentant des dortoirs féminins, tels que *Le Lever*,

Les Pétards ou *Les Jets d'eau* (ill. 8)²³, révèle ainsi une parenté dans la vivacité d'une graphie au service du rendu des matières. Réalisées vers 1763-1765, ces feuilles montrent des intérieurs richement décorés et animés de femmes dévêtues, évoluant autour de lits à baldaquin aux rideaux entrouverts sur des matelas épais recouverts de draps défaits et de coussins rebondis. Les jeux de drapés sont ici essentiels, car ils traduisent le désordre du mobilier et favorisent l'exhibition des corps féminins. Fragonard joue déjà sur les échos entre le textile bouffant de la literie et les chairs voluptueuses

23. Respectivement conservés à Washington, The National Gallery of Art, inv. 1963.15.10 ; Boston, Museum of Fine Arts, inv. 44.815 ; Williamstown, The Clark Art Institute, inv. 1955.1967. Voir les commentaires de Marie-Anne Dupuy-Vachey dans *Fragonard amoureux, galant et libertin*, op. cit., cat. 46, 48 et 49.

22. Jean-Pierre Cuzin, *Fragonard. Vie et œuvre*, op. cit., p. 179.



ill. 8 : Jean Honoré Fragonard, *Les Pétards*, vers 1763-1765, lavis brun, pierre noire sur papier vergé, 262 x 380 mm, Boston, Museum of Fine Arts.

des femmes, ouvrant la voie à un anthropomorphisme des accessoires esquissé dans *Le Verrou ovale* et pleinement assumé dans *Le Verrou* du Louvre²⁴. Le travail des matières amorcé dans ces scènes licencieuses de dortoirs invite à affiner la datation du dessin « Rothschild » du *Verrou* en la situant ultérieurement, soit après 1765 (ill. 3), une hypothèse que conforte la souplesse du tracé à la plume et au lavis²⁵. Il semble que Fragonard ait souhaité réinterpréter ce dessin, comme une variation, pour exécuter le *Verrou ovale*. Nous proposons de le dater vers 1769-1770, car sa manière, sa vivacité et son sujet correspondent à un moment particulier d'expérimentations picturales de la carrière de Fragonard.

Le tracé au graphite du *Verrou ovale*, caractérisé par un redoublement des traits, appelle inmanquablement la comparaison avec la feuille rassemblant des *Esquisses de portraits* (ill. 9) identifiée par



ill. 9 : Jean Honoré Fragonard, *Esquisses de portraits* (détail), vers 1769-1770, plume et encre brune, pierre noire sur papier vergé, 235 x 350 mm, Saint-Cloud, musée du Grand Siècle, collection Pierre Rosenberg.

24. Daniel Arasse avait relevé les allusions corporelles et sexuelles sur la peinture du Louvre, comme les plis du rideau à gauche évoquant le sexe masculin, les plis écartés à l'arrière-plan suggérant le sexe féminin, les angles du coussin redressés comme une poitrine féminine et l'angle du lit ressemblant à un genou plié recouvert d'un drap blanc. Voir Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, Paris, Gallimard, 2006, p. 318.

25. À noter que le dessin Rothschild partage également le même format du papier : 25 cm de hauteur sur 38 cm de largeur environ. Mais nous ne savons pas s'ils sont également exécutés sur un papier produit par D&C Blauw, régulièrement employé par Fragonard et son collègue Hubert Robert.



ill. 10 : Jean Honoré Fragonard, *Saint Phar s'échappant par la fenêtre de la chambre d'Aline*, vers 1770-1775, lavis brun et graphite sur papier vergé, 225 x 168 mm, collection privée.

Hubert Duchemin et publiée par Carole Blumenfeld en 2013²⁶. Dans son ouvrage, l'historienne rappelle la « formidable économie de moyens²⁷ » avec laquelle Fragonard avait suggéré ses figures. C'est justement ce tracé elliptique, repassé, formant des têtes semblables à des blocs de pierre, que l'on retrouve sur la feuille conservée au musée du Grand Siècle et sur le *Verrou* ovale. Cette ligne est rapide et revient sur elle-même ; elle exclut le recours aux lignes brisées ou

26. Carole Blumenfeld, *Une facétie de Fragonard. Les révélations d'un dessin retrouvé*, Paris, Gourcuff Gradenigo, 2013.

27. *Ibid.*, p. 11.

saccadées, adoptées ultérieurement par Fragonard²⁸. Datée de 1769-1770, la feuille du musée du Grand Siècle fournit une indication chronologique qui encourage le rapprochement avec la courte série de dessins inspirés par le conte *Aline, reine de Golconde*, publié par le chevalier de Boufflers en 1761²⁹. Selon Marie-Anne Dupuy-Vachey, ces scènes de petits formats ont été réalisées vers 1770-1775³⁰, mais une datation plus resserrée, allant de 1773, l'année du séjour du peintre aux Pays-Bas, en Italie et en Allemagne, à l'automne 1774, pourrait être envisagée³¹. Quoi qu'il en soit, le trait léger et délié ainsi que certains détails frappent par leurs similitudes, notamment le corps étiré ou les pieds tendus de l'homme fermant le verrou et de celui s'échappant par la fenêtre d'une chambre (ill. 10). Enfin, l'esquisse au graphite, non suivie lors de la reprise au pinceau, témoigne d'une recherche constante de mouvement, présente dans *Le Verrou* ovale mais plus libre dans la série inspirée du conte *Aline, reine*

28. À l'exception de la série d'après l'Arioste. Fragonard modifie son écriture en fonction de l'expressivité afin d'adapter sa manière au récit abordé.

29. Ils mesurent environ 22 centimètres de hauteur sur 16 centimètres de largeur. Voir les commentaires et illustrations dans *Fragonard, Drawing Triumphant*, op. cit., cat. 87-89.

30. Sur la base d'un échange avec Bill Pallot portant sur le style du mobilier. Voir Marie-Anne Dupuy-Vachey, *Fragonard, Drawing Triumphant*, op. cit., p. 251.

31. En effet, on peut se demander si Fragonard n'a pas interrompu la série à cause de ses voyages.

de Golconde. Cela pourrait être un indice de l'antériorité du *Verrou* ovale par rapport à cette série de dessins.

Si l'étude comparative du tracé au graphite suggère une datation autour de 1769-1770, celle du travail à l'huile se révèle plus difficile à déterminer, tant les exemples d'huile sur papier maroufflé sont rares dans l'œuvre de Fragonard. Cependant, la luminosité de la composition, recouverte de couleurs appliquées sans transition et dominées par des teintes chaudes, allant du beige au jaune doré et au rouge, évoque incontestablement la manière et la palette des *Figures de fantaisie*. Malgré des différences indéniables de format, Fragonard



travaille avec les mêmes petites touches d'empâtements épais. L'effet est particulièrement visible sur les plis des habits et des collerettes blanches brossés sur le *Portrait présumé de Louis-François Prault*³² et le *Portrait du duc de Beuvron* (ill. 11). Dans ces œuvres, de même que dans le *Portrait de la comtesse de Grave* appartenant à cette galerie de personnages³³, les modèles présentent un front balayé par des empâtements clairs qui captent la lumière, à l'instar de la femme du *Verrou* ovale.

32. Huile sur toile, 80 x 64 cm, Paris, musée du Louvre, inv. M.I. 1060. Voir le commentaire sur cette œuvre dans *Fragonard amoureux, galant et libertin*, op. cit., cat. 63.

33. Huile sur toile, 82 x 65 cm, Paris, musée du Louvre, inv. RF 1974-1.

ill. 11 : Jean Honoré Fragonard, *Portrait du duc de Beuvron*, vers 1769-1770, huile sur toile, 80 x 65 cm, Paris, musée du Louvre.



ill. 12 : Jean Honoré Fragonard, *La Jeune Fille aux petits chiens*, vers 1770, huile sur toile, 61 x 50 cm, collection Jeff Koons.

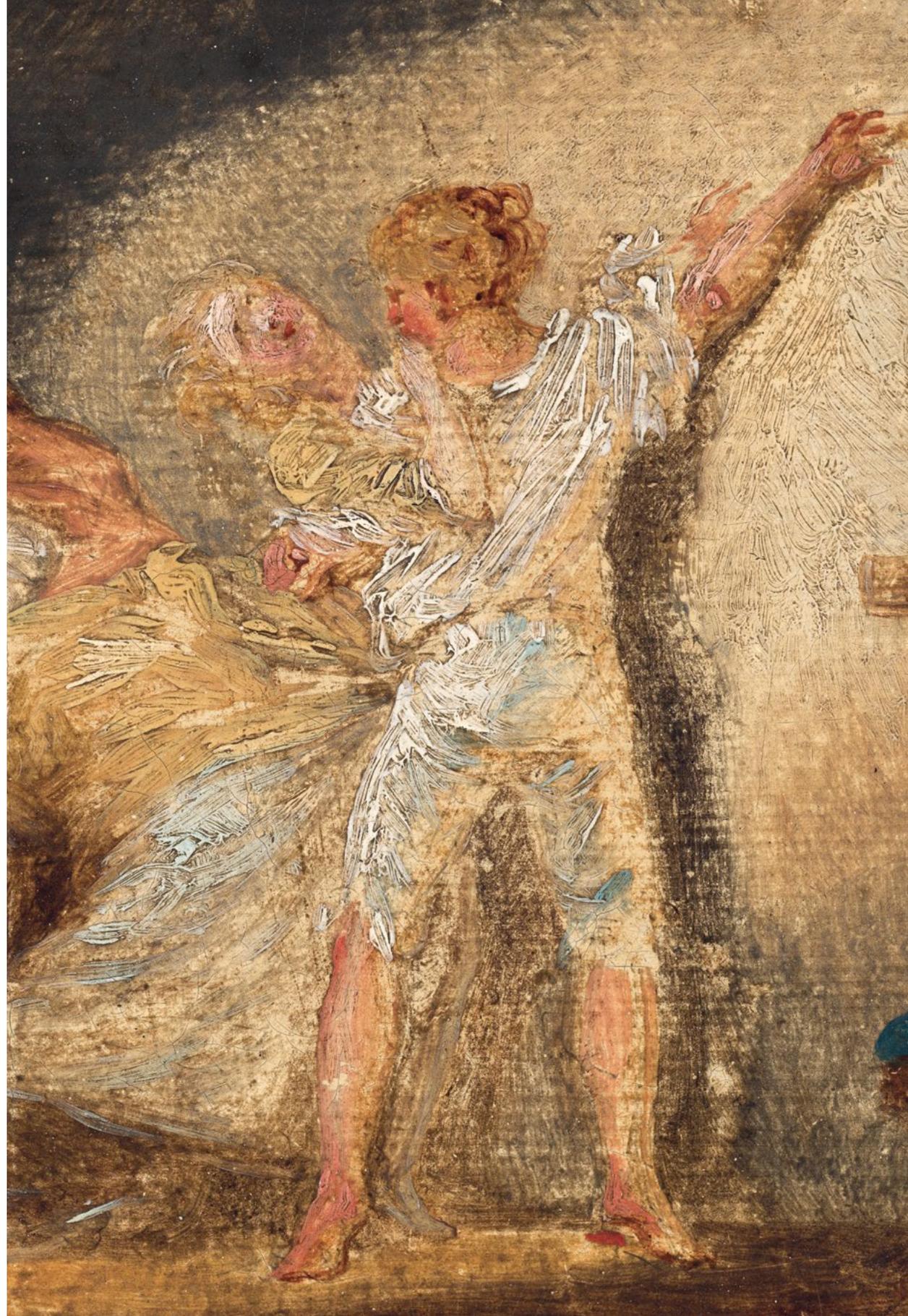


ill. 13 : Jean Honoré Fragonard, *Deux femmes sur un lit jouant avec deux chiens ou Le Lever*, vers 1770, huile sur toile, 74 x 59 cm, Los Angeles, collection de Lynda et Stewart Resnick.

Immédiatement après l'expérience picturale des *Figures de fantaisie*, Fragonard allonge ses touches et adopte plusieurs années durant une manière épaisse, tout aussi vive mais encore plus voluptueuse. Cet élément, combiné avec les hypothèses formulées plus haut, nous incite à situer l'exécution du *Verrou ovale* autour de 1769-1770. La petite peinture s'inscrit dans la série de toiles

à sujet amoureux, aux compositions très resserrées sur les personnages, que Fragonard développe dès 1770. On peut ainsi la rapprocher d'œuvres comme *La Jeune Fille aux petits chiens* (ill. 12) ou *Deux jeunes filles sur un lit jouant avec deux chiens*³⁴ (ill. 13) que dévoile un rideau épais.

34. Les deux œuvres, en collections privées, sont reproduites dans *Fragonard amoureux, galant et libertin*, op. cit., cat. 56-57.



Pierre-Antoine Baudouin : inspiration, émulation et dépassement

L'une des singularités du *Verrou* ovale consiste en l'usage d'un pinceau fin pour étaler la matière picturale, à la manière d'un miniaturiste ou d'un gouachiste. Or, durant la décennie 1760, Fragonard a côtoyé Pierre-Antoine Baudouin (1723-1769), illustrateur, miniaturiste et surtout gouachiste audacieux, dont les images libertines sont exposées au Salon. Guillaume Faroult a montré comment la proximité des deux hommes, née autour du peintre François Boucher (1703-1770), leur maître, va évoluer vers des sentiments amicaux lorsque les jeunes artistes partagent le même atelier, de 1765 à 1769³⁵. Pendant ces quatre années, tous deux vont travailler dans l'émulation, inspirés par les écrits de La Fontaine et nourris par l'univers littéraire libertin de Claude Crébillon, Jacques Rochette de la Morlière et Claude Godard d'Aucour³⁶.

Baudouin et Fragonard dialoguent à travers leurs compositions, mais en employant des techniques différentes. Par exemple, *La Résistance inutile*, réalisée à l'huile par Fragonard, fait écho à *L'Épouse indiscrète*, exécutée à la gouache par Baudouin et exposée au Salon de 1767 (ill. 14) ; et les échanges se poursuivent dans le domaine de la peinture à l'huile lorsqu'il s'agit de mettre en scène l'intimité d'un peintre et son modèle, thème hautement réflexif que les deux hommes traitent avec espièglerie. Ainsi, au *Modèle honnête* présenté par Baudouin au Salon de 1769 répond *Les Débutts du modèle honnête* de Fragonard³⁷ (ill. 15), un tableau que Guillaume Faroult propose de situer vers 1770, juste après le décès de Baudouin, survenu prématurément en décembre 1769. Pour le conservateur, en effet, « l'hommage au défunt est manifeste³⁸ » dans cette œuvre, que d'autres commentateurs ont rattachée au domaine de l'illustration³⁹, en raison de la légèreté du sujet et

du format ovale qui rappelle les vignettes gravées. Le rapprochement entre *Les Débutts du modèle honnête* et *Le Verrou* ovale montre des similitudes, tels le sujet érotique suggéré, la composition enfermée dans un format ovale et marquée par l'oblique des bras des hommes, la vue d'un intérieur fermé par un mur ou une toile couleur crème, la

présence d'un fauteuil ou d'un lit moelleux où s'amoncellent les plis des robes jaunes, ou encore la palette dominée par les tons beiges, jaunes et rouges pour *Le Verrou* et roses pour *Les Débutts du modèle honnête*. Dans ces deux œuvres, Fragonard se livre à un travail d'épure, ne retenant que les objets et les tons essentiels à l'action représentée. Le format



ill. 14 : Pierre-Antoine Baudouin, *L'Épouse indiscrète*, vers 1767-1769, gouache sur papier vergé, 300 x 270 mm, Paris, musée des Arts décoratifs.

35. Voir Guillaume Faroult, « Fragonard et Baudouin, l'école du libertinage », dans *Fragonard amoureux, galant et libertin*, op. cit., pp. 122-123.

36. *Ibid.*, pp. 26-27. Au sujet de l'inspiration des *Contes* et des *Fables* de La Fontaine dans la peinture de Fragonard et de Baudouin, voir, dans ce même ouvrage, Marie-Anne Dupuy-Vachey, pp. 100-116, et Guillaume Faroult, pp. 136, 138 et 142.

37. Voir Guillaume Faroult, *Fragonard amoureux, galant et libertin*, op. cit., cat. 40-41.

38. *Ibid.*, p. 142.

39. Notamment Marie-Anne Dupuy-Vachey dans *Fragonard amoureux, galant et libertin*, op. cit., cat. 24.



ill. 15 : Jean Honoré Fragonard, *Les Débuts du modèle honnête*, vers 1770, huile sur toile, 52 x 64 cm, Paris, musée Jacquemart-André.

26

étroit du *Verrou*, cependant, ne lui permet ni de jouer de l'ondulation des touches ni de nuancer les couleurs, le contraignant à l'efficacité dans le rendu des ombres, très contrastées.

Comme pour *Les Débuts du modèle honnête* (ill. 15), l'influence de Baudouin est manifeste dans *Le Verrou* ovale. Si elle est évidente dans le choix de sujets libertins, elle incite aussi Fragonard à explorer de

nouveaux thèmes et de nouvelles pistes, notamment le potentiel sensoriel du format ovale. Car même si celui-ci est fortuit, dans la mesure où le cercle est interrompu par les bords du carton, il oblige le peintre à composer avec la contrainte de l'ovale. Conjugée à la petitesse du format, la forme permet de convoquer tout l'imaginaire voyeuriste. Chez Baudouin, le voyeur est dissimulé dans l'ombre d'un premier plan.

Chez Fragonard, il se substitue au spectateur du *Verrou* qui observe la scène comme s'il la regardait à travers le trou d'une serrure. Le lien avec Baudouin transparait jusque dans l'appropriation des outils du gouachiste, le pinceau et le support de papier, grâce auxquels le miniaturiste a développé une manière graphique et nerveuse louée par ses contemporains (ill. 14). D'un point de vue technique, c'est la plus forte proportion de pigments liés par de la gomme arabique qui différencie la gouache de la peinture à l'huile. C'est en peintre et en dessinateur, presque en gouachiste, que Fragonard réalise *Le Verrou* ovale. Comme Baudouin, il multiplie les petites touches avec nervosité pour rendre compte du désordre des vêtements et du lit, s'efforçant de limiter son engagement physique au mouvement de ses doigts, lui qui aime tant travailler avec des mouvements amples. Cette performance artistique, quasi ludique, est selon nous la preuve d'un travail mûre au contact ou en hommage à Baudouin, renforçant dans tous les cas l'hypothèse d'une datation vers 1769-1770. D'ailleurs, pour Jean-Pierre Cuzin, qui a longuement étudié le peintre à l'aune de son rapport aux maîtres, Fragonard travaille « dans un "modernisme" sans rupture, en tirant les conséquences et les bénéfices

de l'œuvre de ses collègues⁴⁰ ». Cette approche, conjuguée à la volonté d'utiliser la peinture comme un langage, l'a conduit à repousser les limites des normes et des étiquettes.

Le petit format du *Verrou*, associé à sa composition épurée, à ses touches expressives et à sa palette restreinte, réduit le caractère anecdotique de la scène décrite au profit de sa dimension suggestive. En privilégiant une manière allusive, Fragonard cultive l'esthétique de l'esquisse. Celle-ci, prompte à stimuler l'imagination⁴¹, invite à une exploration des désirs et des rêves, laissant au spectateur la tâche de compléter ce que l'artiste ne fait que suggérer. Le spectateur devient dès lors un voyeur paradoxal, l'observation de la scène représentée se mêlant à la visualisation de ses propres désirs. Il devient surtout le complice du jeu subtilement orchestré par Fragonard, où le feu de l'élan créateur de l'artiste traduit l'ardent désir des personnages et enflamme l'imagination du spectateur.

40. Jean-Pierre Cuzin, *Fragonard* (cat. exp., Paris, musée du Louvre, 3 décembre 2003-8 mars 2004), Paris, musée du Louvre/Milan, 5 continents, 2003, p. 13.

41. Le voyeurisme des romans libertins et de l'iconographie s'y rattachant a été abondamment commenté. Voir notamment Michel Delon, *Le XVIII^e siècle libertin : de Marivaux à Sade*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2021.

27

Thème et variations, les *Verrous*

Le *Verrou* ovale n'a pas encore livré tous ses secrets. Le verso du carton, recouvert de comptes, trahit la présence prolongée de ce dernier dans l'atelier de l'artiste (ill. 16). C'est pourquoi nous pensons que Fragonard lui a assigné plusieurs fonctions, fonctions qui ont évolué au gré des projets et des commandes du peintre, et surtout de son besoin de revenir régulièrement à cette composition.

Resté longtemps à l'écart des regards des historiens, *Le Verrou* ovale a fait l'objet de peu de commentaires, si ce n'est la mention de son existence⁴². Sur la base de critères stylistiques et artistiques précédemment évoqués, nous situons sa réalisation vers 1769-1770. Ainsi, l'exécution de ce carton s'inscrit entre les dessins à la sanguine et au lavis, datés autour de 1765-1769, et l'esquisse sur bois du Louvre Abu Dhabi (ill. 4), suivie du tableau du Louvre (ill. 1), réalisés entre 1774 et 1778 pour l'une et vers 1777-1778 pour l'autre. Le temps long de gestation du *Verrou* du Louvre – plus de dix ans – n'est pas un phénomène rare dans l'œuvre de Fragonard, comme l'ont souligné de nombreux

commentateurs⁴³. Il témoigne de la manière dont Fragonard reformule et varie continuellement ses compositions, cherchant sans cesse à affiner ses idées, à expérimenter de nouveaux gestes et à faire évoluer son style. Ce sens aigu de l'autocritique contraste avec les répétitions, autrement dit les copies, qu'il réalise souvent à la demande de ses clients et qui stimulent moins son imagination. On connaît différentes versions dessinées du *Verrou*, documentées par des photographies en noir et blanc⁴⁴ – parmi lesquelles figure le dessin issu de la collection Rothschild (ill. 3) –, ainsi qu'une feuille passée en vente chez Christie's en 2022⁴⁵. L'une de ces versions⁴⁶ a servi de point de départ à la scène peinte par Fragonard quelques années plus tard sur le petit carton. Le passage

43. Par exemple Pierre Rosenberg, qui l'a démontré en mentionnant systématiquement les œuvres en rapport avec un tableau dans *Fragonard*, dir. Pierre Rosenberg (cat. exp., Paris, galeries nationales du Grand Palais, 24 septembre 1987-4 janvier 1988 ; New York, Metropolitan Museum of Art, 2 février-8 mai 1988), Paris, RMN, 1987 ; mais également Jean-Pierre Cuzin au sujet du *Verrou* du Louvre dans *Fragonard. Vie et œuvre*, op. cit., p. 179 ou encore Marie-Anne Dupuy-Vachey pour les processus créatifs dans *Fragonard, Drawing Triumphant*, op. cit., pp. 15-45.

44. Elles sont décrites et parfois reproduites dans *Fragonard*, dir. Pierre Rosenberg, op. cit., sous le cat. 236, pp. 481-482.

45. Vente New York, Christie's, *The Ann & Gordon Getty Collection*, 20 octobre 2022, lot 19.

46. Sans doute celle reproduite dans notre étude, dont l'authenticité semble garantie par un certificat rédigé par le maître lui-même. Voir note 8 p. 9.



ill. 16 : Jean Honoré Fragonard, *Le Verrou* ovale (verso de notre œuvre).

d'une composition rectangulaire à une composition circulaire, combiné à la réduction des dimensions que celle-ci impose, a contraint le peintre à reformuler en profondeur la scène inspirée par l'univers domestique et érotique de Baudouin (ill. 14).

Le Verrou ovale a donc une première fonction : il est une variation d'après un dessin. Le cercle interrompu par les bords du carton suggère que l'œuvre n'était pas destinée à être une miniature. On peut ainsi voir dans *Le Verrou* ovale, peu coûteux d'un point de vue matériel et promptement

exécuté, un pur exercice de virtuosité conçu durant la période d'élaboration des *Figures de fantaisie*, l'usage d'un papier marouflé sur carton s'expliquant par la volonté du peintre de disposer d'un support offrant une bonne résistance à la peinture. Sur ce petit carton, Fragonard s'amuse à rivaliser avec les moyens de son ami Baudouin, en restreignant la narration et en réduisant sa palette à l'essentiel ; il semble chercher à capturer la quintessence d'une touche expressive, intensifiée jusqu'à son paroxysme par la contrainte du petit format. Il est tentant pour l'historien

42. Voir les références de bibliographie et d'expositions au début du commentaire.

de considérer ce *Verrou*, travaillé par sa forme circulaire, comme une matrice, au sens d'un moule contenant une forme prête à être reproduite. De fait, quelque huit ans après son exécution, *Le Verrou ovale*, demeuré dans l'atelier de Fragonard comme le révèlent les comptes accumulés sur son verso, se voit attribuer une seconde fonction : il devient le point de départ d'une nouvelle composition et sert de modèle préparatoire au tableau du Louvre.

L'esquisse sur bois (ill. 4) constitue une étape indispensable à la fusion de la composition du dessin Rothschild (ill. 3) avec celle du *Verrou ovale*. Du dessin, Fragonard conserve le format paysage et des dimensions très proches, ce qui lui permet de reprendre aisément les grandes lignes de la scène, en retenant le motif de la table recouverte d'un drap blanc et de la chaise renversée. En revanche, il simplifie les détails au profit de l'épure expérimentée sur *Le Verrou ovale*, dont il préserve le dépouillement de la pièce, l'association des couleurs et le contraste marqué entre les ombres

et la lumière. Avec l'esquisse sur bois, Fragonard travaille la métaphore sexuelle du lit, des rideaux et du coussin, accentuant la charge érotique de la grande toile commandée par le marquis de Véri, pour faire pendant à l'*Adoration des bergers* (ill. 2)⁴⁷. Guillaume Faroult a longuement commenté cette association singulière d'une scène religieuse avec un sujet licencieux, qui fait écho aux inclinations du marquis de Véri, grand collectionneur d'œuvres contemporaines et libre-penseur⁴⁸.

Dès 1784, le tableau du marquis de Véri a bénéficié d'une large diffusion grâce à la gravure de Maurice Blot, annoncée dans *Le Journal de Paris*, *La Gazette de France* et *Le Mercure de France*. Laurent Guyot réalisa à son tour une gravure destinée à être colorée qui transpose avec fidélité, mais dans le sens inverse, la composition du Louvre. Enfin, A. M. de Gouy exécuta également une gravure d'après *Le Verrou* du Louvre, malgré le recours au format rond qui évoque le carton⁴⁹ (ill. 17).

47. Paris, musée du Louvre, inv. RF 1988 11. Voir Jean-Pierre Cuzin, *Fragonard. Vie et œuvre*, op. cit., pp. 178-179, fig. 215, n° 300, ill. ; *Fragonard*, dir. Pierre Rosenberg, op. cit., n° 234, repr. et *Fragonard amoureux, galant et libertin*, op. cit., cat. 71, repr.

48. *Ibid.*, p. 208.

49. Selon les analyses d'Art in Lab et l'observation en lumière rasante, *Le Verrou ovale* ne présente aucune trace de report ou de transfert.



ill. 17 : A. M. de Gouy d'après Jean Honoré Fragonard, *Le Verrou*, gravure en réduction au pointillé, rehaussée en couleurs, 68 mm de diamètre, localisation inconnue.

Le Verrou ovale, un objet de désir

Cinquante ans après l'acquisition du tableau du Louvre, *Le Verrou ovale* s'impose comme une œuvre aussi rare que singulière, un véritable exercice virtuose réalisé pour soi. Sa rapidité d'exécution, le thème amoureux et l'entremêlement de la peinture avec le dessin portent la signature de Fragonard. Et si ce dernier choisit d'affirmer la matérialité de son art, sans distinction d'échelle, c'est pour développer un art hors norme. Contraint comme ses collègues à une réussite économique, Fragonard reformule ses compositions sur une

période longue – plus d'une décennie pour *Le Verrou*. Mais chaque retour est éminemment autocritique. Reformuler *Le Verrou* l'a conduit à repousser ses propres attentes, à remettre constamment en jeu sa pratique picturale. Finalement, *Le Verrou ovale* est un objet de désir : celui de Fragonard, comme le moyen de combler une aspiration artistique, et celui du spectateur, comme la matière à une délectation esthétique.

Sarah Catala

Précisions sur la provenance

Actuellement conservé dans une collection privée, *Le Verrou* ovale figure à l'exposition « Fragonard » organisée durant l'été 1954 au musée des Beaux-Arts de Berne, où le tableau est référencé comme appartenant à la collection Clermont-Tonnerre¹. En 1845, l'œuvre est passée en vente chez Ridet, sous le numéro de lot 321, au cours d'une vacation à l'hôtel des ventes mobilières, alors situé au 16, rue des Jeûneurs². Une exploration des archives des commissaires-priseurs³ a permis d'établir que le propriétaire de ce tableautin est un certain « Lawrence Guérin, demeurant à Paris, rue Saint-Honoré, n° 342⁴ ». La collection que ce dernier choisit de disperser lors de cette vente se compose de

641 lots, dont plusieurs centaines de tableaux, parmi lesquels une toile sur le thème de *L'Amour chasseur* (lot n° 479), attribuée à Fragonard, et de nombreux autres signés Vernet, Oudry, Murillo, Bronzino, Watteau... À ces peintures s'ajoute un grand nombre de miniatures, de tabatières, de bijoux, de vitraux ainsi que d'objets décoratifs et de curiosités. Il est intéressant de noter que le lot suivant *Le Verrou*, à savoir le n° 322, est décrit comme étant « du même [artiste] » et représentant « les suites et pendant » du précédent lot. Cela laisse supposer l'existence d'autres œuvres de Fragonard, aux techniques et formats similaires, venant en complément de cette version réduite du *Verrou*.

Grâce au généalogiste Xavier Robert-Mondin, il a été possible d'en apprendre plus sur ce mystérieux collectionneur. Lawrence Guérin pourrait être en réalité le pseudonyme de Laurent Joseph Guérin de Tencin (1785 ?-1886 ?)⁵,

5. Dates établies à l'aide des différents documents trouvés et étudiés. À ce stade, des éclaircissements et études restent encore à mener afin de saisir au mieux les éléments biographiques de ce personnage, mais aussi pour éviter ou éluder la présence d'un homonyme.

auteur de la *Biographie des souverains régnants de l'Europe au XIX^e siècle*⁶, publiée en 1845 au 342, rue Saint-Honoré – soit la même adresse que celle donnée au commissaire-priseur. On retrouve également son nom dans une liste de professeurs parue dans l'édition du 15 avril 1849 du journal *The Parisian Bell or the Paris and London Advertiser*, dans laquelle il est, là aussi, référencé comme vivant au 342, rue Saint-Honoré⁷. Joseph Guérin de Tencin semble avoir été récipiendaire de la Légion d'honneur⁸ et de plusieurs autres médailles d'honneur pour acte de bravoure, notamment en raison de son activité de président de la Société des sauveteurs de France. Il décède le 11 avril 1886 à Paris, dans le sixième arrondissement, en son domicile du 117, rue Notre-Dame-des-Champs⁹. Sa déclaration de

succession, datée du 4 octobre 1887, nous apprend qu'il était veuf de Sophie Éléonore Monin et marié en secondes noces à Louise Mougenot¹⁰.

De nombreuses pistes restent encore à explorer et éclaircir : comment ce personnage s'est-il retrouvé en possession de cette importante collection, et notamment du *Verrou* ovale ? Pourquoi a-t-il choisi de vendre l'ensemble de ses œuvres durant l'année 1845 ? Quels sont ses liens éventuels avec Fragonard ? La récente mise au jour d'autres documents d'archives laisse espérer de prochaines découvertes sur la trajectoire de ce tableau.

Maxime Georges Métraux

1. *Fragonard* (cat. exp., Berne, musée des Beaux-Arts, 13 juin-29 août 1954), Berne, Röschi, Vogt and Co, 1954, n° 103 : « Le Verrou. Esquisse pour le tableau, connue par la gravure de Blot. Huile et gouache sur papier collé sur carton, H. 0.111 ; L. 0.082 ».

2. *Rare et précieuse collection d'objets d'art, curiosités, tableaux et miniatures provenant du cabinet d'un de nos amateurs les plus distingués*, experts : Simonnet et Mannheim, Paris, Ridet, vacation du 14 au 17 avril 1845, lot n° 321, p. 14. Les dates précises de l'exposition et de la vacation sont l'objet de nombreuses imprécisions et erreurs dans le catalogue, l'affiche de la vente ainsi que les archives de l'étude (vente mentionnée par Ananoff).

3. *Minutes et dossiers de vente de maître Ridet*, Paris, archives de la ville de Paris, D.42E³ 16.

4. Notre œuvre porte d'ailleurs une inscription apocryphe de ce dernier, en bas à gauche : « Lawrence coll ».

Il est en effet possible qu'un Laurent Guérin de Tencin et un Laurent Joseph Guérin de Tencin aient existé conjointement à la même période.

6. Laurent Guérin de Tencin, *Biographie des souverains régnants de l'Europe au XIX^e siècle*, Paris, Guérin de Tencin, 1845.

7. Il est référencé comme « Professor in French language ».

8. Dossier de Joseph Laurent Guérin de Tencin sur la base Léonore : www.leonore.archives-nationales.culture.gouv.fr/ui/notice/174602

9. Archives fournies par le généalogiste Xavier Robert-Mondin.

10. *Ibid.*

Analyses des techniques de création

Techniques d'examen :

Réfectographie infrarouge (caméra Osiris, 900-1700 nm), microscope numérique, photographie en lumière rasante.

Objectif de l'étude : analyse des techniques de création.

Date : mai 2024.

Art in Lab : Ilenia Cassan et Estelle Itié.

L'œuvre est peinte à l'huile sur un papier vergé marouflé sur un carton épais. La composition est circonscrite dans un cercle incomplet dont les contours, bien visibles, ont sans doute été tracés au moyen d'un compas en plusieurs tentatives¹. La trace de la pointe du compas, qui correspond au centre de ce cercle, est visible sous le bras gauche de l'homme (**ill. 1**).

Le tracé de ce cercle et, a fortiori, la composition ont été réalisés après le marouflage du papier sur le carton. En revanche, la couche blanc crème bien visible à l'extérieur de la



ill. 1 : Jean Honoré Fragonard, *Le Verrou ovale* (détail), emplacement supposé de la pointe du compas.

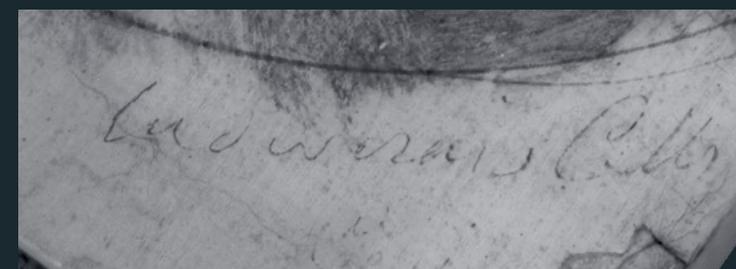
forme circulaire a probablement été appliquée avant le marouflage. L'artiste a utilisé cette préparation claire pour travailler ses teintes ou pour essuyer son pinceau.

Dans le coin inférieur gauche, on devine une inscription partiellement effacée (**ill. 2**). Sur la réfectographie infrarouge, on discerne une deuxième ligne d'écriture, très peu lisible (**ill. 3**).

Un dessin sous-jacent, esquissé de manière très libre, apparaît sur la réfectographie infrarouge. La technique utilisée est difficile à identifier même sous microscope.



ill. 2 : Jean Honoré Fragonard, *Le Verrou ovale* (détail de l'inscription en bas à gauche), microscope x 50 (montage numérique).



ill. 3 : Jean Honoré Fragonard, *Le Verrou ovale* (détail de l'inscription en bas à gauche), réfectographie infrarouge (900-1700 nm).

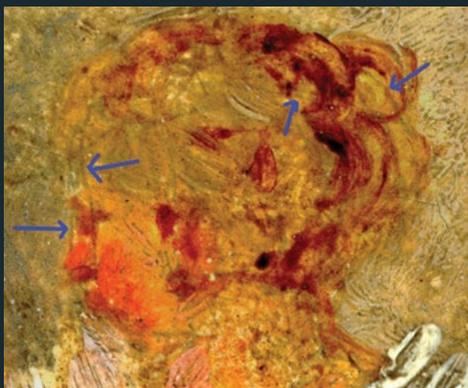
Le dessin pourrait avoir été tracé avec différents médiums. Sous microscope, l'aspect des traits, rendus visibles par la transparence accrue de la matière, suggère le recours à un médium fluide très dilué (**ill. 4**).

Le tracé dessine des volutes réalisées d'un geste continu, sans lever l'outil. Cette technique permet à l'artiste de poser les contours des motifs de façon progressive. Ce dessin esquissé est plus ou moins suivi lors de l'exécution de la couche picturale. De petits ajustements ont

été opérés en modifiant légèrement l'emplacement des contours. C'est le cas par exemple de la draperie à gauche de la composition – moins large dans le dessin sous-jacent –, de la forme des coussins ou des silhouettes des personnages.

La comparaison entre la réfectographie infrarouge (**ill. 5** et **5 bis**), les photographies prises en lumière rasante (**ill. 6**) et l'imagerie au microscope (**ill. 7**) permet de mieux discerner les limites de ce dessin.

1. Des tracés débordants sont visibles en partie basse.



ill. 4 : Jean Honoré Fragonard, *Le Verrou ovale* (détail du visage de l'homme), exemples de traits de dessin sous-jacent visibles aux endroits où la couche picturale est plus transparente.

Sur la réflectographie infrarouge (ill. 5 et 5 bis), il est parfois difficile de distinguer les reliefs du support et ceux de la couche picturale du tracé sous-jacent. Les vergeures et fils de chaîne du papier peuvent également être confondus avec le dessin sous-jacent.

Quelques indices laissent à penser que certains motifs apparaissant dans le dessin sous-jacent ont pu être abandonnés ou modifiés lors de la phase d'application de la peinture. Ainsi, deux lignes arquées en partie basse pourraient correspondre au dossier d'une chaise renversée, élément visible dans d'autres versions peintes et dessinées du *Verrou*, notamment dans le tableau du Louvre, dans l'esquisse conservée au Louvre Abu Dhabi et dans plusieurs dessins représentant *Le Verrou*, notamment celui issu de la collection Rothschild (ill. 8).

Un motif difficile à discerner au-dessus de la tête de l'homme pourrait évoquer la présence d'un portrait dans un cadre d'aspect rectangulaire. Ce motif se retrouve sous la forme d'un cadre ovale dans plusieurs dessins de Fragonard représentant *Le Verrou* (ill. 8).

Un autre motif difficile à identifier entre l'homme et le pliant à droite pourrait correspondre à un premier emplacement envisagé pour ce siège.

Le tracé sous-jacent tendant à se confondre avec la couche picturale de même couleur, il est plus délicat de distinguer la présence éventuelle de traits dans la zone d'ombre au-dessus du pliant à droite, suggérant ainsi la possibilité d'une première esquisse de fauteuil Louis xv à dossier médaillon, motif que l'on retrouve à cet emplacement dans d'autres dessins du *Verrou* (ill. 8).



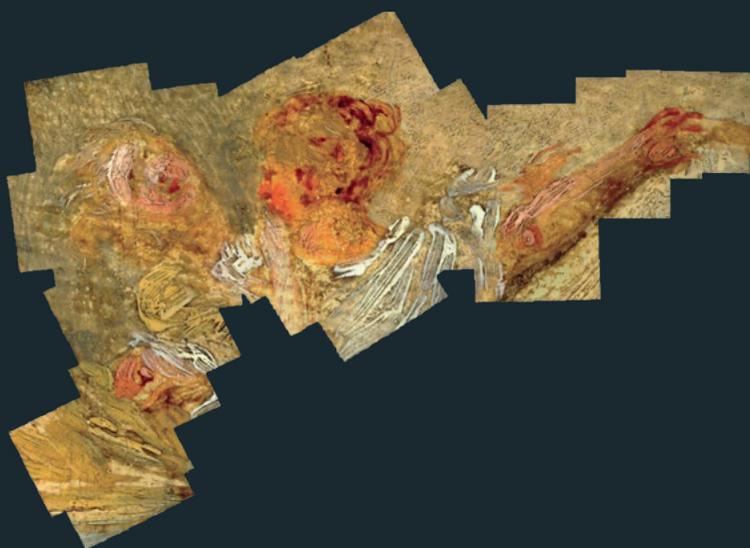
ill. 5 : Jean Honoré Fragonard, *Le Verrou ovale*, réflectographie infrarouge (900-1700 nm).



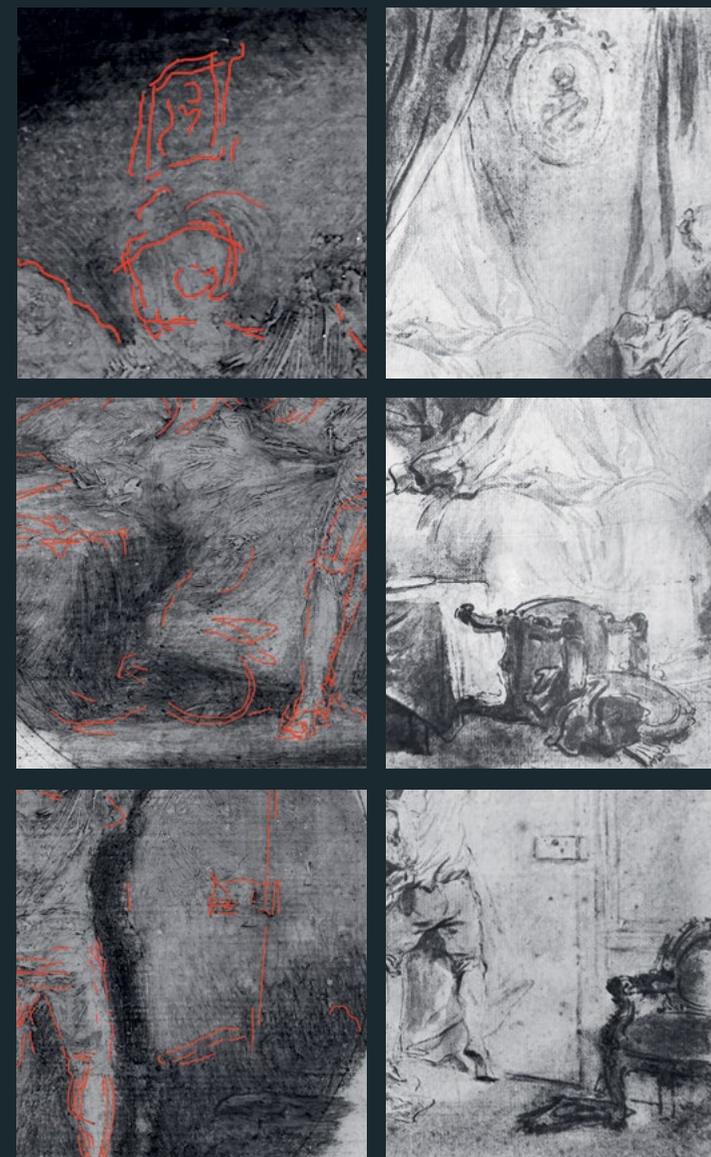
ill. 5 bis : Jean Honoré Fragonard, *Le Verrou ovale*, réflectographie infrarouge. Le relevé en rouge souligne des exemples de traits de dessin sous-jacent.



ill. 6 : Jean Honoré Fragonard, *Le Verrou ovale*, photographie en lumière rasante prise du bas.



ill. 7 : Jean Honoré Fragonard, *Le Verrou ovale* (détail des figures), assemblage de photographies prises sous microscope numérique.



ill. 8 :
à gauche : Jean Honoré Fragonard, *Le Verrou ovale* (détails), réflectographie infrarouge (900-1700 nm).
Le relevé en rouge souligne des exemples de traits de dessin sous-jacent ;
à droite : Jean Honoré Fragonard, *Le Verrou* (détails), vers 1765-1769, plume et encre brune, lavis brun et graphite sur papier vergé, environ 25,2 x 37,8 cm, localisation actuelle inconnue (ancienne collection d'Edmond de Rothschild).

Analyses des pigments

Techniques d'examen : microscopie digitale, spectroscopie de fluorescence des rayons X (SFX), spectroscopie infrarouge à transformée de Fourier (IRTF).

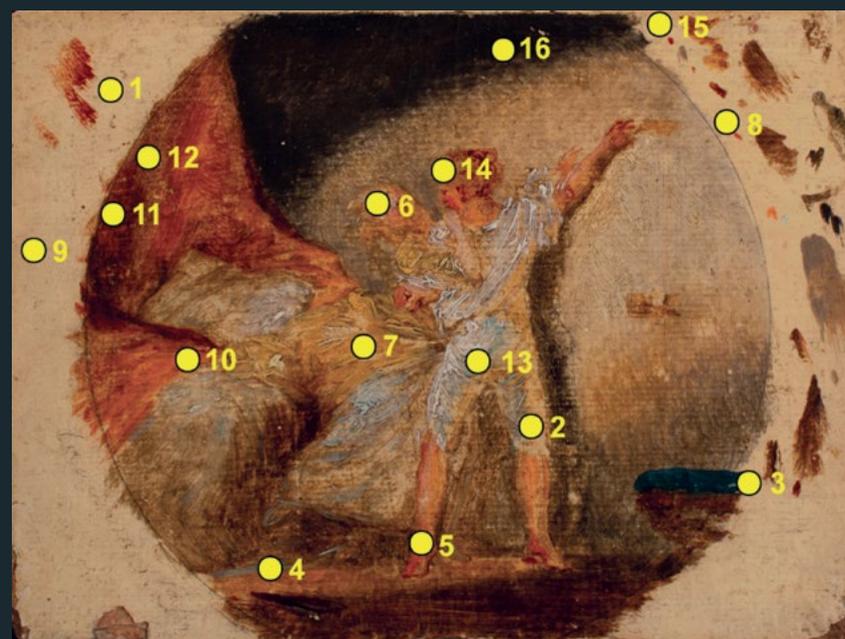
Objectif de l'étude : analyse des matériaux.

Date : septembre 2024.

Art in Lab : Ilenia Cassan et Estelle Itié.

OBJET DE L'ÉTUDE

L'œuvre peinte à l'huile sur papier monté sur carton nous a été confiée afin d'identifier les pigments utilisés, de les comparer avec la palette de Jean Honoré Fragonard (1732-1806) et de vérifier leur compatibilité avec la période de création du *Verrou* du Louvre.



ill. 9 : Jean Honoré Fragonard, *Le Verrou ovale*, localisation des points d'analyse.

PROTOCOLE D'ANALYSE

Le présent rapport complète l'étude de l'imagerie scientifique de cette œuvre.

- Observation de la couche picturale au microscope digital¹.
- Spectroscopie de fluorescence des rayons X (SFX)² sur plusieurs zones de la couche picturale pour l'identification des pigments.
- Analyse d'une zone de couleur bleue par spectroscopie infrarouge à transformée de Fourier (IRTF)³ pour l'identification du pigment bleu.

IDENTIFICATION DES PIGMENTS

La palette de l'œuvre est relativement restreinte, et la préparation des couleurs par l'artiste est visible en marge de la composition sous forme de petites touches. L'observation sous lumière ultraviolette ne met pas de retouches de restauration en évidence.

1. Microscope Dino Lite.

2. Spectroscopie de fluorescence des rayons X (SFX) sur plusieurs zones de la couche picturale pour l'identification des éléments minéraux composant les pigments. Méthode d'analyse sans prélèvements, cet examen prend en compte la couche picturale dans toute sa profondeur sur une surface de 3 mm². Spectromètre Niton XLT3t GOLDD+ (mode sols et minerais, pointés à 50kV, 20 kV, 8 kV).

3. Spectromètre Bruker Alpha, en mode transmittance sur la surface de la couche picturale. Aucun prélèvement n'a été effectué.

Le carbonate de calcium détecté dans tous les points d'analyse (ill. 9) est probablement présent à la fois comme charge des pigments et comme élément constitutif du papier.

Les pigments détectés sur la couche picturale sont :

- Blanc de plomb, utilisé pur, par exemple dans les vêtements de l'homme, ou en mélange pour éclaircir les teintes.
- Plusieurs types de terres brunes contenant des mélanges différents de silicium, de potassium et de manganèse.
- Ogres jaunes et rouges employées seules et en mélange.
- Rouge vermillon en mélange avec l'ocre rouge pour les teintes rouge vif.
- Jaune de Naples en mélange avec l'ocre jaune pour la robe de la femme.

- Bleu de Prusse détecté par SFX et par IRTF dans l'assise de la chaise et dans les reflets bleutés des vêtements de l'homme.
- Noir de carbone, probablement nuancé avec des terres et du bleu de Prusse dans les zones d'ombre.

CONTEXTUALISATION DES RÉSULTATS

Le blanc de plomb, les terres, les ocres et le vermillon sont utilisés par les artistes depuis l'Antiquité et sont traditionnellement présents sur les palettes des peintres sans discontinuité jusqu'aux périodes modernes. Deux pigments détectés par l'analyse font exception :

- Le bleu de Prusse, pigment minéral synthétique obtenu à partir de ferrocyanure ferrique, a été découvert à Berlin en 1706. Il a été rapidement adopté par les peintres. D'un bleu intense et stable, ce pigment était considéré comme révolutionnaire : il a transformé la pratique des artistes. Les pigments bleus connus et utilisés jusqu'au début du XVIII^e siècle avaient tendance à virer⁴. Le lapis-lazuli naturel, bien que d'un rendu exceptionnel, était quant à lui extrêmement coûteux⁵. Le bleu de Prusse a été par exemple employé par Watteau dans *La Mariée du village* dès le début des années 1710⁶. Ce pigment a été largement utilisé par les peintres jusqu'au

XIX^e siècle, avant d'être concurrencé par de nouveaux pigments bleus comme le bleu outremer artificiel⁷ et les bleus à base de cobalt⁸.

- L'autre pigment détecté, souvent associé à la peinture du XVIII^e siècle, est le jaune de Naples. Il s'agit d'un antimoniate de plomb. Bien qu'employé comme colorant pour les céramiques dans l'Antiquité, son usage en peinture est beaucoup plus récent. En effet, il ne commença à être utilisé par les peintres qu'au XVII^e siècle. Devenu le pigment jaune le plus courant en peinture au début du XVIII^e siècle, il fut, au milieu du siècle suivant, remplacé par le jaune de chrome et le jaune de cadmium, tous deux découverts au XIX^e siècle⁹.

COMPARAISONS AVEC L'ŒUVRE DE JEAN HONORÉ FRAGONARD

Les pigments détectés dans notre *Verrou ovale* ont été comparés à ceux identifiés dans les œuvres de Fragonard déjà analysées par des institutions muséales¹⁰.

Sa palette est aussi restreinte : elle se compose de blanc de plomb, d'ocres, de terres, de vermillon, de jaune de Naples, de bleu de Prusse, de noir de carbone, et probablement de terre verte ou d'une laque verte ainsi que d'une laque rouge. C'est une palette typique du XVIII^e siècle.

D'après les analyses chimiques menées sur des œuvres de Fragonard, la nature des couches de préparation peut aider à préciser la date de création au sein de sa production artistique. L'œuvre analysée ici a été peinte à l'huile sur un papier recouvert d'une préparation claire. Cette technique, bien que déjà observée chez Fragonard, est plutôt rare et n'a pas fait l'objet d'analyses. La préparation des toiles étant différente de celle ayant cours pour les papiers, elles n'ont donc pas pu être comparées.

SYNTHÈSE DES RÉSULTATS

Tous les pigments identifiés dans la couche picturale par l'analyse chimique sont connus et étaient utilisés dans le troisième quart du XVIII^e siècle, période de création de l'huile sur toile *Le Verrou* par Jean Honoré Fragonard (1777-1778). Le bleu de Prusse et le jaune de Naples, notamment, étaient plus particulièrement utilisés par les peintres au XVIII^e siècle.

Les pigments identifiés sur l'esquisse peinte à l'huile sur papier monté sur carton correspondent à ceux de la palette habituelle de Jean Honoré Fragonard.

Aucun élément associé aux pigments inventés plus tardivement, tels que le blanc de zinc ou les pigments au chrome, n'a été détecté. De même, aucune trace de baryum, élément souvent présent comme charge¹¹ des pigments au XIX^e siècle, n'a été relevée dans la couche picturale.

Les résultats sont présentés en l'état actuel des connaissances et selon les techniques employées.

Ilenia Cassan et Estelle Itié

11. Une charge est une substance ajoutée à un enduit ou une peinture afin de lui conférer certaines qualités (dureté, blancheur, etc.) ou propriétés (meilleur pouvoir couvrant, etc.).

7. Le bleu outremer artificiel a été synthétisé pour la première fois en 1828.

8. Le bleu de cobalt et le bleu céruléum ont été découverts au début du XIX^e siècle.

9. « Lead Antimoniate Yellow », dans Ashok Roy, *Artists' Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics*, Washington, National Gallery of Art, Robert L. Feller ed., 1986, vol. 1, pp. 219-254.

10. Rapports de laboratoire du Centre de recherche et de restauration des musées de France : *L'Abrevoir*, huile

sur toile, 54 x 64,8 cm, Lyon, musée des Beaux-Arts ; *Le Rocher*, huile sur toile, 54,8 x 63,5 cm, Lyon, musée des Beaux-Arts ; *Le Colin-maillard*, huile sur toile, 38 x 55 cm, Paris, musée du Louvre ; *Le Feu aux poudres*, huile sur toile, 37 x 45 cm, Paris, musée du Louvre ; *Les Débuts du modèle*, huile sur toile, 53,5 x 64,7 cm, musée Jacquemart-André, Paris ; *Portrait d'Anne-François d'Harcourt, duc de Beuvron*, huile sur toile, 80 x 65 cm, musée du Louvre, Paris ; *L'Adoration des bergers*, huile sur papier, 56 x 44,5 cm, palais des Beaux-Arts de Lille ; *Le Songe d'amour du guerrier*, huile sur toile, 62 x 79 cm, musée du Louvre, Paris. Voir Ségolène Bergeon, « La technique de Fragonard », *Science et technologie de la conservation et de la restauration des œuvres d'art et du patrimoine*, n° 1, 1988, pp. 28-40.

4. Le bleu indigo a tendance à s'éclaircir, tandis que l'azurite et le smalt ont tendance à virer avec le temps.

5. Jens Bartoll, *The Early Use of Prussian Blue in Paintings. 9th International Conference on NDT of Art*, Jerusalem, Israel, 35-30 mai 2008.

6. Myriam Eveno, Éric Laval, Elisabeth Marin et Jens Bartoll, « La palette de Watteau et de ses épigones : l'analyse des pigments », *Techné*, n° 30-31, 2009-2010, pp. 37-51.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Fragonard (cat. exp., Berne, musée des Beaux-Arts, 13 juin-29 août 1954), Berne, Rösch, Vogt and Co, 1954.
Robert L. Feller *et al.*, *Artists' Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics*, Washington, National Gallery of Art, Robert L. Feller ed., 1986, vol. 1.
Fragonard, dir. Pierre Rosenberg (cat. exp., Paris, galeries nationales du Grand Palais, 24 septembre 1987-4 janvier 1988 ; New York, The Metropolitan Museum of Art, 2 février-8 mai 1988), Paris, RMN, 1987.
Jean-Pierre Cuzin, *Fragonard. Vie et œuvre*, Paris, Vilo, 1987.
Ségolène Bergeon, « La technique de Fragonard », *Science et technologie de la conservation et de la restauration des œuvres d'art et du patrimoine*, n° 1, 1988, pp. 28-40.
Pierre Rosenberg, *Du dessin au tableau : Poussin, Watteau, Fragonard, David & Ingres*, Paris, Gallimard, 2001.
Fragonard, dir. Jean-Pierre Cuzin (Paris, musée du Louvre, 3 décembre 2003-8 mars 2004), Paris, musée du Louvre/Milan, 5 continents, 2003.
Claudine Lebrun-Jouve et Pierre Rosenberg, *Les Fragonard de Besançon*, Milan, 5 continents, 2006.
Daniel Arrasse, *Histoires de peintures*, Paris, Gallimard, 2006.

Guillaume Faroult, *Le Verrou. Jean Honoré Fragonard*, Paris, musée du Louvre/RMN, 2007.
Jens Bartoll, *The Early Use of Prussian Blue in Paintings. 9th International Conference on NDT of Art, Jerusalem, Israel*, 35-30 mai 2008.
Myriam Eveno, Éric Laval, Élisabeth Marin et Jens Bartoll, « La palette de Watteau et de ses épigones : l'analyse des pigments », *Techné*, n° 30-31, 2009-2010, pp. 37-51.
Philippe Alasseur, « Varanchan, collectionneur d'art au XVIII^e siècle : tentative d'identification. Sa vente du 29 au 31 décembre 1777 », *Les Cahiers d'histoire de l'art*, n° 10, 2012.
Carole Blumenfeld, *Une facétie de Fragonard. Les révélations d'un dessin retrouvé*, Paris, Gourcuff Gradenigo, 2013.
Fragonard amoureux, galant et libertin, dir. Guillaume Faroult *et al.* (cat. exp., Paris, musée du Luxembourg, 16 septembre 2015-24 janvier 2016), Paris, RMN, 2015.
Fragonard, *Drawing Triumphant*, dir. Perrin Stein (cat. exp., New York, The Metropolitan Museum of Art, 6 octobre 2016-8 janvier 2017), New Haven, Yale University Press/The MET, 2016.
Charlotte Guichard, *La Griffie du peintre. La valeur de l'art (1730-1820)*, Paris, Seuil, 2018.
Michel Delon, *Le XVIII^e siècle libertin : de Marivaux à Sade*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2021.



Lord Mansfield
1757



Crédits photographiques

© Nicolas Villard :

page de couverture, pp. 2-3 ; p. 6 ; p. 23.

© Studio Sebert :

pp. 18-19 ; p. 29 ; p. 45.

© Art in Lab :

p. 12 ; p. 13 ; p. 14 ; p. 34 ; p. 35 ; p. 36 ; p. 37 ; p. 38 ; p. 39 ; p. 40 ; pp. 46-47.

D. R. :

p. 8 ; p. 9 ; p. 11 ; p. 17 ; p. 20 ; p. 21 ; p. 22 ; p. 25 ; p. 26 ; p. 31 ; p. 39.

Mise en page : Amélie du Closel

Conception graphique et réalisation catalogue : Julian Bondroit, studio YOTTA.paris

Achevé d'imprimer en mars 2025

Impression : STIPA (Montreuil)



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